



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Zur Problematik beim Übersetzen von Humor bei
multimedialen Texten. Am Beispiel der Serie "Little Britain"

Verfasserin

Verena Seiser, Bakk.Phil

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Juli 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 348

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzen

Betreuerin / Betreuer:

emer. O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

0. VORWORT	7
1. EINLEITUNG - ÜBERSICHT	9
2. ALLGEMEINE TRANSLATIONSWISSENSCHAFTLICHE GRUNDLAGEN	11
2.1 Klärung einiger Grundbegriffe	11
2.2 Skopostheorie	14
2.3 Kulturkompetenz	16
2.4 Translatorisches Handeln	23
2.5 Zusammenfassung	24
3. HUMOUR RESEARCH	27
3.1 Allgemeines	27
3.2 Klärung der wichtigsten Termini	27
3.2.1 Humor	27
3.2.2. Komik und Satire	30
3.2.3. Parodie und Travestie	33
3.3 Schwarzer Humor und englischer Humor	35
3.4 Humortheorien	40
3.4.1 Allgemeines	40
3.4.2 General Theory of Verbal Humor (GTVH)	40
3.4.3 Incongruity and Superiority	43
3.5 Übersetzen von Humor – Attardos Überarbeitung	47
4. AUDIOVISUAL TRANSLATION (AVT) UND HUMOR	51
4.1 Allgemeines	51
4.2 Was ist Audiovisuelle Translation (AVT)?	51
4.2.1 Historischer Überblick und multimediale Texte	51
4.2.2 Entwicklung der <i>audiovisual translation</i> (AVT)	52

4.3	Synchronfassung oder Untertitelung?	54
4.3.1	Kurzer Überblick	54
4.3.2	Vor- und Nachteile von Untertitelung und Synchronisation	55
4.3.2.1	Untertitelung	55
4.3.3.2	Synchronfassung	57
4.4	Humor und AVT	59
4.4.1	Allgemeines	59
4.4.2	Mögliche Übersetzungsstrategien	61
4.5	Berufsprofil für Übersetzerinnen und Übersetzer im Bereich AVT und Humor	63
5.	LITTLE BRITAIN: ANALYSE EINZELNER SZENEN AUF BASIS DER VORGESTELLTEN THEORIEN	65
5.1	Analysemodell	65
5.2	Little Britain	66
5.2.1	Entstehung und Prinzip	66
5.2.2	Erfolg und Kritik	69
5.2.3	Die deutschen Fassungen	69
5.3	Little Britain: Schwarzer Humor, Satire und englischer Humor	71
5.3.1	Little Britain – typisch britisch	71
5.3.2	Little Britain, schwarzer Humor und Satire	77
5.4	Analyse einzelner Szenen	79
5.4.1	Vicky Pollards Aufsatz	79
5.4.2	Der Premierminister und sein Personal Assistant	89
5.4.3	Marjorie Dawes und Fat Fighters	100
5.4.4	Kelsey Grammar School	112
5.5	Zusammenfassung	123
6.	SCHLUSSFOLGERUNGEN	125
7.	QUELLEN	127
8.	ABSTRACTS	133
8.1	Deutsch	133
8.2	English	134

0. Vorwort

"Little Britain? Ist ja lustig, aber das kann man sich nur auf Englisch ansehen, sonst geht ja der ganze Witz verloren." Mit solchen und ähnlichen Aussagen wurde ich während der Entstehung dieser Arbeit häufiger konfrontiert und trotz einer sich gelegentlich einstellenden Erschöpfung, das eigene Forschungsobjekt immer wieder rechtfertigen zu müssen, haben solche Aussagen auch als Anreiz dafür gedient, aufzuzeigen, dass man auch komplexe Texte wie *Little Britain* erfolgreich übersetzen kann, wenn man gewisse Qualitätskriterien beachtet.

Die Erkenntnis, dass ein Übersetzungsprozess mehr als bloße sprachliche Übertragung ist, hat mich bereits sehr früh im Studium – auch dank zahlreicher kompetenter Vortragender – ereilt und mit ihr stieg auch die Motivation, das Endprodukt, also die fertige Übersetzung, möglichst sehr gut zu gestalten. Dass ein Text nie zu 100% perfekt sein kann, war eine weitere Erkenntnis, die der ersten sehr rasch folgen sollte. Was jedoch eine gute Übersetzung ausmacht, ist nicht der Anspruch der Übersetzerinnen bzw. der Übersetzer auf Perfektion, sondern das Bewusstsein, dass die Qualität des Translats vom Können und Wissen des Übersetzers abhängt und es daher sehr wohl hohe Standards gibt, denen es gerecht zu werden gilt.

Gerade beim Übersetzen von Humor scheint Qualität jedoch oft zu kurz zu kommen und gerade Fernsehserien oder Filmsynchronisationen werden unter enormem Zeitdruck produziert. Im Zuge dieser Translationsprozesse bleibt daher meist keine Zeit, sich intensiv mit bestimmten Problemstellungen auseinanderzusetzen; oft werden professionelle Übersetzer nur für die Eingangsphase einer multimedialen Übersetzung herangezogen, der Rest wird vom so genannten Dialogregisseur, also dem oder der Verantwortlichen für die Synchronfassung, erledigt. So kommt es, dass Übersetzungen von multimedialen Texten meistens nur dann als solche rezipiert werden, wenn deren schlechte Qualität besonders ins Auge sticht.

Die vorliegende Arbeit ist ein – zugegeben minimaler – Versuch einer Rehabilitierung von Synchronfassungen und Untertitelungen bei komischen multimedialen Texten und soll zeigen, dass Humor und Komik beim Übersetzen nicht immer auf der Strecke bleiben müssen und übersetzte Fernsehserien oder Filme durchaus sehenswert und "lachenswert" sind.

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mich während dieser Arbeit unterstützt haben, sowohl Kolleginnen und Kollegen, die immer bereit waren, mit mir über die Erkenntnisse und Problemstellungen dieser Arbeit zu sprechen, meinen Freunden, die zahlreiche *Little Britain*-Abende mit mir verbracht haben sowie meiner Familie für ihre Unterstützung während meines Studiums. Mein besonderer Dank gilt zudem meiner Betreuerin, Prof. Mary Snell-Hornby, für ihre Begeisterung, ihre Hilfe und ihren wertvollen wissenschaftlichen Input.

1. Einleitung - Übersicht

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel "Zur Problematik beim Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten. Am Beispiel der Serie "Little Britain"" setzt sich mit der Frage auseinander, wie Humor bei multimedialen Texten erfolgreich übersetzt werden kann, so dass sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielkultur dieselbe Reaktion auf den Text, die sich vorzugsweise in Lachen äußern soll, die Folge ist. Strategien, Lösungsansätze und Probleme sollen an Hand eines Vergleiches zwischen der englischen und den deutschen Versionen – sowohl der Untertitelung als auch der Synchronfassung – der britischen Serie *Little Britain* präsentiert werden.

Arbeitshypothese der vorliegenden Arbeit ist die Behauptung, dass die deutsche Synchronfassung im Vergleich zur deutschen Untertitelung von *Little Britain* als Text besser funktioniert; im Zuge dessen soll aufgezeigt werden, wieso die Synchronfassung in diesem Fall die bessere Variante ist, um Humor bzw. Komik funktionsgerecht zu übersetzen. Um dies bestmöglich zu erreichen, werden sowohl allgemeine translationswissenschaftliche Grundlagen und translationswissenschaftliche Ansätze auf dem Forschungsgebiet des Humors (Humor Research) vorgestellt, wobei besonders auf die für die Translationswissenschaft relevanten Theorien von Salvatore Attardo sowie von Jeroen Vandaele eingegangen wird, als auch konkrete Theorien und Thesen zum Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten präsentiert und diese dann, in Kombination, zur Analyse einzelner Szenen der Serie – englischsprachiger Ausgangstext, deutsche Untertitelung und deutsche Synchronfassung – herangezogen werden. Dadurch soll einerseits gezeigt werden, welche Möglichkeiten sich der Übersetzerin bzw. dem Übersetzer bieten, Probleme beim Übersetzen von Humor elegant zu lösen und andererseits, was konkret die translatorischen Vor- und Nachteile der deutschen Fassungen von *Little Britain* sind. Es soll hier jedoch kein Werturteil abgegeben, sondern lediglich untersucht werden, ob – was die Arbeitshypothese der vorliegenden Arbeit ist – die Synchronfassung als Translat besser funktioniert als die Untertitelung.

Im 2. Kapitel dieser Arbeit sollen einige translationswissenschaftlichen Grundbegriffe wie Text, Skopos und Kultur geklärt werden, wobei besonderes Augenmerk auf die

Theorien von Reiss/Vermeer (1991) und Witte (2000) gelegt wird; dies, um eine Basis für die weitere Analyse zu schaffen.

Im dritten Kapitel werden danach die – für diese Arbeit als relevant befundenen – Ansätze und Theorien auf dem Gebiet Humour Research (Attardo, Vandaele) präsentiert. Dabei wird besonders das Verhältnis von Übersetzen und Humor näher beleuchtet werden, das das zentrale Thema dieser Arbeit darstellt. Um Klarheit zu schaffen und zum Verständnis im weiteren Verlauf der Arbeit beizutragen, sollen zuerst jedoch einige wichtige Begriffe wie Humor, Komik und Witz definiert werden. Im weiteren Verlauf wird die Gattung der Satire näher beleuchtet und in weiterer Folge auf deren Subkategorien Travestie und Parodie eingegangen.

Das vierte Kapitel soll klären, was *audiovisual translation* (AVT) ist, wobei zuerst ein kurzer Überblick über die Entwicklung dieses besonderen Zweiges der Translationswissenschaft gegeben werden soll. Besonders wird auf die Problematik beim Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten eingegangen: Ein Schwerpunkt wird hier auf den Studien von Zabalbeascoa (1996) liegen, da dieser Autor sich besonders mit der Problematik der Übersetzung von britischen Sitcoms beschäftigt. Ziel dieses Kapitels ist es – in Kombination mit den beiden vorangegangenen – eine Prämisse für die Analyse im nachfolgenden praktischen Teil zu schaffen.

Im praktischen Teil der Arbeit (Kapitel 5) wird zunächst ein passendes Analysemodell – eine Kombination der im theoretischen Teil diskutierten Ansätze – erstellt, um in der Folge einzelne Szenen der Serie *Little Britain* näher zu beleuchten: Behandelt werden sowohl der Ausgangstext hinsichtlich seiner komischen und kulturellen sowie translationswissenschaftlich relevanten Aspekte als auch beide Zieldtexte (Untertitelung und Synchronisation) in Bezug auf die translatorischen Ansätze und die Wirkung in der Zielkultur. Es wird hier von der Hypothese ausgegangen, dass die Synchronfassung als "geglückter" anzusehen ist, was in der Folge zu bestätigen sein wird.

Abschließend sollen die wesentlichen Punkte und Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit noch einmal zur besseren Verständlichkeit zusammengefasst und präsentiert werden.

2. Allgemeine translationswissenschaftliche Grundlagen

2.1 Klärung einiger Grundbegriffe

Um einen wissenschaftlich-theoretischen Rahmen für das in dieser Arbeit behandelte Forschungsthema zu schaffen, sollen zu Beginn einige translationswissenschaftliche Grundbegriffe sowie die für diese Arbeit relevanten translationswissenschaftlichen Theorien diskutiert und präsentiert werden.

Zunächst soll geklärt werden, was unter dem Begriff "Translation" überhaupt verstanden werden kann, insbesondere da unter Laien die einzelnen Subkategorien "Übersetzen" und "Dolmetschen" noch immer willkürlich verwendet werden und die Tätigkeit von Translatoren zumeist als ein Transfer zwischen zwei Sprachen gesehen wird, der mit Hilfe des richtigen Vokabulars mühelos bezwungen werden kann. Dass Translation jedoch nicht bloß auf Sprache reduziert werden kann, soll in dieser Arbeit – unter anderem – ersichtlich werden.

An dieser Stelle möchte ich nun auf Otto Kade (Leipziger Schule) verweisen, der in seinem Standardwerk "Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Translation", das im Jahre 1968 erschienen ist, die auch heute gültige Definition der beiden Termini festgelegt hat. So führt Kade den Terminus "Translation" als Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen ein und trifft eine klare Unterscheidung zwischen diesen beiden Subkategorien:

"Wir verstehen (...) unter Übersetzen die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache. (...) Unter Dolmetschen verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache."

(Kade 1968:33)

Wie bereits erwähnt, stellt diese Definition nicht nur deshalb einen Wendepunkt in der (damals noch nicht als solche bezeichneten) Translationswissenschaft dar, weil sie eine klare wissenschaftliche Trennlinie zwischen Übersetzen und Dolmetschen zieht, sondern auch, weil hier zum ersten Mal der Terminus "Translation" als neutraler, den beiden Unterbereichen Übersetzen und Dolmetschen übergeordneter, Terminus

verwendet wird. Weiters bezeichnet Kade den Ausführenden als "Translator" und das aus dem Translationsprozess resultierende Produkt als "Translat".

Wichtig ist, dass jede Translation einen Transfer beinhaltet – spricht Kade 1968 noch von einem Transfer zwischen Ausgangs- und Zielsprache, so gelten diese Termini in der modernen Translationswissenschaft mittlerweile als überholt. So wird nun der gesamte kulturelle Kontext, vor dem sich der Translationsprozess abspielt, in die Überlegungen miteinbezogen und von "Ausgangskultur" und "Zielkultur" gesprochen (vgl. z.B. Reiß/Vermeer 1984, Ammann 1995 etc.).

Was, für wen, wozu und wie etwas aus der Ausgangskultur in die Zielkultur übersetzt wird¹, wird in weiterer Folge zu besprechen und klären sein.

Ein weiterer Terminus, der in der Translationswissenschaft wiederholt verwendet wird und dementsprechender Klärung bedarf, ist "Text" (besonders "Ausgangstext" und "Zieltext"). Reiß und Vermeer definieren Text als "jede kommunikative (...) Interaktionseinheit" (Reiß/Vermeer 1984:58) und sehen den Text als ein Informationsangebot an einen Rezipienten bzw. an einen Empfänger (Reiß/Vermeer 1984:19). Das bedeutet, dass ein und derselbe Text von jeweils unterschiedlichen Empfängern unterschiedlich interpretiert und rezipiert werden kann, weswegen Reiß und Vermeer das Ganze auch als ein "Informationsangebot" bezeichnen (ebenda).

Analog dazu unterstreicht Snell-Hornby, dass ein Text nie ein statisches Gefüge sein kann, da unterschiedliche Rezipienten einem Text womöglich unterschiedliche Bedeutungen zuordnen. Daher sieht sie einen Text immer als dynamische Einheit an, der daher als "the verbalized expression of an author's intent" (Snell-Hornby 1988:2) gesehen werden soll. Weiters betont sie die enge Verbindung zwischen Sprache und Kultur sowie deren Einfluss auf Möglichkeiten der Übersetzung:

[...] the extent to which a text is translatable varies with the degrees to which it is embedded in its own culture that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place.

(Snell-Hornby 1988:41)

¹ Kade führt kein Verb ein, das analog zum neutralen Oberbegriff "Translation" verwendet werden könnte und so wird in dieser Arbeit auf Vermeer (1992:74) zurückgegriffen, der in Ermangelung eines dementsprechenden Verbs die Verwendung des Terminus "übersetzen" auch als neutralen Begriff befürwortet.

Diese Definition erscheint mir besonders wichtig für den weiteren Translationsprozess: Reiß und Vermeer gehen davon aus, dass sowohl der Ausgangs- als auch der Zieltext jeweils ein Informationsangebot an einen Rezipienten sein soll (Reiß/Vermeer 1984:19 f.). Um dies zu gewährleisten, ist es nun Aufgabe des Translators, die oben erwähnte Autorenintention zu erkennen, zu rezipieren und sie erst nach eigener Interpretation unter den kulturellen Gegebenheiten der Zielkultur für einen Zielrezipienten zu reproduzieren.

Hilfreich bei der Ausgangstextrezeption ist hier die von Katharina Reiß erstellte Texttypologie (Reiß 1971): Reiß legt fest, dass der Texttyp die Übersetzungsmethode bestimmt und unterschiedliche Texttypen daher unterschiedliche Translationsstrategien erfordern (Reiß 1971:8). Sie klassifiziert die unterschiedlichen Texttypen in ihrer übersetzungsrelevanten Texttypologie wie folgt – vorausgeschickt werden kann, dass Texte im alltäglichen Gebrauch in der Regel Hybridformen der unten vorgestellten Texttypen sind, meistens ist jedoch eine der vorgestellten Formen dominant, weswegen der Text demzufolge einer bestimmten, nämlich der dominanten, Textsorte zugeordnet werden kann:

- informative Texte: Dies sind all jene Texte, deren primäre Funktion die Information über einen bestimmten Sachverhalt ist. Texte dieses Typus sind in ihrer Form zumeist neutral und sachlich gehalten, da sie lediglich der Information des Rezipienten dienen (z.B. Gebrauchsanweisungen, Kochrezepte) (Reiß 1971:31).
- expressive Texte: In diese Kategorie fallen alle Texte, deren Form dem Inhalt gleichwertig sind, d.h. Texte, die in der Regel eine künstlerische Funktion erfüllen (z.B. literarische Texte) (Reiß 1971:32.).
- appellative Texte: Darunter sind all jene Texte zu verstehen, die sich in ihrer Botschaft direkt an die Leserin bzw. den Leser wenden, d.h. die die Rezipientin bzw. den Rezipienten bewegen sollen, etwas Bestimmtes zu tun/zu denken (z.B. Werbetexte, Propaganda) (Reiß 1971:33).
- audio-mediale Texte: Zu dieser letzten Kategorie zählen laut Reiß all jene Texte, die geschrieben wurden, um gehört zu werden, oft unter Einbeziehung eines

technischen Mediums wie z.B. Radio (z.B. Hörspiele, Theaterproduktionen) (Reiß 1971:33).

Der Translator sollte den Ausgangstext mit Hilfe von Reiß' Modell daher idealerweise einem der von ihr beschriebenen Texttypen zuordnen können, um entsprechend passende Translationsstrategien zu wählen. Dabei betont Reiß jedoch, dass ein Text, der in der Ausgangskultur einem bestimmten Texttyp zugeordnet werden kann, im Zuge des Translationsprozesses womöglich zu einem anderen Texttyp in der Zielkultur werden kann, d.h. die Texttypologie muss beim Transfer von der Ausgangs- in die Zielkultur nicht konstant sein. Wichtig ist vielmehr, dass die kommunikative Funktion des Textes in der Zielkultur beibehalten wird (Reiß 1971:17 f.).

2.2 Skopostheorie

Da nun die Grundbegriffe der Translationswissenschaft geklärt sind, ist es an der Zeit, sich den für diese Arbeit relevanten translationswissenschaftlichen Ansätzen zu widmen: Gleich zu Beginn soll hier die von Reiß und Vermeer entwickelte Skopostheorie diskutiert werden, die insofern einen Wendepunkt in der modernen Translationswissenschaft darstellt, als sie eine Abkehr von der philologischen Translationswissenschaft bedeutet, in der der Ausgangstext als das Maß aller Dinge galt, und den Fokus des Translationsprozesses auf den Zieltext richtet.

Die von Reiß und Vermeer entwickelte Skopostheorie wurde im Detail erstmals in deren 1984 erschienenem Werk "Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie" geschildert: Grundsätzlich gehen Reiß und Vermeer davon aus, dass eine Translation immer zweck- und zielgerichtet sein muss, denn die Funktion der Übersetzung in der Zielkultur beeinflusst die Entscheidungen des Translators im Translationsprozess.

Der Terminus "Skopos" stammt aus dem Griechischen (*skopós*) und bedeutet (in etwa) Zweck oder Ziel. Reiß und Vermeer legen in ihrer Translationstheorie fest, dass der Zweck die oberste Translationsdominante ist, da die Fragen "für wen" etwas übersetzt wird bzw. "wozu" etwas übersetzt wird, auch immer die für den eigentlichen Translationsprozess relevanten Fragen nach sich ziehen, "wie" etwas übersetzt wird und "was" übersetzt wird (Reiß/Vermeer 1984:100 f.).

Dabei unterstreichen Reiß und Vermeer, dass zur Festlegung des Skopos des Zieltextes der Translator besonders über Wissen über die Zielkultur verfügen muss und, zur bestmöglichen Umsetzung dieser Skopos-Zielsetzung, auch über Wissen bezüglich der Zielsprache (Reiß/Vermeer 1984:102 f.).

Interessant ist, dass der Skopos des Ausgangstextes und der Skopos des Zieltextes voneinander abweichen können: So wie auch Reiß betont, dass Texttypen sich beim Transfer von Ausgangs- in Zielkultur ändern können, legen auch Reiß und Vermeer fest, dass der Skopos des Ausgangstextes vom Skopos des Zieltextes abweichen kann. Der Skopos kann also, muss jedoch nicht, funktionskonstant sein (Reiß/Vermeer 1984:103 ff.).

Diese Skoposabweichung hängt wiederum mit der Erwartungshaltung des Zielrezipienten, mit seinem sozio-kulturellem Hintergrund, seinem (Vor-) Wissen und seinen textspezifischen und kommunikativen Erwartungen zusammen. Des Weiteren betonen Reiß und Vermeer auch, dass nicht nur eine Skoposabweichung zwischen Ausgangs- und Zieltext besteht, sondern womöglich auch unterschiedliche Textebenen unterschiedliche Skopoi aufweisen können bzw. ein Hauptkopos mehrere Unterskopoi haben kann (Reiß/Vermeer 1984:103). Das bedeutet, dass ein Text, dessen Hauptkopos der ist, den Zielrezipienten zum Lachen zu bringen, an einer Textstelle womöglich von anderen Skopoi bestimmt wird (z.B. den Rezipienten zum Nachdenken anzuregen oder den Rezipienten traurig zu stimmen). Um das Translat möglichst optimal zu gestalten, ist es also von größter Wichtigkeit, dass der Translator in seinem Rezeptionsprozess die verschiedenen Skopoi erkennt, um diese – sofern dies gewünscht wird – im Zieltext wiedergeben zu können.

Hier wird mehr als deutlich, weshalb sich Reiß und Vermeer vom philologischen Translationsansatz abwenden und dem Zieltext mehr Gewicht einräumen; denn ein Text kann bei einem bestimmten Rezipientenkreis nur dann funktionieren, wenn er auch verstanden wird:

"Eine Nachricht gilt als verstanden, wenn sie vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-) Situation interpretiert werden kann."

(Reiß/Vermeer 1984:109)

Daraus lässt sich schließen, dass ein Translat dann als erfolgreich angesehen werden kann, wenn der Zieltext vom Zielrezipienten als Text mit einer bestimmten kommunikativen Funktion akzeptiert wird und die Intention des Autors des Ausgangstextes in diesem kommunikativen Rahmen (also im Zieltext) erkannt und rezipiert werden kann. Hierbei weisen Reiß und Vermeer darauf hin, dass Verstehen die folgenden drei Hauptvoraussetzungen aufweisen muss: ähnliche Erfahrungen, ähnliche Enkulturation und ähnliche (aktuelle) Disposition (Reiß/Vermeer 1984:107).

Als Voraussetzung für jegliches Verstehen an sich sehen Reiß und Vermeer das Vorhandensein einer intratextuellen Kohärenz, also der Kohärenz innerhalb eines Textes, sei es nun Ausgangs- oder Zieltext, sowie einer intertextuellen Kohärenz, also der Kohärenz zwischen Ausgangs- und Zieltext (Reiß/Vermeer 1984:114 ff.). Reiß und Vermeer definieren diese Kohärenz wie folgt:

"Miteinander kohärent sein müssen (1) die vom Produzenten im Ausgangstext encodierte Nachricht in der Rezeptionsweise durch den Translator, (2) die vom Translator als Rezipient dieser Nachricht interpretierte Nachricht, (3) die vom rezipierenden Translator als (Re-) Produzent encodierte Nachricht für den Zielrezipienten."

(Reiß/Vermeer 1984:114)

Das bedeutet, dass ein Translat nur unter den folgenden Voraussetzungen als erfolgreich, d.h. als verstanden, angesehen werden kann: Wenn einerseits das Translat in sich kohärent ist und vom Rezipienten als Text verstanden wird und wenn andererseits eine Verbindung zwischen Ausgangs- und Zieltext besteht, d.h. wenn die Intention des Autors des Ausgangstextes vom Translator verstanden wurde und von diesem auch im Zieltext wiedergegeben wurde (z.B. die Intention, den Rezipienten zum Lachen zu bringen). Grundlage hierfür ist, dass der Translator erkennt, welche Funktion das Translat in der Zielkultur erfüllen soll, um den Text dementsprechend zu übersetzen.

2.3 Kulturkompetenz

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, vollzog sich in den 1970er und 1980er Jahren eine Abkehr von der bis dato weit verbreiteten Auffassung, dass

Translation primär ein rein sprachlicher Transfer sei, hin zur Anerkennung der Wichtigkeit von Kultur (sowohl Ausgang- als auch Zielkultur) im Translationsprozess. So meinen auch Reiß und Vermeer, dass "Translation (...) eine Sondersorte kulturellen Transfers" (Reiß/Vermeer 1984:13) sei. Dies ist deshalb von großer Bedeutung, da sprachlicher Transfer immer eingeschränkt zu sehen ist und Translation umfangreicher und komplexer ist als "bloßer" Sprachtransfer: Sprache ist nur ein Teil des Translationsprozesses und Sprachkompetenz nur ein Teil von Translationskompetenz. So muss der Translator zusätzlich und vor allem auch über ein umfangreiches Kulturwissen über die Ausgangs- und die Zielkultur verfügen, um das Translat erfolgreich erstellen zu können.

Der Terminus "Kultur" hat – gerade im ethnologischen Bereich – viele Definitionen. Laut Brockhaus (2007:263) ist Kultur zuerst in praktisch-materielle Kultur, wie zum Beispiel Ackerbau, und geistig-ideelle Kultur, worunter beispielsweise religiöse oder rituelle Praktiken zu verstehen sind, zu unterteilen. Die vom Brockhaus angeführte detailliertere Unterteilung lautet wie folgt:

- ursprünglich-praktische Handlung: Hierunter ist beispielsweise die Bebauung von Boden zu verstehen;
- rituelle Verehrung von Gottheiten;
- individuelle Bildung und gruppenspezifische Bildung;
- soziale Beziehungen (vor allem im politischen Zusammenleben).

Aus dieser zwar etwas vagen Definition lässt sich trotzdem bereits erkennen, dass Kultur umfangreicher und komplexer ist als dies im Alltag oft angenommen wird. Nun stellt sich jedoch die Frage, wie der Stellenwert, den Kultur für die Translationswissenschaft hat, bestmöglich definiert werden kann. Hierzu möchte ich zunächst auf die bekannte und in der Translationswissenschaft allgemein akzeptierte (vgl. etwa Ammann 1995, Witte 2000) Definition von Göhring verweisen:

"Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform und abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies

will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen."

(Göhring 1978:10)

Diese Kulturdefinition kann als für die Translationswissenschaft gültig gesehen werden, da sie eben genau jene Kompetenzen beschreibt, über die ein Translator im Idealfall verfügen sollte, um den Translationsprozess optimal umsetzen zu können. Sie macht auch deutlich, welche große Rolle Kultur nicht nur in der Translation, sondern auch im Alltag spielt und wie stark ihr Einfluss auf unser Verhalten, Denken und Empfinden ist. Man könnte fast sagen, dass es im menschlichen Verhalten nichts gibt, das nicht kulturell geprägt ist: So sind selbst unser Zeit- und Raumempfinden kulturell geprägt, unsere Konditionierung, wann wir lachen und weinen, was wir als Tabu und was als konventionell gegeben empfinden.

Die kulturelle Komponente spielt im gesamten Translationsprozess eine große Rolle, da der Translator den Ausgangstext immer auch vor dem kulturellen Hintergrund der Ausgangskultur rezipieren muss, um ihn verstehen zu können. Zusätzlich muss er über ausreichend kulturelles Wissen in der Zielkultur verfügen, um zu wissen, was er wie oder was er nicht übersetzen soll. Wichtig ist hierbei, dass der Translator nicht in die Rolle des unprofessionellen *native speakers* schlüpfen darf, also nicht naiv-kommunikativ handelt, sondern sich der (kulturellen) Objektivität seines Berufsstandes bewusst ist und dementsprechend translatorisch-kommunikativ bei der Wiedergabe des Textes in der Zielkultur vorgeht (vgl. Holz-Mänttari 1984:65 f.).

Margret Ammann beruft sich ebenfalls auf die Kulturdefinition von Göhring, führt diese aber noch weiter aus, indem sie dem Oberbegriff "Kultur" noch drei Subkategorien hinzufügt (Ammann 1995:43 f.):

- Parakultur: Als solche bezeichnet Ammann die Gesamtkultur einer bestimmten Gesellschaft, also alle Normen, Regeln, Werte und Konventionen, die für eine gesamte Gesellschaft Gültigkeit besitzen (z.B. die gesamtgesellschaftliche Auffassung von Recht und Unrecht).
- Diakultur: Für Ammann ist dies die Kultur einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, d.h. alle Normen, Regeln, Werte und Konventionen, die nur für diese bestimmte Gruppe, für diese Teilgesellschaft gültig sind (z.B. der hypokratische Eid bei Ärzten).

- Idiokultur: Dies bezeichnet laut Ammann die Kultur einer bestimmten Person, also alle Regeln, Normen, Werte und Konventionen, die ein bestimmtes Individuum für sich aufstellt und als gültig ansieht.

Durch diese Unterteilung wird nochmals klar unterstrichen, dass es für den Translator wichtig ist zwischen Parakultur und Idiokultur zu unterscheiden, wenn es um die Bewertung kultureller Phänomene im Translationsprozess geht. Gerade unter Laien scheinen die Grenzen zwischen diesen von Ammann definierten Subkategorien fließend zu verlaufen, weshalb es öfters zu Stereotypisierung kommen mag (wenn beispielsweise die Idiokultur einer bestimmten Person als Parakultur und als für die Gesamtgesellschaft gültig gesehen wird). Der Translator als Experte soll jedoch über genügend Kulturkompetenz verfügen, um abklären zu können, welche kulturellen Phänomene nur für eine bestimmte Teilgesellschaft oder für ein bestimmtes Individuum und welche für die Gesamtgesellschaft als gültig zu betrachten sind, d.h. der Translator soll kulturelle Phänomene so abstrahieren können, dass er einen Perspektivenwechsel vornehmen kann, um so die Funktion von Translation als Kommunikation zwischen den Angehörigen zweier Kulturen ermöglichen zu können (Ammann 1995:49 ff.).

Auch Heidrun Witte (2000) beschäftigt sich besonders mit der Kulturkompetenz des Translators und sieht, ganz in der Tradition Reiß' und Vermeers, Translation ebenfalls als kulturellen Transfer. Sie hält fest,

"dass (a) Translation zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Kulturen und nicht allein zwischen Sprachen geschieht (...)"

(Witte 2000:38)

und

"dass (b) indem Translation "Information" (...) über andere Kulturen vermittelt und dadurch wiederum "Wissen" verändert, Ausgangskultur wie Zielkultur sowie das Verhältnis zwischen ihnen durch translatorisches Handeln zwangsläufig "modifiziert" werden."

(Witte 2000:38)

Die erste Feststellung wurde bereits ausreichend diskutiert und es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass anders als im philologischen Translationsansatz,

Translation als Transfer zwischen Kulturen und nicht zwischen zwei Sprachen gesehen wird, weswegen auch von "Ausgangs-" und "Zielkultur" anstatt von "Ausgangs-" und "Zielsprache" die Rede ist. Von besonderem Interesse ist nun jedoch Wittes zweite Feststellung, nämlich, dass Translation dadurch, dass sie neue Information zugänglich macht, auch bestehende Informationsangebote in einer bestimmten Kultur ändert. So entsteht durch Translation ein ständiger Austausch zwischen den unterschiedlichen Kulturen und es kann deshalb vorkommen, dass kulturelle Phänomene der Ausgangskultur durch Translation mittels Enkulturation zu kulturellen Phänomenen der Zielkultur werden können und somit nicht mehr als "fremd" empfunden werden. Kulturspezifika, also kulturelle Phänomene, die nur in einer bestimmten Kultur vorhanden sind, werden sozusagen entmystifiziert und den Rezipientinnen und Rezipienten der Zielkultur zugänglich gemacht, so sehr, dass diese die Kulturspezifika nicht mehr als solche empfinden (Witte 2000:86). Besonders stark ist dies mE im Verhältnis zwischen der anglo-amerikanischen und der europäischen Kultur zu spüren, wobei ich hier an einen Vergleich zwischen US-amerikanischer und deutschsprachiger Kultur denke: So werden beispielsweise Anspielungen auf Institution wie FBI (Federal Bureau of Investigation; die staatlich polizeiliche Ermittlungsbehörde der Vereinigten Staaten von Amerika) oder CIA (Central Intelligence Agency; Auslandsnachrichtendienst der Vereinigten Staaten) oder auf bestimmte Berühmtheiten der amerikanischen Kultur von der Rezipientin bzw. dem Rezipienten des österreichischen bzw. deutschsprachigen Kulturraums oft nicht mehr als befremdlich empfunden, da diese Kulturspezifika durch vermehrte Synchronisation von US-amerikanischen Filmen bereits als bekannt gelten.

Witte sieht die Kulturkompetenz des Translators als essentiell an und definiert sie als "Kenntnis und Beherrschung von Kultur" (Witte 2000:53), wobei sich Kulturkompetenz für sie aus mehreren Komponenten zusammensetzt (Witte 2000:54):

- Alltagskompetenz
- professionelle, "artifizielle" Kompetenz
- fallspezifisches Sich-Bewusstmachen

Dieses Sich-Bewusstmachen unterscheidet den Translator als Experten dabei von unprofessionellen *native speakers*, aber auch von Laien, da prinzipiell gilt, dass je

geringer das Vorwissen über eine bestimmte Kultur, also die Fremdkultur, ist, desto stärker die Eigenkultur für den Kulturvergleich herangezogen wird, wodurch es oftmals zu Vorurteilen und kulturellen Missverständnissen kommt. Der Translator als Experte steht nun über diesem laienhaften Kulturvergleich, da er über Kulturkompetenz in beiden Arbeitskulturen verfügt und es so schafft, einen bewussten Kulturenvergleich zu ziehen. Dies erfordert wiederum seitens des Translators eine äußerst objektive Vorgehensweise, da er während des Translationsprozesses ständig die Eigenkultur, das Bild der Eigenkultur in der Fremdkultur, die Fremdkultur, das Bild der Fremdkultur in der Eigenkultur sowie Situation und Kontext hinterfragen muss (Witte 2000:54 ff.).

Zuletzt soll in diesem Unterkapitel noch auf das Phänomen der Kulturspezifika, von denen weiter oben im Text bereits kurz die Rede war, eingegangen werden. Prinzipiell versteht man unter Kulturspezifika kulturelle Phänomene, die einer bestimmten Kultur eigen sind und in einer fremden Kultur nicht auftreten. Markstein versteht unter Kulturspezifika oder Realien "Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur [...]", die "einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet [werden]" (Markstein 1999:288). Dies bedeutet, dass bestimmte Elemente einer Kultur so sehr eigen sind, dass das Verständnis dafür bzw. die Assoziation damit jedem dieser Kultur Außenstehenden besonders schwer fällt, da es in der Eigenkultur keine diesem Phänomen entsprechenden Anhaltspunkte gibt.

Witte hält dazu fest, dass Kulturspezifika nicht per se existieren, sondern erst im kulturellen Vergleich entstehen, da sie von einer Zielkultur als "fremd" und der Ausgangskultur als eigen empfunden werden (Witte 2000:89). Kulturspezifika stellen insofern eine besondere Herausforderung für den Translator dar, als dass sie so von der (Ausgangs-) Kultur geprägt sind (historisch, sozial), dass es oft nicht möglich erscheint, sie in die Zielkultur "hinüberzuretten". Markstein unterscheidet folgende translatorische Ansätze bei der Behandlung von Realien (Markstein 1999:291):

- unveränderte Aufnahme der Realie in den Zieltext als Zitat: Diese Methode dient zwar der Enkulturation der Realie in die Zielkultur und kann somit kulturell-befruchtend wirken, ist aber mE in der Praxis oft sperrig, da nur schwer für den Zielrezipienten verständlich.
- Lehnübersetzung: Dies bedeutet, dass die einzelnen Bestandteile eines ausgangskulturellen Terminus ebenso einzeln in die Zielkultur übertragen

werden, was zu Kombinationen wie "Flutlicht" (flood light) oder "Halbwelt" (demi-monde) führt.

- Analogiebildung: Hierunter wird die sinngemäße Verwendung eines sinngemäß entsprechenden Terminus in der Zielkultur für den zu übersetzenden Terminus der Ausgangskultur verstanden. Als Kriterium für die Auswahl der "passenden" Analogie gilt hier die Funktion des Terminus, z.B. die britische Institution der Grammar School, die im Deutschen oft mit Gymnasium gleich gesetzt wird: In diesem Fall handelt es sich um zwei unterschiedliche Schulsysteme, die mit unterschiedlichen Emotionen, Tätigkeiten, etc. verbunden sind. Da jedoch beide Schuleinrichtungen für Schüler ab der 5. Schulstufe bzw. ab dem 11. Lebensjahr bestimmt sind und, zumindest in der Vergangenheit, der gehobenen Mittelschicht vorbehalten waren, werden diese beiden Termini bzw. diese beiden Realien einander oft gleichgestellt.
- kommentierende Übersetzung: Der Translator entscheidet sich in diesem Fall dazu, die latente Bedeutung des Terminus der Ausgangskultur in der Zielkultur verbalisiert wiederzugeben, meist in Form eines Kommentars. Diese Translationsstrategie erfordert jedoch sowohl Platz- als auch Zeitkapazitäten und ist nur dann möglich, wenn ein Kommentar die Länge des Translats nicht störend beeinflusst (z.B. wenn beim Synchronisationsprozess der betreffende Sprecher gerade nicht im Bild ist und so die Lippsynchronität nicht eingehalten werden muss).

Dies sind nur einige Ansätze, wie Kulturspezifika übersetzt werden können – selbstverständlich besteht hierbei kein Anspruch auf Vollständigkeit, insbesondere da jeder Translationsauftrag unterschiedliche translatorische Strategien und Mittel erfordert. Zudem ist der Translator oft gezwungen abzuwägen, welche kulturellen Parameter er im Zieltext wiedergeben möchte und muss daher skoposadäquate Übersetzungsentscheidungen treffen. Dieser Entscheidungsprozess sollte laut Witte im Idealfall wie folgt ablaufen: Zuerst soll der Translator den Ausgangstext rezipieren und diesen danach mit der Ausgangskultur in Beziehung setzen. Falls fremdkulturelle Phänomene auftreten, so sollen diese zuerst vor dem Hintergrund der Fremdkultur interpretiert bzw. wahrgenommen und bewertet werden. Das Resultat aus dieser Interpretation soll dann in Bezug gesetzt werden zum Wissen des Translators über die Zielkultur; erst dann soll eine Entscheidung darüber erfolgen, welches Phänomen der

Zielkultur dem Phänomen der Ausgangskultur fallspezifisch-skoposadäquat ist (Witte 2000:90 f.).

Wie in den vorangegangenen Aussagen ersichtlich wird, lässt sich zusammenfassend also sagen, dass Kulturkompetenz für die Erstellung eines erfolgreichen Translats, das in der Zielkultur vom Rezipienten verstanden werden soll, Kulturkompetenz in beiden Arbeitskulturen unerlässlich ist und damit noch einmal bewiesen ist, dass Sprachkompetenz alleine keinen guten Translator ausmachen kann.

2.4 Translatorisches Handeln

Einen weiteren Grundpfeiler der modernen Translationswissenschaft bildet die von Justa Holz-Mänttari entwickelte Theorie vom translatorischen Handeln (1984). Eine Grundaussage dieses Werks ist jene, dass Translatoren als Experten für interkulturellen Transfer handeln und daher auch von der Gesellschaft als Experten wahrgenommen werden müssen. Da in der modernen Welt immer öfter bestimmte Handlungen und einzelne Arbeitsschritte an Experten zur Erledigung abgegeben werden, muss auch dem Translator dieser Expertenstatus zugeschrieben werden, da er immer dann zum Einsatz kommt, wenn interkulturelle Kommunikation ohne seine Hilfe nicht zustande kommen kann bzw. Texte als Botschaftsträger in einer Zielkultur nicht verstanden werden können (Holz-Mänttari 1984:62 f.).

Holz-Mänttari weist den Protagonisten oder wie sie sie bezeichnet den "Aktanten" des Translationsprozesses bestimmte Rollen zu (Holz-Mänttari 1984:38):

- der Translationsinitiator (Bedarfsträger) braucht einen Text
- der Besteller bestellt einen Text
- der Ausgangstexter produziert den Ausgangstext, der in weiterer Folge die Grundlage für das Translat bilden wird
- der Translator produziert einen Zieltext
- der Zieltextapplikator arbeitet mit dem Zieltext
- der Zieltextrezipient rezipiert den Zieltext

Dadurch macht Holz-Mänttäri deutlich, dass auch ein Translat bereits eine Produktspezifikation darstellt und besonders in einer schnelllebigen Welt wie der unseren professionelles (Ziel-) Texten unerlässlich ist. Zudem weist sie auch darauf hin, dass durch die Expertenrolle des Translators auch dessen Verantwortung für das Produkt, also das Translat, steigt, weswegen gute Vertragsbedingungen in jedem Fall unabdingbar sind (Holz-Mänttäri 1984:12 f.).

Dementsprechend definiert sie das Konzept des translatorischen Handelns wie folgt:

"Unserer Auffassung nach hat translatorisches Handeln die Funktion, Botschaftsträger für transkulturellen Botschaftstransfer, spezielle Texte, zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen zweckbezogen eingesetzt werden können."

(Holz-Mänttäri 1984:162 f.)

Hier wird die Expertenrolle, die Holz-Mänttäri dem Translator zuweist, noch einmal besonders deutlich, aber die Aussage spiegelt auch ihr Verhältnis zu Ausgangs- und Zieltext wider. Ähnlich wie auch Reiß und Vermeer unterstreicht Holz-Mänttäri, dass das Gesamtziel sowie der Handlungszweck ("zweckbezogen eingesetzt") der Translation die wichtigsten Prozesselemente beim Übersetzen sind. Dadurch ordnet auch sie dem Zieltext mehr Bedeutung zu als dies in der traditionellen Translationswissenschaft bis dato der Fall gewesen ist. Noch einmal betont sie die Wichtigkeit der zweckgebundenen Übersetzung und stellt ähnliche Überlegungen wie auch Reiß und Vermeer an, wenn sie meint, dass der Translator wissen müsse,

"was für eine Botschaft mit was für einem Botschaftsträger wann und wo zu welchem Zweck bei welchem Rezipienten in welcher Situation etwas bewirken soll"

(Holz-Mänttäri 1984:114)

2.5 Zusammenfassung

Wie in den vorangegangenen Unterkapiteln deutlich wird, ist keine der präsentierten translationswissenschaftlichen Theorien als isoliert zu betrachten. Stattdessen greifen sowohl Skopostheorie, das Konzept vom translatorischen Handeln als auch die Wichtigkeit der Kulturkompetenz ineinander über. Dennoch ist es wichtig, sich dieser einzelnen wissenschaftlichen Konzepte bewusst zu sein, um ein optimales Ergebnis aus

dem Translationsprozess zu erzielen. Um einzelne Szenen sowie deren Translationsstrategien des Forschungsthemas besser analysieren zu können, wird in Kapitel 5 dieser Arbeit noch einmal auf die hier präsentierten wissenschaftlichen Theorien zurückgegriffen und diese zusammen mit den Erkenntnissen der noch zu besprechenden Humorthorien und Humorübersetzungsstrategien zu einem Analysemodell kombiniert werden.

3. Humour Research²

3.1 Allgemeines

Im folgenden Kapitel soll eine Übersicht über den aktuellen Stand der Forschung auf dem Gebiet Humors (*Humour Research*) geben, wobei ein besonderes Augenmerk auf die für die Translationswissenschaft relevanten Theorien von Attardo und Vandaele gelegt werden soll. Zum besseren Verständnis im weiteren Verlauf der Arbeit, sollen zu Beginn die Grundbegriffe Humor, Komik und Witz erklärt und von einander abgegrenzt werden. Außerdem soll auch auf den Unterschied zwischen schwarzem Humor und Satire sowie auf deren Subkategorien Parodie und Travestie näher eingegangen werden, da diese Genres für die Beschäftigung mit der Serie *Little Britain* bzw. für die Analyse einzelner Szenen daraus im praktischen Teil dieser Arbeit relevant sind. In weiterer Folge werden einige Analysestrategien zur Erkennung von Humor diskutiert werden.

3.2 Klärung der wichtigsten Termini

Im alltäglichen Sprachgebrauch werden Termini wie Humor, Komik und Witz oft als Synonyme verwendet, ohne dass sich der Sprecher ihrer genauen Bedeutung bewusst ist (vgl. Hellenthal 1989:3 f.). Dass sich besonders das Finden einer geeigneten Definition von Humor schwierig gestaltet, liegt auf der Hand und hat bereits oft dazu geführt, dass manche Wissenschaftler es aufgegeben haben, überhaupt den Versuch zu starten, eine Definition zu finden (vgl. Vandaele 2002:153). Die vorliegenden Versuche einer Definition erheben auch keinerlei Anspruch auf Vollkommenheit oder allgemeine Gültigkeit, sondern dienen lediglich als theoretische Arbeitsgrundlage für die vorliegende Arbeit und insbesondere für deren praktischen Teil.

3.2.1 Humor

Im Gegensatz zu den noch zu klärenden Termini wie Komik, Satire, Parodie oder Travestie, ist Humor mE als übergeordnete Instanz zu sehen, da Humor eine

² Da die meiste Forschung auf diesem Gebiet in der modernen Wissenschaftssprache Englisch gehalten ist, soll auch der englische Begriff im Verlauf der Arbeit beibehalten werden. In der vorliegenden Arbeit wird der britisch-englische Schreibweise "humour" beibehalten, wenngleich viele Autoren die amerikanische Schreibweise "humor" bevorzugen (vgl. u.a. Attardo 1994).

Befindlichkeit bzw. Stimmung zum Ausdruck bringt (Wilpert 2001⁸:358). Genauer definiert Wilpert den Terminus Humor wie folgt:

"Gemütsstimmung, die sich über die Unzulänglichkeiten der Welt und des Menschenlebens wohlwollend, heiter-souverän erhebt und über das Niedrig-Komische, Unnatürliche hinweg zu e[iner] gesunden und natürl[ichen] Weltanschauung gemütvoller Teilnahme und gelassenen Darüberstehens durchringt."

(Wilpert 2001⁸:357)

Wilpert definiert Humor also als (menschliche) Charaktereigenschaft und bringt diese Definition somit in Einklang mit dem antiken Gebrauch des Terminus (humor = Feuchtigkeit), der von der Theorie der Körpersäfte herrührt: Laut dieser Lehre sind Temperament, Charakter und Stimmung abhängig vom richtigen, d.h. ausgewogenen Mischverhältnis der Körpersäfte (Wilpert 2001⁸:357 f.). Folgt man dieser Definition Wilperts, so kann gesagt werden, dass Humor nicht nur bloße Eigenschaft, sondern vielmehr eine Einstellung dem Leben und der Welt gegenüber ist. Aus diesem Grund soll Humor in der terminologischen Hierarchie dieser Arbeit als oberste Einheit angesehen werden.

Zur Bekräftigung dieser Klassifizierung seien hier noch einige weitere Gedankensplitter zum Thema Humor angeführt: Für Hellenthal (1989) stellt Humor "den Ausdruck einer Befindlichkeit dar, welche als Typ des Komischen entweder mehr dem Positiven oder dem Negativen zugeordnet werden kann" (Hellenthal 1989:35). Somit sieht er Humor als eine dem Menschen eigene Charakteristik und bringt sie mit einer Grundeinstellung dem Leben und der Welt gegenüber in Zusammenhang. Die Auffassung, dass Humor ein Typ des Komischen ist, kann hier jedoch, aus den oben genannten Gründen, nicht geteilt werden, da für die vorliegende Arbeit Humor als oberste terminologische Instanz festgelegt wurde.

Bourke (1965) wiederum sieht Humor vor allem als menschliche Eigenschaft und meint, dass Situationen eher als komisch, denn als humorvoll zu bezeichnen sind, einem Verständnis, dem mE zugestimmt werden kann, da – wie sich in weiterer Folge zeigen wird – Humor als Eigenschaft subjektiv ist, Komik jedoch situations- bzw. objektbezogen. Humor dient seiner Ansicht nach dazu, Missverhältnisse und Diskrepanzen des Alltags aufzulösen und so eine ausgleichende Wirkung zu erzielen (vgl. Bourke 1965:9 ff.).

Aus translationswissenschaftlicher Sicht widmet sich vor allem Vandaele (1999, 2002) dem Thema und der Erforschung von Humor. Dabei kommt er zum Schluss, dass für translationswissenschaftliche Zwecke Humor keine "conventionally coded linguistic unit per se, a semantic meaning attached to lexicalized linguistic forms (words, phrases)" (Vandaele 2002:151) sei und nicht notwendigerweise das Resultat einer wörtlichen Interpretation des Textes. Besonders betont er die für jede Übersetzung oder Dolmetschung nötige Auffassung von Humor als "cognitive effect" (Vandaele 2002:151), da er davon ausgeht, dass die Aufgabe des Übersetzers darin liegt, das Zusammenspiel von Ausgangstext (AT) und Zieltext (ZT) so zu sehen, dass der Text in beiden Kulturen dieselbe oder eine ähnliche Wirkung bei den Rezipienten auslöst. Daher soll bei der Übersetzung darauf geachtet werden, den Zieltext so zu gestalten, dass er dieselbe intendierte Wirkung wie der Ausgangstext enthält (vgl. Vandaele 2002:151). So schlussfolgert Vandaele, dass "translating humour would come down to achieving the same humorous effect" (Vandaele 2002:151) im Zieltext.

Ebenfalls aus translationswissenschaftlicher Perspektive interessant ist Shipley-Youngs These (2007). Er folgt der Auffassung (ähnlich wie auch Vandaele), dass Humortheorien sich in drei Gruppen unterteilen lassen: *functional theory*, *stimulus theory* und *response theory* (Shipley-Young 2007:982). Funktionale Ansätze konzentrieren sich darauf, wie Humor funktioniert und welchen psychologischen und physiologischen Richtlinien Humor folgt. *Response theories* konzentrieren sich darauf, wann Rezipientinnen bzw. Rezipienten lachen und wie ihre Reaktion im Allgemeinen ausfällt. Wichtig für die Translationswissenschaft ist hier jedoch vor allem die *stimulus theory*, da diese Theorie zum Ziel hat, zu erforschen, warum etwas lustig ist (vgl. Shipley-Young 2007:983 ff.).

Abschließend soll in diesem Unterkapitel noch der Witz untersucht werden. Dies ist von besonderer Bedeutung, da das Forschungsobjekt, nämlich die britische Serie *Little Britain*, eine Sketchshow ist, Sketche eine dramatische Form des Witzes darstellen, d.h. die Erzählung des Witzes in Szene setzen, und als "kurze, effektvolle Szene mit scharfer Schlusspointe" (Brockhaus 2007:258) gesehen werden können. Deshalb ist eine Erklärung dessen, was ein Witz eigentlich ist, von grundlegender Bedeutung:

Hellenthal sieht den Witz als "ein Kind des Humors und dessen Manifestation in Sprache" (1989:35). Hier wird bereits der sprachliche Aspekt des Witzes unterstrichen

und auch der Unterschied zum Humor, der hier als Ausdruck einer menschlichen Befindlichkeit verstanden wird, deutlich.

Weiters soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, den deutschen Terminus "Witz" nicht mit dem englischen "wit" zu verwechseln oder gar gleichzusetzen, da die Bezeichnung "wit" sich auf die geistige Fähigkeit bezieht, schlagfertig, intellektuell-humoristisch zu sein³, während jetzt bereits geklärt wurde, dass mit dem deutschen Terminus "Witz" lediglich die "sprachliche Realisation" (vgl. Hellenthal 1986:35) von Humor gemeint ist. Anzumerken ist jedoch, dass laut Wilpert (2001⁸:908) bis ins späte 18. Jahrhundert auch im deutschen Kulturraum der "Witz" als geistreiche Haltung verstanden wurde und Verstand und Klugheit gleichgesetzt wurden.

3.2.2. Komik und Satire

Da Humor nun als menschliche Eigenschaft bzw. als Einstellung gegenüber der Welt definiert wurde, soll nun der Terminus Komik näher untersucht werden.

Komik wurde bereits in der Antike als literarisch-poetisches Gegenstück zur Tragik gesehen und genauer von Aristoteles in dessen (verloren gegangenen) zweiten Buch der Poetik behandelt (vgl. Bremmer und Roodenburg 1999:12).

Hellenthal definiert das Komische in literarischer Hinsicht vor allem über den Gegensatz zum Tragischen (Hellenthal 1989:32). Auch Wilperts (2001⁸) Definition geht in diese Richtung:

"die der Tragik entgegengesetzte Weise des Weltlebens, eine zum Lachen reizende, harmlose Ungereimtheit beruhend auf e[inem] lächerl[ichen] Mißverhältnis (Diskrepanz, Inkongruenz) von erstrebtem, erhabenen Schein und wirkl[ichem], niedrigem Sein von Personen, Gegenständen, Worten, Ereignissen und Situationen, also auch dem Mißverhältnis von Stil und Inhalt."

(Wilpert 2001⁸:420)

Weiters sieht Wilpert Komik immer objektbezogen (im Gegensatz zum Humor, der subjektbezogen ist) und trennt sie vom Humor als Weltanschauung auch dadurch, dass er Komik nicht per se als heiter erachtet, sondern dieser durchaus auch negative Eigenschaften, wie z.B. Derbheit, intellektuelle Gefühllosigkeit, etc. zurechnet (Wilpert 2001⁸:420).

³ vgl. Bourke 1965:10: wit ist "die Begabung, Lustiges oder Treffendes in geistreicher eventuell auch beißender Form auszudrücken".

Folgt man dieser Definition, so wird klar, dass die im Alltag oft willkürlich verwendeten und in der Folge austauschbaren Termini Humor und Komik durchaus separat voneinander zu betrachten sind, wobei mE Humor jedem Menschen (unterschiedlich welcher Ausprägung) zugeordnet werden kann, während hingegen Komik, als Unterform des Humors, nicht von vorneherein jedem Objekt immanent ist, sondern erst durch Inkongruenzen situationsspezifisch entsteht und von der Rezipientin bzw. dem Rezipienten als solche erkannt und akzeptiert werden muss. Weiters ist anzumerken, dass Humor laut der Definition Wilperts als globales Phänomen anzusehen ist, während Komik eher national-kulturell geprägt ist und von bestimmten Wertvorstellungen oder Lebenseinstellungen bzw. Interpretationen einer Kultur beeinflusst ist (vgl. auch 2001⁸:421). Insofern ergeben sich kulturelle Probleme im Translationsprozess auch seltener aufgrund von Humor als vielmehr aufgrund von Komik, da Humor als Eigenschaft so wie auch Traurigkeit oder Stolz allen Menschen in einem gewissen Maß zugeordnet werden kann, jedoch die Ausprägung von Humor in Situationen sich in Komik äußert und diese wiederum kulturell bedingt ist, da immer die jeweilige Kultur vorgibt, worüber gelacht wird bzw. gelacht werden darf.

Da nun eine für diese Arbeit adäquate Arbeitsdefinition des Terminus Komik gefunden wurde, soll nun in einem weiteren Schritt auf die Satire als literarische Ausprägung von Komik eingegangen werden. Laut Wilperts Definition ist Satire eine

"engagierte Spott- oder Strafdichtung, lit. Verspottung von Mißständen, Unsitten, Anschauungen, Ereignissen, Personen, Ständen, Institutionen [...], je nach den Zeitumständen, allg. mißbilligende, verzerrende Darstellung und Entlarvung des Normwidrigen, Überlebten, Kleinlichen, Schlechten, Ungesunden in Menschenleben und Gesellschaft [...]"

(Wilpert 2001⁸:717 f.)

Diese Definition des Begriffs Satire soll als Arbeitsdefinition gelten und im Folgenden näher erläutert werden. Satire ist, laut Definition Wilperts, somit als kritische Einstellung der Welt gegenüber zu verstehen. Dabei ist wichtig, dass die Satire zwar kritisiert, aber damit den Rezipienten unterhalten möchte. Die Unterhaltung oder das Amusement entsteht jedoch erst dadurch, dass die Rezipientin bzw. der Rezipient die Absurdität der Satire genießt. Es kann also gesagt werden, dass durch den Tabubruch die Anspannung beim Rezipienten freigelassen wird (vgl. Hodgart 1969:20 ff.).

Mehr noch als die Rezeption der Satire beim Zielpublikum zählt hier jedoch die Intention des Autors, der sich in seiner Eigenschaft als Satiriker dadurch auszeichnet, sich mit den Problemen der Welt auf abstrakte und intellektuelle Weise intensiv auseinanderzusetzen. Da die Satire darauf abzielt, soziale Missstände durch "sarcasm, irony, ridicule etc." (Hodgart 1969:7) aufzuzeigen und moralische Heuchelei zu entlarven, sind beliebte Themen eben jene, die ein potentielles Zielpublikum provozieren. Beliebt sind hier vor allem politische und religiöse Themen (vgl. Hodgart 1969:31 ff.).

Wichtig für die Übersetzerin bzw. den Übersetzer ist, dass er sich bewusst machen muss, dass bei verschiedenen Rezipienten in verschiedenen Kulturen unterschiedliche Themen als provokant gelten mögen: Chiaro führt hier das Beispiel die britische Sitcom *Bless me, Father* an, die die Rivalität zwischen einem anglikanischen und einem katholischen Priester in einer Pfarre auf dem Land zum Thema hat. Diese Serie ist ihrer Meinung nach als Satire viel zu kulturspezifisch, um in einer streng römisch-katholischen Zielkultur wie der italienischen funktionieren und als Satire rezipiert werden zu können (vgl. Chiaro 1992:6).

Während Chiaros Ansicht im Jahr 1992 durchaus noch zutreffend gewesen sein mag, hat sich die Situation bzw. die Rezeptionswilligkeit des Zielpublikums gerade in Bezug auf englischsprachige Comedy und englischsprachige Fernsehserien mE nach deutlich geändert: Durch steigenden Internetkonsum, verstärkte Verlinkung der einzelnen Kulturen und einer weitgehenden kulturellen Annäherung der kulturellen Werte und gesellschaftlichen Tabus, besonders in der westlichen Hemisphäre, erfreuen sich Fernsehserien, die in der Vergangenheit noch als "typisch britisch" bezeichnet wurden, bei jugendlichen Seherinnen und Sehern wachsender Beliebtheit. Dies meint auch Gelfert, der eine stärkere Veränderung in der deutschsprachigen Alltagskultur als in der englischsprachigen ortet (Gelfert 1998:8). Diese Beobachtung korreliert mE auch mit Nashs Aussage, dass es "important to recognize and accept the intention to joke" (Nash 1985:2) sei. Die Fähigkeit, auch Komik aus anderen – besonders der anglo-amerikanischen – Kulturen zu erkennen, zu akzeptieren und zu rezipieren ist mE durch einen breiteren Zugang zu diversen Medien (Internet, Fernsehen, DVDs, etc.) stark beeinflusst worden.

3.2.3. Parodie und Travestie

Da bereits die literarische Ausprägung von Komik und die Gattung der Satire näher beleuchtet wurden, sollen nun wiederum deren Subkategorien, nämlich Parodie und Travestie, näher erläutert werden. Zwar sollen diese beiden Genres in der vorliegenden Arbeit als Unterarten von Satire verstanden werden, jedoch sind diese nicht per se gleichzusetzen, wie sich in diesem Kapitel zeigen wird.

Vorauszuschicken ist, dass Satire laut Freund immer einen moralisch-belehrenden Charakter hat, während Parodie eher von einem intellektuell-literarischen Zugang geprägt ist (Freund 1991:20 f.). Das bedeutet, dass Satire durch eine negative bzw. negierende Darstellung einer Situation bzw. eines Sachverhalts eine Idealität schaffen möchte – ein Aspekt, der der Parodie laut Freund fremd ist, da zwar dieselbe Intention vorhanden ist, der Zweck jedoch der der "Destruktion anachronistischer Normstrukturen" (Freund 1991:21) ist.

Freund (1991) beschreibt den Ursprung der Parodie, die in der griechisch-antiken Theaterwelt ursprünglich den Gegengesang zum Chor des Dramas bildete, und führt als einen der ersten Parodisten den griechischen Dramatiker Hegmon von Thassos an, der zur Zeit des Peloponnesischen Krieges (431 – 404 v. Christus) wirkte und welcher, entgegen der damals üblichen Praxis, Homers Verse nicht singend, sondern prosaisch rezitierend vortrug (Freund 1991:1 f.). Somit klassifiziert er Parodie über diesen historischen Zugang als "komische Nachahmung" (Freund 1991:2) eines ernst gemeinten Originals, die der Kritik an selbigem dienen soll.

Für Wilpert (2001⁸) ist Parodie

"die verspottende, verzerrende Überzeichnung oder übertreibende Nachahmung eines dem Publikum bekannten und geachteten, ernst gemeinten Werkes (auch e[ines] Stils, e[iner] Gattung)"

(Wilpert 2001⁸:591)

Besonders betont er dabei zudem die Eigenschaft der Parodie, das bekannte Werk bzw. den bekannten Stil unter Beibehaltung der äußeren Form des Ausgangswerkes bei Änderung bzw. Banalisierung des Inhalts zu verzerren.

Dem schließt sich auch Freund (1991) an und schließt weiters, dass Parodie immer nur entweder große Kunst oder niedrige Kunst kritisieren kann, das künstlerische Mittelmaß

hiervon jedoch verschont bleibt, da Ziel der Parodie jenes ist, Schwächen des Ausgangstextes aufzuzeigen (Freund 1991:7). Insofern ist Parodie als "sekundäre literarische Gattung" (Freund 1991:14) zu klassifizieren, da sie nicht aus eigenem Antrieb heraus entsteht, sondern immer eine Reaktion auf bereits getätigte Aussagen oder Texte ist. Durch Verzerrung der Form wird das Ziel einer Erzeugung von Diskrepanz zwischen dem, der Rezipientin bzw. dem Rezipienten bekannten, Ausgangstext und der Parodie erreicht (Freund 1991:14). Komik entsteht hierbei durch die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt sowie durch die Aufdeckung der Unzulänglichkeiten eines Werkes (Wilpert 2001⁸:591).

Freund unterscheidet in weiterer Folge zwischen seriöser und trivialer Parodie, wobei er als seriös jene Parodien einstuft, die als eine kritische Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext konzipiert sind, während triviale Parodien für Freund nicht an einer kritischen Auseinandersetzung interessiert sind, sondern als primäres Ziel die Belustigung der Rezipientin bzw. des Rezipienten haben. Hierbei werden Anspruch oder Bedeutung des Ausgangstextes durch Verulkung in die Welt bzw. den Alltag des Rezipienten übertragen; die seriöse Parodie erhebt hingegen den Anspruch auf eine Erweiterung des verengten Blickwinkels der Rezipientin bzw. des Rezipienten und zielt darauf ab, überholte bzw. starre Sichtweisen und Ideologien sowie beschränkte Autorität und Fanatismus bzw. Intoleranz beim Rezipienten aufzubrechen (Freund 1991:15 ff.).

Im Unterschied zur Parodie, bei der die Form der Vorlage beibehalten wird, der Inhalt jedoch verändert, arbeitet die Travestie mit der Beibehaltung des Inhalts bei veränderter Form (Freund 1991:27). Wilpert definiert Travestie wie folgt:

"ähnlich der Parodie satir[ische] Verspottung eines ernsten Inhalts, doch im Gegensatz zu dieser unter Beibehaltung des Inhalts durch dessen Wiedergabe in einer anderen, unpassenden und durch die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt lächerlich wirkenden Sprache (meist grob oder nieder)" (Wilpert 2001⁸:848)

Diese Definition geht Hand in Hand mit jener bereits weiter oben angeführten von Freund, Wilpert betont jedoch zudem, dass Travestie in der Regel weniger aggressiv als die Parodie ist (Wilpert 2001⁸:849).

Thomas Stauder widmet sich in seiner 1992 veröffentlichten Dissertation ausführlich der Travestie und schildert auch deren langwierigen Abgrenzungskampf zur Parodie sowie die erst späte Klassifizierung als eigene literarische Gattung: Anfangs konnte sich der Terminus Travestie im Vergleich zur Parodie sehr schwer durchsetzen, oftmals wurde auch der Terminus "Burleske" für Travestie verwendet (insbesondere in Frankreich *burlesque*); erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte sich die Burleske zum Oberbegriff für Travestie und Parodie, da der Begriff Travestie zu diesem Zeitpunkt bereits eher gebräuchlich war (vgl. Stauder 1992:7 f.). Ende des 18. Jahrhunderts findet sich in einem deutschsprachigen Literaturlexikon (*Geschichte der komischen Litteratur* [sic!], zitiert nach Stauder 1992:18) eine literaturwissenschaftlich brauchbare Definition von Travestie, die sich durch die Beibehaltung des Inhalts des Ausgangstextes bei Veränderung der Form, liefert (ebenda).

Aufgrund dieser Historie des Terminus, setzt Stauder folgende Maßstäbe für seine Definition von Travestie (alle Stauder 1992:37 f.):

- gleichrangig der Parodie
- Beibehaltung des Inhalts des Ausgangstextes
- Änderung der Form des Ausgangstextes durch Herabsetzung der Stilebene
- Autor der Travestie muss eine Komisierung der Vorlage zum Ziel haben

Hier wird nochmals deutlich, dass der Anspruch, die Travestie als eine der Parodie gleichzustellende literarische Gattung zu erachten, verifiziert werden kann, da beide Genres eng miteinander verwandt sind: Arbeitet die Parodie mit der Verfremdung des Inhalts, so verändert die Travestie die Form des Ausgangstextes – beides geschieht unter Berücksichtigung desselben Ziels: der Komisierung eines Ausgangstextes.

3.3 Schwarzer Humor und englischer Humor

Aus Gründen der Vollständigkeit soll im letzten Unterkapitel dieses Definitionsschwerpunktes noch auf die beiden Komponenten schwarzer und "englischer" Humor eingegangen werden.

Es wurde bereits festgehalten, dass Humor als eine gewisse Einstellung der Menschen dem Leben gegenüber bezeichnet werden kann. Daraus folgt, dass die Eigenschaft

Humor allen Menschen eigen ist, wenn auch nicht immer in derselben Ausprägung.

Nash meint dazu:

"Together with the power of speech, the mathematical gift, the gripping thumb, the ability to make tools, humour is a specifying characteristic of humanity."

(Nash 1985:1)

Wenn die meisten Menschen also Humor besitzen, so kann gesagt werden, dass schwarzer Humor lediglich einer Minderheit von Menschen begreiflich oder gar eigen ist (Hellenthal 1989:34).

Laut Hellenthal (1989) bezeichnet schwarzer Humor die Eigenschaft des Menschen, in schwierigen Situationen eine "andere", nämlich zum Tatsächlichen konträre Perspektive einzunehmen.⁴ Dadurch entsteht zwar kein positives Bild der Situation, jedoch kann dies sozusagen als "Negativ der Wirklichkeit" (Hellenthal 1989:43) verstanden werden, durch das die Diskrepanz zwischen Sein und Schein aufgedeckt werden soll. Dadurch kommt es wiederum zu einem Wegfall der Respektposition gegenüber Tabus, etablierten Moralvorstellungen, gesellschaftlichen Werten, Konventionen und Idealen. Somit soll gezeigt werden, wie die Welt unter dem Schein von institutionellen Einrichtungen und Werten tatsächlich ist. Wichtig ist hierbei, dass schwarzer Humor als Einstellung nicht nihilistisch zu verstehen ist, da ja nicht lediglich der Abbau aller gesellschaftlichen Konventionen, Werte und Institutionen intendiert ist, sondern schwarzer Humor die Wirklichkeit so zeigen will wie sie ist (vgl. Hellenthal 1989:43 f.). Dieser Anspruch ist analog zu jenem der Satire zu verstehen, die sich ebenfalls durch eine kritische Haltung der Welt gegenüber zu dem Zwecke des Aufdeckens von Schein und Illusion auszeichnet; jedoch gilt hier wiederum, dass Satire als literarische Gattung, schwarzer Humor jedoch, gleich wie Humor, als Eigenschaft zu verstehen ist. Durch den Perspektivenwechsel hin zum schwarzen Humor werden etablierte Moral- und Wertvorstellungen zur Beurteilung freigegeben und können hinterfragt werden. So wird oftmals eine parallele Gegenwelt konstruiert, in der alles, das in der realen Welt als unerwartet bzw. unerhört gilt, zur Normalität wird. Wichtig ist dabei, dass die "abnormale" Situation in sich kohärent und schlüssig ist und für die Rezipientin bzw. den Rezipienten als solche nachvollziehbar (vgl. Hellenthal 1989:47 ff.).

⁴ Hellenthal leitet den Terminus "schwarzer Humor" von André Bretons "humour noir" ab (Hellenthal 1989:3)

Schwarzer Humor macht viele tabuisierte Themen erst zum allgemeinen Gesprächsthema und so werden oft "unangreifbare" Themen wie Religion, Sexualität oder Tod behandelt. Dabei wird keine vorgefertigte Alternative zur Realität geboten, sondern durch den Perspektivenwechsel lediglich dem Rezipienten die Möglichkeit geboten, aus dem eben Präsentierten seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Der komische Effekt von schwarzem Humor entsteht dadurch auch, dass der Rezipient, aufgrund dieser Einstellung, sich daran erfreuen kann, über all das befreit lachen und nachdenken zu können bzw. zu dürfen, was zu hinterfragen üblicherweise verboten wäre (vgl. Hellenthal 1989:50 ff.).

Zum Abschluss seien die wichtigsten Charakteristika von schwarzem Humor – laut Hellenthal– nochmals zusammengefasst:

- schwarzer Humor basiert auf der Erschaffung eines Universums, eines Begriffs von Welt, in dem alles, was im Alltag als unerhört oder unerwartet gilt, für "normal" befunden wird;
- schwarzer Humor basiert nicht auf Pessimismus, sondern dient als kritische Instanz;
- keine Schaffung neuer Werte, aber ein Infragestellen der alten, wodurch sich der Rezipientin bzw. dem Rezipienten ein neuer Blickwinkel eröffnet (vgl. Hellenthal 1989:45 ff.)

Da nun auch auf schwarzen Humor eingegangen wurde, soll nun abschließend kurz der Terminus "englischer Humor" näher erläutert werden. Bereits 1965 versuchte der Anglist John Bourke in seinem Werk "Englischer Humor" ein grobes Bild zum großen Gebiet des englischen Humors zu entwerfen. Ähnliches versucht auch Gelfert in seinem 1998 erschienen Buch "Max and Monty". Beide Autoren weisen gleich zu Beginn ihrer Abhandlungen darauf hin, dass die meisten deutschsprachigen Rezipientinnen bzw. Rezipienten tendenziell alle Bewohner der britischen Inseln als Engländer bezeichnen, was in Anbetracht des Nationalstolzes der Waliser und Schotten (und vor allem derer separatistischen Tendenzen) zurückzuweisen ist. Jedoch weist Bourke darauf hin, dass, trotz allem, dem deutschsprachigen Publikum wohl der Terminus "englischer Humor" geläufiger sei als die genaue Differenzierung desselben und aufgrund dieser Vertrautheit der Terminus vertretbar sei (Bourke 1965:12 f.). Sowohl Bourke als auch Gelfert weisen – trotz einem Unterschied von fast 30 Jahren was das Erscheinungsdatum ihrer

Werke betrifft – darauf hin, dass der Terminus "britischer Humor" ihnen unangebracht erscheint, da dabei immer eine politische Komponente mitschwinge (vgl. Bourke 1965:12 f. und Gelfert 1998:21 ff.).

Wie bereits erwähnt, entsteht Komik durch diverse Missverhältnisse im Alltag. Diese Missverhältnisse entstehen Bourkes Meinung nach durch ein unbeabsichtigtes Zusammentreffen von Ereignissen bzw. durch unbeabsichtigtes Handeln einer Person. Eine andere Möglichkeit für die Entstehung von Komik ist das bewusste Erschaffen einer solchen Situation durch einen Künstler (Bourke 1965:12 f.). Dieses Auflösen von Spannungen ist auch für Gelfert äußerst wichtig, da er davon ausgeht, dass die Briten, historisch bedingt, oft Lösungen für soziale Spannungen mittels Komik suchten, weswegen sie eine humoristische (im Sinne von gelassen-souveräne) Einstellung der Welt gegenüber, eben englischen Humor, entwickelten: Großbritannien konnte bereits sehr viel früher als Deutschland oder Österreich auf eine Bürgerkultur verweisen, weshalb auch die Kritikfähigkeit und Aufsässigkeit der Bevölkerung intensiver ausgeprägt zu sein scheint. Deshalb bezeichnet Gelfert den englischen Humor auch als "bottom up-Humor" (Gelfert 1998:78), da Situationen nicht von oben, aus der Perspektive der Überlegenheit heraus, betrachtet werden, sondern vielmehr der Bürger aus der ihm eigenen sozialen Position und Stellung heraus, die Machenschaften der oberen Gesellschaftsschichten angeprangert hat (Gelfert 1998:78 f.).

Sowohl Bourke als auch Gelfert schreiben dem englischen Humor bestimmte Merkmale zu, die hier nun zusammengefasst vorgestellt werden sollen:

- Bathos: Der vom englischen Dichter, Übersetzer und Herausgeber Alexander Pope (1688 – 1744) eingeführte, aus dem Griechischen stammende Terminus bedeutet "Tiefe" und bezeichnet das Lächerlichmachen des Erhabenen. Kommt Bathos unfreiwillig zum Einsatz, so wird der Sprecher dadurch bloßgestellt; wird Bathos hingegen bewusst eingesetzt, so erfolgt dadurch eine Respektlosigkeit dem Erhabenen gegenüber (vgl. Gelfert 1998: 81 ff.);
- Situationskomik: Situation, die eine bewusst geschaffene Inkongruenz enthält (vgl. Bourke 1965:20);

- Wortspiele: Im Deutschen oft als Kalauer verpönt, erfreuen sich Wortspiele im Englischen in allen sozialen Schichten großer Beliebtheit (vgl. Bourke 1965:51 und Gelfert 1998:105);
- Nonsense: Durch die Abwesenheit von Sinn werden hier Konventionen und Traditionen bewusst auf den Kopf gestellt (vgl. Bourke 1965:24 und Gelfert 1998:100);
- Exzentrik: Dies ist wohl – neben dem schwarzen Humor, auf den bereits weiter oben näher eingegangen wurde, und dem Understatement – die charakteristischste Eigenschaft, die "Nichtinselbewohner" üblicherweise dem englischen Humor zuordnen. Bedingt durch die Geschichte und das bereits früh einsetzende Streben der Mittelschicht es der Oberschicht gleichzutun, wengleich auch mit billigeren Mitteln und etwas pragmatischer, setzte eine Ritualisierung der Normen in Großbritannien bereits früher ein als in Deutschland oder Österreich. Diese Ritualisierung von Normen ist jedoch unabdingbare Voraussetzung für Exzentrik, die ja ein auffälliges Abweichen von jeglichen Normen ist. Wichtig ist hierbei, dass Gelfert Exzentrik auf das Privatleben der Bürger beschränkt und somit eine klare Trennlinie zwischen öffentlichem und privatem Leben zieht (vgl. Gelfert 1998:88 f.);
- Schwarzer Humor: laut Bourke und Gelfert eines der wesentlichsten Merkmale von englischem Humor (vgl. Bourke 1965:55 und Gelfert 1998:92 f.);
- Understatement: durch bewusste Untertreibung kommt es oft zu einer Inkongruenz zwischen Gesagtem und Intendiertem, wodurch wiederum eine komische Situation entstehen kann (vgl. Gelfert 1998:105).

Zusammengefasst kann also gesagt werden, dass schwarzer Humor und englischer Humor als Lebenseinstellungen – im Gegensatz zum Humor per se – nicht allen Menschen zugänglich sind und deswegen, und dies erscheint mir für die weiteren translationswissenschaftlichen Theorien wichtig, oft nur schwer transportiert werden können. Welche Translationsstrategien es für die in den letzten beiden Unterkapiteln vorgestellten literarischen Genres bzw. humoristischen Einstellungen es dennoch geben kann, soll in den folgenden Kapiteln geklärt werden.

3.4 Humortheorien

3.4.1 Allgemeines

Zur weiteren Analyse einzelner Szenen aus *Little Britain* ist es wichtig, die Komik des Ausgangstextes als solche zu analysieren, da nur so ein Vergleich mit dem Zieltext, in diesem Fall mit der deutschen Untertitelung und der deutschen Synchronfassung, angestellt werden kann. Es soll festgestellt werden, warum der Text "lustig" ist und wo seine komischen Elemente liegen. Zu diesem Zwecke sollen hier nun zwei der, meines Erachtens, wichtigsten Analysemodelle vorgestellt werden, nämlich jenes von Attardo (*General Theory of Verbal Humor*) und Vandaeles Zugang zur Inkongruenztheorie. Es sei jedoch bereits vorab festgehalten, dass, sich die für diese Arbeit geltenden Arbeitsdefinitionen der Termini Humor (als menschliche Einstellung bzw. Eigenschaft) und Komik (als Resultat einer lustigen, zum Lachen anregenden objekt- oder situationsbezogenen Diskrepanz) nicht mit jenem Gebrauch der Termini durch Attardo bzw. Vandaele decken. Beide Autoren sprechen von einer Analyse dessen, was Humor auslöst, mE wird jedoch Humor an sich nicht ausgelöst werden (da dieser als Einstellung definiert wurde), sondern Komik. Attardo klassifiziert seine Theorie immerhin als eine des *verbal humour*, weswegen – durch diese Einschränkung – der Bezug zur Komik noch eher gegeben ist, während Vandaeles Theorien zur Entstehung von Humor in dieser Terminologie nicht mit den in dieser Arbeit vorgestellten Definitionen der Termini korreliert. Trotzdem sind beide Theorien im Hinblick auf die Analyse von Komik (wie in dieser Arbeit definiert) und, in weiterer Folge, zur Übersetzung von komischen Elemente und Humor, im Ausgangs- und Zieltext äußerst hilfreich, weswegen an dieser Stelle auch auf beide Ansätze eingegangen wird. Es bleibt festzuhalten, dass der Terminus *humour*, wie von beiden Wissenschaftlern verwendet, in weiterer Folge in diesem Zusammenhang beibehalten wird (auch, da das Forschungsgebiet als solches als *humour research* bezeichnet wird) und, laut Terminologie dieser Arbeit, für unser Verständnis jedoch als Komik aufgefasst werden soll.

3.4.2 General Theory of Verbal Humor (GTVH)

Attardos "General Theory of Verbal Humor" ist eine Weiterführung der von Raskin (1985) erarbeiteten "Semantic Script Theory of Humor (SSTH)" und ist als

Analysemodell für Witze, immer vom linguistischen Standpunkt aus betrachtet, zu sehen.

Bereits in der SSTH spricht Raskin (1985) von Knowledge Resources (KR), die nun von Attardo noch erweitert werden. Dazu nimmt er die bereits von Raskin definierte KR der Script Opposition und stellt ihr noch fünf weitere Parameter zur Seite, die in Attardo 2001:22 ff. näher ausgeführt werden:

- Language (LA)
- Narrative Strategy (NS)
- Target (TA)
- Situation (SI)
- Logical Mechanism (LM)
- Script Opposition (SO)

Da mir die Instanz der Script Opposition besonders wichtig erscheint und davon auch die noch zu besprechende Inkongruenztheorie ausgeht, soll diese KR erst am Ende dieses Kapitels ausführlich besprochen und zunächst kurz die restlichen KRs vorgestellt werden.

Language (LA): Sprache ist hier natürlich von besonderer Bedeutung, da – wie bereits festgehalten wurde – ein Witz immer die sprachliche Realisation von Humor ist (vgl. u.a. Hellenthal 1989). Attardo betont, dass beim Witz vor allem der semantische Inhalt wichtig ist, weswegen die Wortstellung nach Belieben verändert werden kann:

"As any sentence can be recast in a different wording (that is, using synonyms, other syntactic constructions, etc.) any joke can be worded in a (very large) number of ways without changes in its semantic context"

(Attardo 2001:22)

Eine Ausnahme bilden hier die so genannten *verbal jokes*, die Attardo den *referential jokes*, also jenen Witzen, die situationsbezogen sind, gegenüberstellt. Bei *verbal jokes* ist es laut Attardo wichtig, dass die Wortfolge der Punch Line oder wie er es nennt, der "Jab Line" (Attardo 2001:29), also jener Textpassage, die die Auflösung der komischen Situation beinhaltet, exakt beibehalten wird, da nur so der Witz als solcher verstanden werden kann.

Narrative Strategy (NS): Attardo ist der Meinung, dass jeder Witz einer bestimmten Erzählform folgen muss, sei es nun der Dialogform, der Form eines Rätsels, eines Epigramms, etc. Eine Ausnahme stellt für ihn hier *visual humour* dar, da hier lediglich mit einer Geste oder einem Bild operiert wird. Dieser Parameter ist, genauso wie auch die KR Language, für Attardo essentiell, damit ein Witz funktionieren kann (Attardo 2001:23)

Target (TA): Diese KR legt fest, wer das Opfer des Witzes ist, d.h. auf wessen Kosten gelacht wird. Attardo räumt ein, dass diese KR optional ist, da viele Witze keinen aggressiven Unterton anschlagen (Attardo 2001:23 f.).

Situation (SD): Diese KR legt das Thema des Witzes fest, da jeder Witz eine Handlung haben muss (Attardo 2001:22).

Logical Mechanism (LM): Jeder Witz folgt laut Attardo einer gewissen Logik, von der der Rezipient weiß, dass diese nur innerhalb der Welt dieses Witzes existieren kann. Der Rezipient lässt sich bewusst auf diese Logik ein, weil sie bzw. er eine komische Situation erwartet (vgl. auch Nash 1985:5). Gerade aus diesem Grund und aus dieser dem Witz immanenten Logik heraus darf dann auch gelacht werden und so ist diese KR für Attardo von besonderer Bedeutung, da hier eine Auflösung der zuvor erzeugten Inkongruenz erfolgt (Attardo 2001:25 f.).

Script Opposition (SO): Bereits bei Raskin (1985) wird diese KR näher definiert und auch in Attardo 2001 unterstreicht der Autor nochmals die Wichtigkeit der Script Opposition: "Any humorous text will present a script opposition" (Attardo 2001:26). Diese KR ist auch eine Weiterführung der bereits von Raskin vertretenen Inkongruenztheorie (Raskin 1985:31-36) – wobei Attardo strikt betont, dass linguistische Humorthorien nicht notwendigerweise inkongruenzbedingt sind, wenngleich Script Opposition und Inkongruenztheorien eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen (Attardo 1994:49) – , denn auch hier entsteht Humor durch die scheinbare Unvereinbarkeit zweier Ideen, die schlussendlich in einer komischen Situation endet. So wird Script Opposition auch als Überlappen und Gegensätzlichkeit zweier Ideen definiert, die gerade aufgrund dieser Überlappung in Inhalt und Wesen sowie ihrer Entgegenstellung Komik erzeugen (Attardo 2001:18).

Raskin teilt die KR Script Opposition in drei Hauptgruppen auf (Raskin 1985:108ff):

- actual vs. non-actual
- normal vs. abnormal

- possible vs. impossible

Weiters bestimmt er noch die fünf gängigsten Untergruppen zu den bereits oben angeführten Hauptkategorien (Raskin 1985:110):

- good vs. bad
- life vs. death
- obscene vs. non-obscene
- money vs. no-money
- high vs. low stature

Attardo weist hier darauf hin, dass diese Untergruppen von Kultur zu Kultur variieren können und hier nicht verallgemeinert werden können, wobei er doch einräumt, dass Raskins Unterteilung in die drei Hauptkategorien wohl für die meisten Kulturen zulässig ist (Attardo 2001:20).

3.4.3 Incongruity and Superiority

Laut Attardo (1994:47 ff.) kann die moderne Humorforschung in drei theoretische Hauptgebiete eingeteilt werden: Incongruity Theories, Hostility Theories und Release Theories.

Der Inkongruenztheorie zufolge entsteht Humor bzw. Komik dann, wenn eine plötzliche Veränderung der Situation eintritt, die nicht der Erwartungshaltung der Rezipientinnen bzw. der Rezipienten entspricht oder aber auch deren Erwartungen überhaupt nicht erfüllt. Durch die Gegensätzlichkeit zweier Ideen sind also gewisse Verhaltensmuster, Aussagen, etc. nicht mit dem normal zu erwartenden situativen Muster vereinbar, wodurch eben eine inkongruente Situation entsteht (Attardo 1994:48 ff.).

Eine weitere Theorie ist die Hostility Theory, die besagt, dass Humor aus einem Gefühl der Überlegenheit anderen gegenüber (*Superiority*) entsteht. Hierdurch wird jedoch Humor als durchaus aggressiv klassifiziert und, wie weiter oben zu sehen war (vgl. Attardos KR "Target"), ist diese Theorie allein vermutlich nicht ausreichend, um Humor bzw. Komik zu erzeugen (ebenda).

Die letzte Theorie, die Attardo vorstellt, ist die Release Theory: Hier dient Humor in erster Linie als Akt der Befreiung des Rezipienten, der sich von gesellschaftlichen

Zwängen, Konventionen und Gesetzen loslösen möchte und deren Überwindung im Humor sucht (Attardo 1994:50). Hier spielen auch wieder schwarzer Humor und Satire mit, da sich beide mit Tabubrüchen und der Umkehrung von gesellschaftlichen Konventionen und Werten befassen und es dem Rezipienten so ermöglicht wird, befreit über Dinge zu lachen, die sonst undenkbar erscheinen (vgl. Hellenthal 1989:51).

Attardo schlägt hier denselben Weg ein wie auch jene Autoren, auf die er sich in seinen Werken bezieht (z.B. Raskin 1985), wenn er versucht Humor in bestimmte Kategorien und Muster zu pressen. Weit interessanter ist mE nach aber Jeroen Vandaeles (1999, 2002) Zugang zu den Themen Inkongruenz und Superiorität, besonders da er diese Thesen als Ausgangsbasis für seine Theorie zum Übersetzen von Humor bzw. Komik heranzieht, auf die im späteren Verlauf noch näher eingegangen wird:

Zwar bezeichnet auch Vandaele Inkongruenz als Abweichung von herkömmlichen kognitiven Schemata und diese Ausprägung von Humor als "humour per se" (Vandaele 2002:156), der sich durch einen spielerischen Charakter von anderen Theorien abhebt. Gleichzeitig kritisiert er aber bereits hier die Auffassung mancher Theoretiker, die meinen, dass Inkongruenz das Einzige sei, das Komik auslösen könne. Weiters zieht er klare Parallelen zur von Raskin und Attardo erstellten Knowledge Resource der Script Opposition und setzt diese beiden Termini einander gleich (Vandaele 1999:240).

Zudem tritt er für eine breiter gefächerte Auffassung der *Superiority Theory* ein: Superiorität bezieht sich laut Vandaele zumeist lediglich auf das Aggressionspotential eines Witzes oder einer komischen Äußerung und hat das Lächerlichmachen eines Opfers zum Inhalt. Deswegen setzt er Superiorität auch mit der Knowledge Resource "Target" nach Attardo (1994, 2001) gleich: "Superiority in a narrow, aggressive sense is represented by the optional Target parameter" (Vandaele 2002:158). Diese Art von Humor bezeichnet Vandaele als "rhetorical humour" (Vandaele 2002:156) und zeichnet sich laut seiner These im Gegensatz zur Inkongruenz und ihrem spielerischen Charakter durch verstärkten Wettbewerb aus. Vandaele weist jedoch darauf hin, dass Superiorität sich von dieser eng gestrickten Definition loslösen müsse und definiert den Begriff wie folgt neu:

"I suggest broadening the meaning of "superiority" to include in it *any (anti)social effect, intention or cause* that humour may have, either interpersonal and socially visible, or "private" but with reference to the social world: superiority feelings in any possible ordinary sense of the word, self-esteem, feelings of intelligence, a

sense of inferiority, stupidity, aggression, hostility, derision, disparagement, depreciation, in- and out-group feelings, solidarity, stereotyping and cueing (as safe common ground or as discriminatory devices), antipathy, pressure and relief/release, threat and safety, good mood as a safety precondition, etc."

(Vandaele 2002:157, Hervorhebungen im Original)

In diesem Sinne und dieser erweiterten Definition von Superiorität wird auch das Zusammenspiel von Inkongruenz und Superiorität deutlich, auf das Vandaele hinaus möchte, denn beide Theorien scheinen einander nun näher zu sein als bisher angenommen. Vandaele listet seine Gründe für diese These wie folgt auf (Vandaele 2002:156 f.):

- Wird Inkongruenz als Abnormalität angesehen, so entsteht aus dieser Sicht ein Gefühl der Inferiorität, also dem Gegenteil der Superiorität bzw. deren abgezielte Wirkung.
- Ironische Inkongruenz kann als kontrollierte Form der Abnormalität gesehen werden, was wiederum auch in die erweiterte Definition von Superiorität fällt.
- Durch das Überwinden von Inkongruenz, entsteht oftmals Superiorität, da häufig sozialer Druck besteht, Humor als solchen zu entlarven und zu verstehen (vgl. auch Nash 1985:9).

Die Nähe zwischen Inkongruenz und Superiorität ist also laut Vandaele enger als von anderen Theoretikern behauptet. Aber erst durch dieses Zusammenspiel und Zusammenwirken können oftmals komplexe humoristische Vorgänge besser erklärt und analysiert werden. Und so schließt Vandaele auch, dass "superiority and incongruity [...] must be interpreted as factors of humour rather than as essentialist boxes into which all instances can be put" (Vandaele 1999:242).

Zusätzlich zu seiner bereits breiter gefächerten Definition von Superiorität, teilt Vandaele die beiden Parameter Inkongruenz und Superiorität noch in verschiedene Klassen ein (vgl. Vandaele 1999:243 ff.):

- Linguistic incongruities: Vandaele geht davon aus, dass die meisten Rezipientinnen bzw. Rezipienten eine klare Vorstellung von "normalem" Sprachgebrauch haben. So erwarten die meisten wohl einen flüssigen Sprachduktus, im Zuge dessen genau artikuliert wird, was der Sender des

Ausgangstextes der Rezipientin bzw. dem Rezipienten mitteilen möchte. Linguistische Inkongruenz entsteht nun, wenn diese sprachliche Erwartungshaltung nicht erfüllt wird. Dies kann sich in einem unterbrochenen Sprachfluss, beispielsweise auch durch Stottern, äußern, in der Verwendung eines der Situation nicht angemessenen Sprachregisters oder dem Gebrauch von Homonymen (Vandaele 1999:245 ff.).

- Pragmatic incongruities: Für Vandaele bedeuten pragmatische Inkongruenzen das Durchbrechen von kognitiven Schemata im tatsächlichen Sprachgebrauch. Besonders relevant sind hier für ihn "ordinary cognitive processing of utterances, along frequent intratextual reference schemes, is countered by an incongruous utterance that demands a less obvious reframing" (Vandaele 1999:249).
- Narrative incongruities: Hier bezieht sich Vandaele insbesondere auf die Diskrepanz zwischen Text und Bild (vgl. Vandaele 1999:250 f.).
- Intertextual incongruities: Vandaele nennt diesen Parameter auch "parody" und definiert ihn auch explizit als "parasites on the other types of incongruities" (Vandaele 1999:251). Gemeint ist hier der Verweis im bereits als solchen klassifizierten humorvollen Text auf andere Textsorten bzw. Textsortenkonventionen, die jedoch in dieser Situation nicht angemessen sind.
- Social incongruities: Da bereits weiter oben auf die Satire eingegangen wurde und Vandaele diese Komponente dem Begriff der Satire gleichsetzt (Vandaele 1999:253), wird dies hier nicht näher erläutert. Festgehalten soll jedoch werden, dass bereits dieser Parameter auch in die Superioritätstypen einfließt, da durch das Brechen gesellschaftlicher Konventionen auch immer Komik erzeugt wird, wobei die "Opfer" häufig jenen sozialen Schichten angehören, über die zu lachen im Alltag aus Gründen der Höflichkeit und *political correctness* im Grunde verboten bzw. tabuisiert ist (vgl. Vandaele 1999:254 f.).
- Natural incongruities: Als solche bezeichnet Vandaele all jene Inkongruenzen, die aus einer bewussten Missachtung der "Naturgesetze" entstehen. So kann es beispielsweise lustig wirken, wenn die Protagonisten in gefährlichen Situationen keine Angst empfinden, sondern stattdessen die Situation als alltäglich ansehen und sich auch entsprechend der sich daraus ergebenden Konventionen verhalten (vgl. Vandaele 1999:255).

Nachdem nun die verschiedenen von Vandaele klassifizierten Typen von Inkongruenz erläutert wurden, soll nun auch die unterschiedlichen Kategorien von Superiorität eingegangen werden (Vandaele 1999:257 ff.):

- Negative superiority: Hier herrscht eine klare Rollenverteilung und von Beginn an ist klar, wer das Opfer des Witzes ist, d.h. auf wessen Kosten gelacht wird (vgl. Vandaele 1999:257).
- Positive superiority: Hier unterteilt Vandaele in zwei Untergruppen, nämlich "problem solving" und "institutionalization". Zur ersten Untergruppe zählen laut Vandaele beispielsweise Witze, deren Inkongruenz auf den ersten Blick nicht leicht aufzulösen ist und ein gewisses Maß an Hintergrundinformation von Seiten der Rezipienten erfordert. Zu dieser Untergruppe könnte man demnach alle Witze zählen, die im modernen Sprachgebrauch als "Insiderwitze" bezeichnet werden. Als Beispiel für die zweite Untergruppe führt Vandaele oftmaliges Wiederholen einer bestimmten Phrase an, die alleine für sich stehend zwar nicht als lustig gelten kann, durch ihren oftmaligen Gebrauch jedoch vom Rezipienten mit der sie gebrauchenden (Bühnen-) Figur assoziiert wird und dadurch Komik erzeugt (vgl. Vandaele 1999:258 f.).

Vandaele trifft diese Klassifizierungen aus translationswissenschaftlicher Perspektive und Notwendigkeit, da er meint, der Übersetzer müsse sich zuerst der verschiedenen Schichten und Elementen von Humor im Text bewusst sein, um danach einen zielkulturadäquaten Zieltext erstellen zu können. Nach eingehender Analyse des Ausgangstextes soll der Übersetzer erörtern, ob die Schemata mit denen der Ausgangstext spielt auch in der Zielkultur vorhanden sind und ob diese Schemata mit ähnlichen kognitiven Prinzipien operieren. Dabei stellt er auch klar, dass nicht immer eine für alle Beteiligten befriedigende Lösung gefunden werden kann (Vandaele 1999, 2002).

3.5 Übersetzen von Humor – Attardos Überarbeitung

Es war bereits die Rede davon, weshalb verschiedene Theoretiker es für wichtig halten, dass der Übersetzer zuerst den Ausgangstext auf seine komischen Elemente hin

untersucht und sich dann der Übersetzung zuwendet. Hilfreich für eine Analyse erscheinen besonders Vandaeles These über Inkongruenz und Superiorität zu sein, doch auch Attardo hat sich in einer Sonderausgabe des "Translator" (2002; bezeichnenderweise von Vandaele als Gastherausgeber editiert) mit dem Thema Übersetzen und Humor auseinander gesetzt (Attardo 2002) und seine GTVH den Übersetzungsanforderungen angepasst. In diesem Artikel erklärt er, wie die bereits bekannten Knowledge Resources beim Dekodieren des Ausgangstexts und dem Erstellen des Zieltextes hilfreich sein können. Diese Überarbeitung der GTVH scheint mE jedoch wiederum lediglich vom linguistischen, statt vom kulturellen Standpunkt auszugehen. Trotz allem finden sich in dieser überarbeiteten Version hilfreiche Ansätze für eine Analyse der komischen Elemente im Ausgangstext und, in weiterer Folge, für eine adäquate Übersetzung in die Zielkultur:

- Language (LA): Attardo geht davon aus, dass, wenn man den Übersetzungsprozess rein vom sprachlichen Standpunkt aus betrachtet, man lediglich den Parameter Language des Ausgangstextes durch die jeweilige Sprache der Zielkultur zu ersetzen hat (vgl. Attardo 2002:184).
- Narrative Strategy (NS): Laut Attardo sind Erzählformen im komischen Kontext sprachenunabhängig und können somit vom Ausgangstext in den Zieltext übernommen werden; sollte es jedoch vorkommen, dass ein Texttyp in der Zielkultur nicht existiert, so soll die Übersetzerin bzw. der Übersetzer eine andere *narrative strategy* wählen (vgl. Attardo 2002:184 f.).
- Target (TA): Diesen Parameter, den Attardo bereits bei Erstellung der GTVH als optional bezeichnete, könne man einfach mit einer passenden gesellschaftlichen Gruppe der Zielkultur ersetzen, auf deren Kosten nun gelacht werden soll (vgl. Attardo 2002:185 f.).
- Situation (SI): Ist eine im Ausgangstext gegebene Situation in der Zielkultur nicht gegeben bzw. ist diese Situation ungeeignet, Komik zu erzeugen, so soll unter Beibehaltung der restlichen *Knowledge Resources* eine andere Situation für die Zielkultur gefunden werden (vgl. Attardo 2002:186 f.).
- Logical Mechanism (LM): Da Attardo davon ausgeht, dass auch dieser Parameter kulturunabhängig ist, meint er, dass diese *Knowledge Resource* beim Übersetzen beibehalten werden solle (mit der Ausnahme von Wortspielen, wo

die Kohärenz auch im Klang der Worte und der Wortwahl selbst liegt) (vgl. Attardo 2002:187)

- Script Opposition (SO): Attardo meint, dass zwei Witze, die sich durch eine Script Opposition unterscheiden, schlichtweg zwei verschiedene Witze sind, weshalb seiner Ansicht nach die Übersetzerin bzw. der Übersetzer gerade diese KR nicht ändern sollte (vgl. Attardo 2002:188 f.).

Andere Kriterien, die beim Übersetzen von Humor ins Gewicht fallen könnten, werden von Shipley-Young (2007) besprochen. Diese scheinen mir relevanter für den tatsächlichen Übersetzungsvorgang zu sein als jene von Attardo (wobei hier keine allgemein gültige Wertung gegeben werden soll). Zwar beruft sich auch Shipley-Young auf Attardos überarbeitete GTVH, jedoch bezeichnet er die sechs KR lediglich als "internal factors" (Shipley-Young 2007:986) und fügt selbst noch die folgenden "external factors" (ebenda) hinzu:

- Time Frame Consideration (TFC): Der Übersetzer muss sich bewusst machen, dass wenn im komischen Ausgangstext Bezug auf aktuelle Ereignisse (besonders häufig bei Satire) genommen wird, er vorab entscheiden muss, ob dieses Wissen bzw. das Verstehen dieser Bezugnahme auch beim Zielpublikum vorausgesetzt werden kann.
- Social-class and Educational Considerations (SEC): Dieser Parameter scheint mit Vandaeles Kategorie von *positive superiority* zu korrelieren, da auch hier Komik nur entstehen kann, wenn das Zielpublikum über einen bestimmten Bildungshintergrund verfügt.
- Cultural Awareness Decisions (CAD): Hier ist entscheidend, welche kulturellen Referenzen des Ausgangstexts auch im Zieltext "eins zu eins" beibehalten werden können, da man dieses Wissen auch beim Zielpublikum voraussetzen kann. Shipley-Young gibt hier als Beispiel die Beibehaltung des Begriffs "siesta" bei einer Übersetzung aus dem Spanischen ins Englische an, da der Übersetzer die Bekanntheit dieses Begriffs auch in der Zielkultur erwarten kann.
- Publication Background Information (PBI): Shipley-Young meint hier, der Übersetzer sollte sich bewusst machen, welchen Einfluss die Umstände der

Publikation des Ausgangstext auf dessen Schaffung und Form gehabt haben können.

Shiple-Young schlägt weiters vor, eine so genannte "Humour Translation Checklist" (Shiple-Young 2007:985) anzulegen, mit Hilfe derer der Übersetzer leichter einen passenden Weg bei der Übertragung des Textes aus der Ausgangskultur in die Zielkultur finden soll. Dies ist in der vorliegenden Arbeit unterlassen worden, jedoch wurde versucht, auf Basis der vorgestellten Theorien ein individuelles, den Anforderungen dieser Arbeit entsprechendes Analysemodell zu erstellen.

4. *Audiovisual translation* (AVT) und Humor

4.1 Allgemeines

In diesem Kapitel soll geklärt werden, was *audiovisual translation* (AVT) ist, wobei zuerst ein kurzer Überblick über die Entwicklung dieses Forschungsgebietes gegeben werden soll. Da ja die Arbeitshypothese jene ist, dass die deutsche Synchronfassung von *Little Britain* besser funktioniert als die Untertitelung, sollen in der Folge die Vor- und Nachteile von Synchronfassung und Untertitelung besprochen werden. Schließlich wird auf die besondere Problematik beim Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten eingegangen: Ein Schwerpunkt wird hier auf den Forschungen von Zabalbeascoa (1996) liegen, da dieser Autor sich besonders mit der Problematik der Übersetzung von britischen Sitcoms beschäftigt.

4.2 Was ist *audiovisual translation* (AVT)?

4.2.1 Historischer Überblick und multimediale Texte

Der multimediale Text stellt eine Weiterentwicklung der drei ursprünglich von Katharina Reiß definierten Texttypen informative Texte, expressive Texte und appellative Texte (Reiß 1971:8) dar: Bald sah sich Reiß gezwungen, die ursprüngliche Klassifikation zu überarbeiten und führte einen vierten Texttypen, den audio-medialen Texttyp, ein: Aufgrund der Tatsache, dass die Schrift im Text oft nur ein Medium von vielen ist, erweiterte Reiß ihre ursprüngliche Texttypologie (vgl. Reiß 2002²:87). Hier räumt sie jedoch ein, dass diese die anderen drei Texttypen überlagern, da jeder der zuvor genannten Texttypen einen multimedialen Charakter aufweisen kann (vgl. Reiß 2002²:87f.).

Bald kristallisierte sich heraus, dass bei diesem Texttyp oft mehrere Komponenten als lediglich die akustische oder visuelle im Spiel sind. Eine erweiterte und umfangreichere Definition des multimedialen Texttyps gibt daher Snell-Hornby, indem sie darauf hinweist, dass Sprache immer nur einen Teil des multimedialen Textes bildet:

"The term multi-medial is therefore used to apply to texts dependent on more than this one acoustic medium for their full realization, hence as soon as visual elements, music, screen or stage properties are included."

(Snell-Hornby 1996:31)

Multimediale⁵ Texte können daher also als Informationspaket gesehen werden, deren volles Verständnis von vielen Faktoren (seien sie nun akustischer, visueller oder anderer Natur) abhängt und die ein komplexes Ganzes darstellen. Aufgrund ihrer Komplexität und der damit verbundenen Übersetzungsprobleme, war bald eine präzisere, spezialisiertere Kategorisierung dieses Texttyps von Nöten und so definierte Snell-Hornby noch weitere Subkategorien:

- *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),
- *Multimodal* texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera;
- *Multisemiotic* texts use different graphic and sign systems, verbal and non-verbal (e.g. comics or print advertisement),
- *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)

Für die vorliegende Arbeit soll daher Snell-Hornbys Definition des multimedialen Textes dienen. Vorweg soll darauf hingewiesen werden, dass – wie auch Snell-Hornby in ihrer Definition erwähnt – der multimediale Text im Englischen zumeist als *audiovisual text* bezeichnet wird, was im folgenden Unterkapitel zur *audiovisual translation* ersichtlich wird.

4.2.2 Entwicklung der *audiovisual translation* (AVT)

Obwohl im vorigen Unterkapitel von multimedialen Texten gesprochen wurde, hat sich in der Praxis, beeinflusst durch die vorwiegend englischsprachig gehaltene Fachliteratur zum Thema, seit einigen Jahren der Terminus *audiovisual translation* (AVT) durchgesetzt, um Übersetzungsprozesse in Zusammenhang mit Unter- oder Übertitelung bzw. Synchronisation zu bezeichnen (vgl. z.B. Diaz-Cintas 2009).

⁵ Die Schreibweise "multimedial" hat sich, im Gegensatz zur ursprünglichen Schreibweise "multi-medial" mittlerweile in der Fachliteratur durchgesetzt.

Nach wie vor herrscht unter Forschern Uneinigkeit darüber, welche Form der AVT, also Untertitelung oder Synchronisation, besser geeignet ist, damit ein Text auch in der Zielkultur funktioniert. Fakt ist jedoch, dass durch die zunehmende Globalisierung des Mediums Film eine erhöhte Nachfrage nach AVT eingetreten ist. Die Frage, ob nun Synchronfassung oder Untertitelung der "bessere" Übersetzungsmodus seien, bewegt nicht nur die Gemeinschaft der Translationswissenschaftler, wie eine von Tveit im Jahr 2003 durchgeführte Umfrage (in Tveit 2009) unter den Filmschaffenden beim Filmfestival in Cannes zeigte: So schien die Mehrheit der Filmschaffenden die Untertitelung zu bevorzugen, da so die von ihnen geschaffene Kunst am authentischsten in die Zielkultur übertragen werden kann.

Die Frage, ob Untertitelung oder Synchronfassung oder gar eine andere Lösung am besten geeignet ist, um einen Film oder eine Fernsehserie einem internationalen Publikum näher zu bringen, ist beinahe so alt wie das Medium Film selbst: Als zum ersten Mal Tonfilme gezeigt wurden, behaupteten einige sogar, dass Übersetzen die Qualität des Films mindern würde und so wurden gerade in den frühen Jahren des Tonfilms oft mehrere Versionen eines Films in verschiedenen Sprachen gedreht (vgl. Tveit 2009:87 f.).

Interessant ist hierbei, dass Übersetzungen von Filmen oder Fernsehprogrammen von den Rezipientinnen bzw. Rezipienten oft nur wahrgenommen werden, wenn die Übersetzungen als besonders schlecht empfunden werden. Diese Beschwerden beziehen sich oft auf die Qualität der Übersetzungen und zumeist auf die Synchronfassungen. Obwohl Zabalbeascoa einräumt, dass mangelhafte Übersetzungen aus verschiedenen Gründen (Kostensparnis, Zeitdruck) oft der Realität entsprechen, weist er darauf hin, dass die Termini "unübersetzbar" oder "schlechte Übersetzung" an sich irrelevant sind, da die verschiedenen Qualitätskriterien viel differenzierter gesehen werden müssen. So unterscheidet er im Übersetzungsprozess mehrere Variablen, die Einfluss auf die Qualität der Übersetzung haben können (vgl. Zabalbeascoa 1996:236 f.):

"item or aspect X is untranslatable (or we could not have expected this item to be translated much better) from language A into language B to fulfil purpose C in text D for recipient E and client or initiator F who have expectation G with the translation task having to be performed by translator H under conditions I"

(Zabalbeascoa 1996:236)

Daraus schließt Zabalbeascoa, dass schlechte Übersetzungen zuallererst auf zumeist überzogene Erwartungen des Publikums und schlechte Arbeitsbedingungen zurückzuführen sind und setzt sich dafür ein, die Übersetzerin bzw. den Übersetzer verstärkt in den Untertitelungs- bzw. den Synchronisationsprozess einzubinden. Um eine Qualitätssteigerung zu erreichen, ist es wichtig, dass eine Nachfrage nach qualitativ hochwertiger Übersetzung besteht, weswegen er den Vorwürfen der "schlechten Übersetzungen" nicht gänzlich ablehnend gegenüber steht. Immerhin wird bei mangelnder Beschwerde betreffend die Qualität einer Übersetzung wohl kaum ein Umdenken der Verantwortlichen in diesem Sinne stattfinden. Erst wenn dies geschieht, kann auch das negative Bild der Filmübersetzer in der Öffentlichkeit revidiert werden (Zabalbeascoa 1996:238 f.).

4.3 Synchronfassung oder Untertitelung?

4.3.1 Kurzer Überblick

Die Frage, welche Übersetzungsstrategie beim Übersetzen von Filmen bevorzugt werden soll, wird bereits seit langem von verschiedenen Translationswissenschaftlern diskutiert (Herbst 1996, Tveit 2009).

In Europa haben sich, was Filmübersetzung betrifft, sehr bald nach der Einführung des Tonfilms zwei Lager gebildet: Einerseits die deutschsprachigen Länder, Frankreich, Italien und Spanien, die Synchronfassungen bevorzugen; andererseits die skandinavischen Länder, Portugal, die Niederländer und die meisten osteuropäischen Länder, in denen Untertitelung bzw. Voice Over Translation⁶ prävalent sind. Dabei wurde oft versucht, die gängigen Übersetzungsschemata zu durchbrechen und Neues einzuführen – oft mit mäßigem Erfolg: So wurde in Norwegen beispielsweise der Film *Charly and the Chocolate Factory* von Tim Burton in einer Synchronfassung ausgestrahlt, was auf eine heftige Ablehnung beim Publikum stieß. Deshalb muss bei der Wahl von

⁶ Auf diese Art der multimedialen Übersetzung wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, da sie für den Forschungsgegenstand nicht relevant erscheint.

entweder Untertitelung oder Synchronfassung immer Rücksicht auf die Gewohnheiten des Zielpublikums genommen werden (vgl. Tveit 2009:88 f.).

4.3.2 Vor- und Nachteile von Untertitelung und Synchronisation

4.3.2.1 Untertitelung

Doch was sind nun die Vor- und Nachteile der einzelnen Übersetzungsstrategien? Wie bereits weiter oben in diesem Kapitel erwähnt, werden besonders Synchronfassungen oft sehr kritisch vom Zielpublikum beurteilt, vor allem jene Synchronfassungen, die aus dem Englischen erstellt wurden. Aus diesem Grund – und auch weil die Arbeitshypothese auf der die vorliegende Arbeit basiert eben genau vom gegenteiligen Fall ausgeht – sollen zuerst die Vorteile der Untertitelung gegenüber der Synchronfassung näher beleuchtet werden.

Gottlieb definiert Untertitel als

"Übertragung in eine andere Sprache von verbalen Nachrichten im filmischen Medium in Form ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes, die auf der Leinwand erscheinen und zwar gleichzeitig mit originalen gesprochenen Nachricht"

(Gottlieb 2002:187; Hervorhebungen im Original).

Diese Definition schließt die intralinguale Untertitelung aus und tatsächlich kommen bei der interlingualen Untertitelung andere Kriterien als bei der interlingualen Untertitelung zum Tragen, weswegen hier nicht näher darauf eingegangen werden soll.

Entscheidet sich die Übersetzerin bzw. der Übersetzer für eine Untertitelung, so trifft sie bzw. er im selben Moment auch die Entscheidung, jene Übersetzungsstrategie zu wählen, bei der das Translat immer präsent ist. Da die Untertitel lediglich als Zusatz fungieren sollen, soll sich der Übersetzer stets darüber im Klaren sein, dass der Nutzen der Untertitel vom Verständnis des Ausgangstextes abhängt: Tveit argumentiert beispielsweise, dass bei einem norwegischen Zielpublikum die Untertitelung eines englischen Ausgangstextes um einiges gestrafter ausfallen dürfe als dies beispielsweise der Fall bei einer Untertitelung aus dem Russischen sei, da davon ausgegangen werden kann, dass das Zielpublikum über gute Englischkenntnisse verfügt (vgl. Tveit 2009:91).

Ein großer Vorteil der Untertitelung ist, dass hier durch das Hören des Ausgangstextes auch das Hörverständnis in der Fremdsprache, also der Sprache des Ausgangstextes, geschärft wird. Und tatsächlich führen viele Autoren, die sehr guten Englischkenntnisse der Bewohner der skandinavischen Länder oft auf die Tatsache zurück, dass dort Fernsehprogramme eben nicht synchronisiert werden (vgl. Tveit 2009:94). Und auch Herbst (1996) führt an, dass eine Untertitelung sicher eine positive Wirkung auf das Sprachwissen der Rezipientinnen bzw. der Rezipienten hat, allerdings nur dann, wenn diese bereits die Sprache des Ausgangstextes beherrschen: "It is obvious that if the second language is known, subtitling is much preferred to dubbing" (Herbst 1996:103).

Doch wenngleich die Untertitelung von multimedialen Texten viele Vorteile mit sich bringt, gibt es auch etliche Nachteile. So ist eine der Hauptschwierigkeiten der Untertitelung das Platzproblem: Da generell gilt, dass bei der Untertitelung Text und Bild zusammenpassen müssen, kann davon ausgegangen werden, dass die Untertitel nicht zu lange am Bildschirm, d.h. nicht, nachdem der jeweilige Sprecher bereits aufgehört hat zu sprechen, sichtbar sind. Zudem sollen sie nach allgemeiner Auffassung nicht über mehr als zwei Schnitte sichtbar sein. Zu diesem zeitlichen Problem, kommt noch ein räumliches, denn in Europa werden üblicherweise zweizeilige Untertitel bevorzugt. Dazu kommt noch die Lesbarkeit des Textes, da verschiedene Studien belegen, dass die Rezipienten nicht mehr als 38 Zeichen pro Untertitel erfolgreich rezipieren können. Dadurch kommt es oft zu einer Verkürzung des Zieltextes und so zum Verlust semantischer Sinneinheiten (vgl. Tveit 2009:90).

Eine Schwierigkeit stellt der Transfer der gesprochenen Sprache in geschriebenen Text (Untertitel) dar. Es ist bekannt, dass zwischen gesprochener und geschriebener Sprache große Unterschiede existieren, nämlich insbesondere eine verstärkte Nominalisierung der geschriebenen Sprache. Dies ist oft auch in der Untertitelung zu beobachten, wobei es zu einer Diskrepanz zwischen Ausgangstext und Zieltext kommt, die sich in der vermehrten Ausdrucksmöglichkeit der geschriebenen Sprache äußern kann. Oft scheint es auch vorzukommen, dass die Lesbarkeit der Untertitel über das Textverständnis gestellt wird (vgl. Tveit 2009:91 f.).

Ein weiterer Kritikpunkt an der Untertitelung ist, dass diverse Nuancierungen des gesprochenen Textes in den Untertiteln durch lexikalische Einheiten ersetzt

werden müssen, wozu es zu einer "reduzierten Realität" (Gottlieb 2002:194) kommen kann. Da der Text dadurch verstärkt gekürzt werden muss, kann es zur Entstehung unterschiedlicher sprachlicher Register zwischen Ausgangs- und Zieltext kommen (vgl. Herbst 1996:109).

Trotz allem soll abschließend darauf hingewiesen werden, dass der Spracherwerb und die Schärfung des Hörverständnisses für die Ausgangssprache wohl einen großen Vorteil der Untertitelung gegenüber der Synchronfassung darstellen.

4.3.3.2 Synchronfassung

Wie bereits erwähnt, sind besonders Synchronfassungen oft die Zielscheibe der Publikumskritik und auch verschiedene Autoren, wie zum Beispiel Herbst (1996) und Zabalbeascoa (1996), weisen auf die Schwachstellen diverser Synchronfassungen hin. Besonders Herbst kritisiert hier (wobei er sich wiederum hauptsächlich auf Synchronfassungen konzentriert, die aus dem Englischen erstellt wurden) den überzogenen Gebrauch von Anglizismen in der Zielsprache, die mangelnde Textkohäsion und den oftmaligen, scheinbar willkürlichen, unmotivierten Wechsel zwischen den Registern (Herbst 1996:98).

Für Herbst steht die Synchronfassung in ihrer Qualität jedoch über der Untertitelung, da er bei dieser speziell die starke Raffung des Ausgangstextes und die dadurch entstehende Verzerrung der intendierten Textbotschaft kritisiert (vgl. Herbst 1996:103 f.).

Geschichtlich gesehen ist die Entwicklung der Synchronisation nach der Einführung der Untertitelung anzuedeln. Dies hat jedoch nichts mit den bereits angesprochenen Kritikpunkten bezüglich Verlust der Authentizität des Ausgangstextes oder spracherwerbsrelevanten Faktoren zu tun, sondern schlicht damit, dass der Synchronisationsprozess bereits zu Beginn der Tonfilmära in den späten 1920er Jahren⁷ die Untertitelung an Kosten überstieg und so besonders in kleineren Ländern keinen großen Zuspruch fand. Laut Gottlieb ist dies auch der Grund, warum in jenen Ländern, die damals wirtschaftlich nicht gut situiert waren bzw. politisch für nicht relevant und einflussreich empfunden wurden, noch heute die Untertitelung vorherrscht, während in jenen Ländern, die sich bereits damals

⁷ Der erste Tonfilm, *The Jazz Singer*, wurde im Herbst 1927 in den USA gezeigt (Gottlieb 2002:196).

rasch für die Synchronisation entschieden (auch, weil sie es sich leisten zu können schienen), wie zum Beispiel Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien, noch heute synchronisiert wird: Jedes Land ist der Methode treu geblieben, für die es sich bereits zu Beginn dieser heiklen Übersetzungsfrage entschieden hat und die Zuseherinnen bzw. Zuseher haben sich an diese Übersetzungsstrategien gewöhnt (wiederum ausgenommen sind jene Länder, in denen Voice-Over Filmübersetzung vorherrscht) (vgl. Gottlieb 2002: 196 f.).

Ein besonderer Pluspunkt der Synchronfassung ist, dass sprachliche Nuancierungen, wie zum Beispiel Stottern, Zögern, Ironie, etc. auch im Zieltext zum Ausdruck gebracht werden können, während diese in der Untertitelung nur durch lexikalische Einheiten wiedergegeben werden können. Auch sprachliche Register können beibehalten werden (vgl. Herbst 1996:113 und Gottlieb 2002:198).

Schwierigkeiten bei der Synchronisation ergeben sich einerseits daraus, dass im Unterschied zur Untertitelung, bewusst eine Illusion geschaffen wird, d.h. das Translat ist nicht so präsent wie es bei der Untertitelung der Fall ist (vgl. Veiga 2009:166). Dies wird oft kritisiert und Gottlieb führt beispielsweise aus, dass hier nie ein absolut natürlicher Eindruck entstehen kann; stattdessen wird den Zuseherinnen bzw. den Zusehern eine Scheinwelt vorgegaukelt, in der die Protagonisten eines Films, der beispielsweise in New York spielt, fließend Deutsch sprechen (vgl. Gottlieb 2002:197).

Zudem sollte der Zieltext möglichst mit der Lippenbewegung, der Mimik und Gestik der Protagonisten zusammenpassen, wobei Martinez-Sierra hier einräumt, dass absolute Lippensynchronität meist nur in Close-ups eingehalten wird (vgl. Martinez-Sierra 2009:142).

Ein weiteres Problem, mit dem Übersetzerinnen bzw. Übersetzer bei der Erstellung einer Synchronfassung oft konfrontiert sind, ist die passende Wahl des Sprachduktus für die einzelnen Protagonisten: Hier wird oft der Fehler gemacht, auf den auch bereits Herbst (1996) hingewiesen hat, zwischen zwei unterschiedlichen Registern zu variieren, statt die ursprüngliche Registerwahl bzw. den ursprünglichen Ausdruck konsequent beizubehalten.

4.4 Humor und AVT

4.4.1 Allgemeines

Um Humor adäquat übersetzen zu können, ist es für den Übersetzer von größter Wichtigkeit, Humor zu erkennen und zu verstehen. Auf diese Notwendigkeit wurde bereits im dritten Kapitel hingewiesen, doch soll hier nun besonders von der Problematik beim Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten die Rede sein.

Nicht nur Wissenschaftler, die sich mit Humour Research auseinandersetzen, fordern ein besonders geschärftes Rezeptionsvermögen von Übersetzerinnen bzw. Übersetzern, sondern auch Autoren, die aus translationswissenschaftlicher Perspektive dem Forschungsgebiet der multimedialen Übersetzung zugeordnet sind: Um Humor auch in der Zielkultur bestmöglich kommunizieren zu können, muss der Übersetzer die für diesen Fall am besten geeignete Übersetzungsstrategie wählen. Hier ist besonders wichtig, dass der Übersetzer verstehen soll, warum eine bestimmte Situation vom Publikum der Ausgangskultur als komisch empfunden wurde und wie ein ähnlicher Effekt in der Zielkultur geschaffen werden kann (vgl. Veiga 2009:161).

Dem Übersetzungsprozess soll also zuerst das Erkennen von Humor im Ausgangstext vorangehen; ein Moment, das Veiga auch "humour awareness" (Veiga 2009:166) nennt. Die auf diese Erkenntnis folgende Stufe ist laut Veiga der Grad des Verstehens, das er als "humour competence" bezeichnet (ebenda). Erst danach folgt die Entscheidung des Übersetzers, welche Übersetzungsstrategie gewählt werden soll, wobei selbstverständlich ebenso Rücksicht auf die Faktoren Kultur, Sprache und Technik genommen werden muss (vgl. Veiga 2009:169).

Zabalbeascoa (1996) hat im Zuge seiner Forschungen festgestellt, dass besonders Fernsehserien als Translat in einer Zielkultur (er beschäftigte sich primär mit der Übersetzung britischer Sitcoms ins Katalanische) oft schlecht bzw. negativ rezipiert werden und führt dies auf folgende mögliche Gründe zurück: Oft würden Übersetzer ihr Publikum unter- bzw. überschätzen. Konkret weist er darauf hin, dass kulturspezifische Äußerungen bzw. Realien beim Übersetzen aus der Ausgangskultur in die Zielkultur oft beibehalten werden würden, da der Übersetzer wohl davon ausgeht, dass diese dem Zielpublikum verständlich sein

würden. Dies ist jedoch häufig nicht der Fall und so sind besonders Witze, die auf solche Realien aufbauen, in der Zielkultur nicht zu verstehen (vgl. hierzu auch Ammanns Unterscheidung zwischen Para- und Idiokultur (Ammann 1995:43 f.)). Weitere Gründe für ein solches Nicht-Funktionieren des Translats in der Zielkultur sind, laut Zabalbeascoa, eine oftmals zu hohe Anlehnung an den Ausgangstext sowie das Problem, dass der Übersetzer den Ausgangstext oder besser den Witz des Ausgangstextes nicht versteht und den Text daher nicht entsprechend zu übersetzen in der Lage ist (vgl. Zabalbeascoa 1996:241).

Eine mögliche Lösung sieht Zabalbeascoa im Führen einer Präzedenzfallliste, auf die der Übersetzer bei diversen Übersetzungsproblemen zurückgreifen kann. Dabei räumt er jedoch richtigerweise an, dass diese Liste lediglich als Unterstützung, nicht jedoch als Allheilmittel, dienen kann, da unterschiedliche Witze unterschiedliche Lösungsstrategien erfordern. Wichtig ist – egal, welcher Übersetzungszugang gewählt wurde – den Text als oberste Übersetzungseinheit zu betrachten und die einzelnen komischen Szenen dieser obersten Einheit unterzuordnen. Konkret bedeutet dies, dass die Übersetzerin bzw. der Übersetzer Prioritäten setzen muss, was wie warum und für wen bei multimedialen Texten übersetzt wird. Zabalbeascoa führt hier die Termini "global level" und "local level" (Zabalbeascoa 1996:243 f.) ein, wobei "global level" als die Priorität anzusehen ist, den Text als oberste Übersetzungseinheit zu betrachten, während sich der Terminus "local level" auf das Übersetzen von Humor in einzelnen Szenen bezieht. Konkret bedeutet dies, dass beispielsweise ein Film, der eindeutig als Komödie klassifiziert werden kann, andere Übersetzungsstrategien erfordert als zum Beispiel eine Fernsehserie, die nicht primär als Komödie gedreht wurde, jedoch komische Szenen enthält (vgl. Zabalbeascoa 1996:243 ff.).

Alles in allem gilt, dass die "bloße" Übersetzungskompetenz der Übersetzerin bzw. des Übersetzers allein im heiklen Fall der Übersetzung von Humor bei multimedialen Texten wohl nicht ausreicht, sondern zusätzlich noch eine technische Komponente (auf die bereits kurz eingegangen wurde) und vor allem auch Humorkompetenz zum Tragen kommen.

4.4.2 Mögliche Übersetzungsstrategien

Um überhaupt über Lösungsstrategien sprechen zu können, müssen zuerst die möglichen Übersetzungsprobleme beim Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten geklärt werden: Hierzu ist besonders die Unterteilung von Martinez-Sierra (2009) hilfreich, da diese Kategorisierung sowohl sprachliche als auch kulturelle und technische Probleme umfasst: Sprachliche Übersetzungsprobleme können beispielsweise dann auftreten, wenn ein Witz auf die Besonderheiten der Ausgangssprache angewiesen ist, z.B. mit Polyphonie spielt. Hier muss von der Übersetzerin bzw. vom Übersetzer erkannt werden, dass der Witz in der Polyphonie selbst liegt und dementsprechend versucht werden, diese Polyphonie mit einer anderen Phrase zu übersetzen, die vielleicht nichts mit der des Ausgangstextes zu tun hat. Weitere Übersetzungsprobleme können kultureller Natur sein, wenn, um Komik zu erzeugen, explizit auf eine kulturelle Referenz der Ausgangskultur verwiesen wird. Hier stellt sich die Frage, ob diese Referenzen in beiden Kulturen verstanden werden und erst danach können passende Übersetzungsstrategien gefunden werden. Schließlich führt Martinez-Sierra noch die Kategorie Übersetzungsprobleme technischer Natur an: So muss zusätzlich zum Übersetzen des Witzes auch auf Lippensynchronität, Mimik der Figur bezüglich des Gesagten, kinesische Synchronität, d.h. Abstimmung der Übersetzung auf Gestik und Bewegungen der sprechenden Figuren oder Isochronie (Prosodie, Lautstärke, Intensität) geachtet werden, wobei der letzte Terminus (Isochronie) auch das Kriterium beinhaltet, dass das Translat mit der Dauer der Lippenbewegung der Figuren übereinstimmen sollte (vgl. Martinez-Sierra 2009:130 f.).

Besonders intensiv mit dem Problem des Übersetzens von Humor bei multimedialen Texten setzt sich Zabalbeascoa (1996) auseinander: Er weist darauf hin, dass vor allem das Erkennen und Verstehen von Humor für den Erfolg der Übersetzung entscheidend sind und fordert den verstärkten Einsatz von spezialisierten Übersetzerinnen bzw. Übersetzern in der Praxis (vgl. Zabalbeascoa 1996:236).

Zwar orientiert sich auch Zabalbeascoa an den von Vandaele (1996, 2002) vorgegebenen Humoranalysetheorien und an für die Translationswissenschaft adaptierten *Superiority* und *Incongruity Theories*, legt aber besonders für Witze und Humor im multimedialen Kontext noch weitere, spezialisiertere Kategorien

fest, die er bei der Analyse der britischen Sitcom *Yes, Minister* beobachten konnte (vgl. Zabalbeascoa 1996:251 ff.):

- International Jokes: Witze dieser Kategorie sind nicht sehr restriktiv in ihrem Verständnis, da hier weder eine sprachbezogene noch kulturspezifische Referenz erfolgt. So kann beim Übersetzen davon ausgegangen werden, dass diese Art von Witz in derselben Art vom Publikum des Ausgangstextes als auch vom Publikum des Zieltextes rezipiert wird. Zabalbeascoa überarbeitet jedoch gleich die von ihm geschaffenen Kategorie, indem er darauf verweist, dass Witze dieses Typus nicht weltweit gleich verstanden werden, sondern eben von Rezipienten zweier unterschiedlicher Kulturen (der Ausgangs- und der Zielkultur) unterschiedlich aufgefasst werden, und benennt diese Kategorie in "bi-national jokes" (vgl. Zabalbeascoa 1996:251) um.
- National-culture-and-institutions Jokes: Da bei diesem Typus explizit eine Referenz auf entweder Realien oder Institutionen der Ausgangskultur erfolgt, liegt es an am Übersetzer, diese für die Zielkultur entsprechend zu adaptieren (vgl. Zabalbeascoa 1996:252).
- National-sense-of-humour Jokes: Hier nennt Zabalbeascoa Witze, die nur in der Ausgangskultur funktionieren können, da sie ausschließlich den Sinn für Humor dieser Ausgangskultur widerspiegeln. Ein Beispiel hierfür wäre der unterschiedliche Umgang verschiedener Kulturen mit dem Tod (vgl. Zabalbeascoa 1996:252).
- Language-dependent Jokes: Dieser Kategorie werden beispielsweise Sprachspiele oder Wortwitze zugeordnet (vgl. Zabalbeascoa 1996:253).
- Visual Jokes: Witz ist hier nicht als "ein Kind des Humors und dessen Manifestation in Sprache" (Hellenthal 1986:35) zu verstehen, sondern vielmehr funktioniert der Witz über einen visuellen Impuls (vgl. Zabalbeascoa 1996:253).
- Complex Jokes: Hierzu zählen alle Witze, die nicht eindeutig einer der oben genannten Kategorien zugeordnet werden können, da sie eine Mischform bilden (vgl. Zabalbeascoa 1996:253).

Vor allem jedoch, so Zabalbeascoa, sind es folgende Kriterien, die eine erfolgreiche Übersetzung von Humor bei multimedialen Texten schlussendlich ausmachen und die wohl auch den Auftraggeber, d.h. den jeweiligen Fernsehsender bzw. die jeweiligen Produzentinnen und Produzenten, interessieren werden: gute Einschaltquoten, die Rezeption des Programms als "lustig", Reaktion beim Zielpublikum in Form von Lachen, ein erfolgreiches Zusammenspiel zwischen Text und Bild sowie eine Sprachwahl bzw. Wahl von Textstrukturen, die dem Medium entsprechen (vgl. Zabalbeascoa 1996:255).

4.5 Berufsprofil für Übersetzerinnen und Übersetzer im Bereich AVT und Humor

Um die bereits erwähnten Kriterien für den (messbaren) Erfolg einer AVT unter Berücksichtigung der Problematik beim Übersetzen von Humor zu gewährleisten, ist es vor allem wichtig, professionelle Übersetzerinnen bzw. Übersetzer bei der Erstellung einer Synchronfassung bzw. einer Untertitelung heranzuziehen. Dies ist in der Praxis jedoch nicht oft der Fall: Tatsächlich werden Übersetzerinnen und Übersetzer meist lediglich als Verfasser der Rohfassung gesehen, müssen eine Wort-für-Wort Übersetzung des Ausgangstexts anfertigen und erst der Dialogregisseur gibt dem Zieltext den finalen Schliff. Besser gestellt – aus professioneller Sicht – sind hier Untertitler, die "ihre" Übersetzung tatsächlich von Anfang bis zum Ende begleiten und mehr Einfluss, gerade im Bezug auf kreative Impulse, auf ihr Translat zu haben scheinen (vgl. Herbst 1996:113 f.).

Insbesondere ist der Einsatz von professionellen Übersetzern von größter Notwendigkeit, wenn man sich die einschränkenden Faktoren einer Übersetzung von – beispielsweise – einer Sitcom ins Gedächtnis ruft: So erfordert eine erfolgreiche Übersetzung tiefes Hintergrundwissen des Übersetzers über Ausgangs- und Zielkultur, insbesondere was unterschiedliche Konventionen oder Werte anbelangt. Ferner müssen die womöglich unterschiedlichen Erzählkonversationen bei Witzen berücksichtigt werden. Zudem muss besonders auf richtiges Timing und Lippsynchronität bzw. Synchronität des Textes mit Mimik, Kinetik und Gestik der Figuren geachtet werden. Ein weiterer entscheidender Faktor bezüglich der Qualität der Übersetzung ist der berufliche Kontext der Übersetzerin bzw. des Übersetzers: Werden sie von ihren

Auftraggebern als Professionisten angesehen? Wird ihnen der entsprechende Zeitraum eingeräumt, die Übersetzung nach bestem Wissen anzufertigen? Sind sie von Anfang bis Ende in den Übersetzungsprozess eingebunden? Diese Fragen sind essentiell für den Erfolg einer Übersetzung und – schlussendlich – auch für den Erfolg der zu übersetzenden Serie in der Zielkultur (vgl. Zabalbeascoa 1996:255 f.).

Um eine erfolgreiche Übersetzung schaffen zu können bedarf es also speziell ausgebildeter Übersetzer, die nicht "nur" über Übersetzungskompetenz verfügen sollten, sondern auch über technische Kompetenz und Humorkompetenz. Um dies zu erreichen ist ein spezielles Berufsprofil für Übersetzer von Humor bei multimedialen Texten erforderlich: So sollten sich die Übersetzer im Idealfall auf diese Sparte der Übersetzung spezialisiert haben; sie sollten fähig sein, Humor zu erkennen und als solchen zu rezipieren – unabhängig davon, ob sie selbst den Ausgangstext lustig finden mögen; weiters sollten sie die Fähigkeit zur Teamarbeit haben, da es besonders bei großen Projekten wichtig ist, einzelne Arbeitsschritte zu delegieren, um sich so optimal auf die einzelnen Arbeitsvorgänge konzentrieren zu können. Zu guter Letzt sollten Übersetzer über die richtige Technik verfügen, d.h. sie sollten im Umgang mit den diversen Untertitelungsprogrammen geschult sein, oder beispielsweise wissen, wie lange die Sprechdauer der zu synchronisierenden Passage ist. All dies soll den Weg für eine erfolgreiche Übersetzung ebnen, so dass – wie bereits zu Beginn dieses Kapitels besprochen – die Termini "Unübersetzbarkeit" bzw. "schlechte Übersetzung" möglichst kein Thema mehr sind (vgl. Zabalbeascoa 1996:257).

5. Little Britain: Analyse einzelner Szenen auf Basis der vorgestellten Theorien

5.1 Analysemodell

Aufgrund der in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten Theorien und wissenschaftlichen Analyseansätze, soll nun ein für diese Arbeit speziell erdachtes Analysemodell präsentiert werden:

Wie bereits erwähnt, handelt es sich beim vorliegenden Forschungstext um einen multimedialen Text; dies deshalb, weil – gemäß der Definition von Snell-Hornby (vgl. Snell-Hornby 2006:85) – es sich beim vorliegenden Text um eine Fernsehserie handelt und die Kriterien eines Textes, der geschrieben wurde, um gehört/gesehen zu werden und unter Einbeziehung eines technischen Mediums (in diesem Fall das Fernsehen) zustande kommt, erfüllt werden. Aus diesem Grund gilt es bei der Übersetzung (sowohl Untertitelung als auch Synchronisationsprozess) neben den sprachlich/kulturellen auch technische Aspekte zu berücksichtigen, auf die noch näher einzugehen sein wird.

Für den weiteren Verlauf ist es außerdem wichtig, die Funktion bzw. den Skopos der Übersetzung näher zu bestimmen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:100 f.). Die Funktion des Textes in der Ausgangskultur ist es, die Rezipienten zum Lachen zu bringen; als Nebenskopoi können die satirischen Aspekte der Serie klassifiziert werden. Da davon ausgegangen werden kann, dass eine Funktionskonstanz beim Übersetzungsprozess beibehalten werden möchte, muss es auch Skopos des Translats sein, die Rezipienten in der Zielkultur zum Lachen zu bringen. Allein die Bezeichnung des Textes als "Sketchshow" löst diese Erwartungshaltung bei den Rezipienten der Zielkultur aus und muss daher bei diversen translationswissenschaftlichen bzw. übersetzungstechnischen Entscheidungen miteinbezogen werden.

Um beurteilen zu können, ob das Translat als Text in der Zielkultur verstanden wird, soll weiters untersucht werden, welche kulturellen Aspekte des Ausgangstextes im Zieltext beibehalten bzw. geändert wurden und es soll versucht werden zu ergründen, wieso dies (nicht) geschehen ist.

Da – wie bereits mehrfach im theoretischen Teil dieser Arbeit dargelegt – zu einer funktionsgerechten Übersetzung von Humor von den Übersetzerinnen bzw. Übersetzern die Notwendigkeit gefordert wird, den Humor des Ausgangstextes zu erkennen und zu verstehen (u.a. Vandaele 1999 und 2002; Zabalbeascoa 1996), soll im nächsten Schritt

eruiert werden, worin der komischen Aspekte der vorgestellten Szenen liegen. Im Zuge dessen wird auch darauf einzugehen sein, wie groß der Einfluss von Satire, Travestie schwarzem und englischem Humor ist, worauf allgemein, vor Analyse der einzelnen Szenen, eingegangen wird.

Auf Basis der in Kapitel 3 vorgestellten Humoranalysemodelle wird als nächstes ein "einheitliches" (d.h. für diese Arbeit gesamt-relevantes) Konzept erstellt, das auf folgenden (Teil-) Aspekten beruhen soll: Attardos *General Theory of Verbal Humour* (Attardo 2001) soll als Grundlage dienen, um die einzelnen Szenen in ihrer narrativen, pragmatischen und situativen Gesamtheit zu erfassen. Zur genaueren Analyse sollen in der Folge zudem Vandaeles Inkongruenztheorie und Shipley-Youngs Unterscheidung zwischen *internal* und *external factors* herangezogen werden (Vandaele 1999 und 2002; Shipley-Young 2007). Dies bedeutet, dass zunächst unterschieden werden soll, welche Typen von Vandaeles Inkongruenztheorien in den einzelnen Szenen zum Tragen kommen bzw. welche der von Shipley-Young definierten *external factors* deutlich erkennbar sind.

Schließlich soll noch untersucht werden, welche technischen Probleme entstehen können (Einhaltung der Lippensynchronität, der kinesischen Synchronität, etc.) bzw. wie diese im vorliegenden Fall gelöst oder umgegangen wurden (vgl. Martinez-Sierra 2009).

Ein Vergleich zwischen der Untertitelung und der Synchronfassung soll schließlich dazu dienen, zu bestimmen, welche Version als Text besser funktioniert.

5.2 Little Britain

5.2.1 Entstehung und Prinzip

"This has a momentum now. If we're going to have a popular hit, it will probably be this. The only time I thought we were really on to something was when we sat in the edit with all the sketches we'd filmed for the TV pilot. I thought we'd made a pilot good enough to get commissioned."

(Matt Lucas in The South Bank Show)

"What is Little Britain to me? [...] a vision of modern Britain."

(David Walliams in The South Bank Show)

Little Britain ist eine von den beiden Comedians Matt Lucas und David Walliams erdachte Sketchshow, die als Satire auf das Leben der Bevölkerung Großbritanniens zu verstehen ist und deren Komik daraus entsteht, dass alltägliche Situationen übertrieben und oft auch "unangemessen", d.h. tabubrechend dargestellt werden. Die Serie hat eine Sendedauer von etwa 25 Minuten, wobei pro Sendung ungefähr fünf bis sieben Sketche gezeigt werden. Diese Sketche sind entweder lediglich in dieser einen Sendung zu sehen oder aber ihre Protagonisten sind immer wiederkehrende Figuren, die sich dann meist durch eine bestimmte Catchphrase auszeichnen, d.h. ein bestimmter sprachlicher Ausdruck, der eindeutig einer bestimmten Figur zugeordnet werden kann.

Die Sketche werden teilweise vorher eingespielt, aufgezeichnet und einem Studiopublikum gezeigt oder live vor eben jenem Publikum aufgeführt. Die Auswahl der besten Sketche bzw. Szenen erfolgt später im Schneiderraum. Wichtig ist Lucas und Walliams dabei vor allem die Reaktion des Studiopublikums: So finden Sketche, die zuvor bereits im Drehbuch waren und auch eingespielt wurden, womöglich nicht ihren Weg in die endgültige Serie, da das Publikum sie nicht lustig fand. Durch diese Vorabvorführungen entsteht auch der Effekt des "canned laughter", einer in der Sitcomwelt üblichen Praktik des vorab aufgenommenen Lachens, das dann, im passenden Moment, zu den einzelnen komischen Szenen hinzugefügt wird. Das Publikum vor dem Fernsehapparat weiß dadurch bereits, welche Stellen besonders lustig sein wollen und werden durch das Lachen des Publikums in der Serie selbst zum Lachen animiert (vgl. *The South Bank Show*).

Sämtliche Hauptfiguren werden von Matt Lucas und David Walliams dargestellt.

Das Element der Travestie beginnt bereits beim Konzept der Serie: Die Form einer Dokumentation wird gewahrt, da zwischen den einzelnen Szenen ein Sprecher zum Einsatz kommt, und die einzelnen Sketche so präsentiert werden, als böten sie einen Einblick in den Alltag der britischen Bevölkerung. Der Sprecher ist jedoch keineswegs als seriös anzusehen, wenngleich er im Vergleich zu den anderen Figuren der Serie Standard English (oder auch BBC English) spricht: Die Form der Ernsthaftigkeit wird gleich zu Beginn gebrochen, da der Sprecher, trotz korrekter Verwendung der englischen Sprache *Nonsense*, also Unsinn, wiedergibt. Die Profanisierung der Inhaltsebene bei gleichzeitiger Beibehaltung der Dokumentationsform sowie die von den Autoren intendierte Komisierung erfüllen sämtliche Kriterien der Travestie (vgl. Stauder 1992:37 f.)

Die Serie beginnt mit einem Intro, einer Montage der in der Serie vorkommenden Figuren und Charaktere (auf die in weiterer Folge noch näher eingegangen wird), das von einem Voice-Over des Sprechers begleitet wird. Die pro Sendung gezeigten Sketche werden vom Sprecher jeweils an- und abmoderiert, wobei auch hier – ebenso wie im Intro und im Abspann – das Nonsense-Element überwiegt. Am Ende einer jeden Sendung verabschiedet sich der Sprecher aus dem Off von den Zusehern, wobei in jeder Folge eine Verballhornung der Phrase "Good Day" verwendet wird (z.B. "And so another remarkable series of Little Britain comes to an end. Good pie!" Little Britain, Series One, Episode Eight).

Little Britain wurde von Lucas und Walliams ursprünglich als Radiosendung für BBC Radio Four entwickelt. Erst nachdem die BBC vom Erfolg des Formats überzeugt war, wurde ein Fernsehfilm in Auftrag gegeben. 2003 wurde schließlich die erste Staffel von *Little Britain* auf BBC Three ausgestrahlt. Da die Serie sich bereits von Anfang an großer Beliebtheit beim Publikum erfreute, entschied die BBC die Wiederholungen auf dem populäreren Sender BBC Two auszustrahlen; ein Prinzip, das auch bei der zweiten Staffel, die 2004 ausgestrahlt wurde, beibehalten wurde. Erst mit Produktion der dritten Staffel schaffte es *Little Britain* auf den Sender BBC One, der traditionell die meisten Zuseher hat, zu wechseln (vgl. The South Bank Show).

Nach Ende der dritten Staffel wurde darüber spekuliert, ob noch weitere Episoden folgen würden, jedoch entschieden sich Lucas und Walliams stattdessen für die Produktion eines Christmas Specials (*Little Britain Abroad*), das 2006 ausgestrahlt wurde und einer Liveshow, *Little Britain Live*, mit der sie in Großbritannien von Oktober 2005 bis Dezember 2006 auf Tour gingen und vor insgesamt mehr als einer Million Zuseher spielten. Das Format erwies sich als so erfolgreich, dass Lucas und Walliams mit der Show zu Beginn des Jahres 2007 auch in Australien auf Tour gingen. 2008 schließlich konzipierten die beiden Partner für den amerikanischen TV Sender HBO das Spin-Off *Little Britain USA* (vgl. Hilton, Lucas, Walliams 2007:386 f.).

Little Britain wird in über 25 Ländern weltweit ausgestrahlt und erfreut sich wachsender Beliebtheit. Besonders die erste Staffel wurde von den Kritikern gelobt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter auch dem BAFTA für die beste Comedysendung 2004 sowie dem British Comedy Award (vgl. Hilton, Lucas, Walliams 2007:80 f.).

5.2.2 Erfolg und Kritik

Little Britain wird in über 25 Ländern weltweit ausgestrahlt und erfreut sich wachsender Beliebtheit (vgl. Sheppard 2005b). Besonders die erste Staffel wurde von den Kritikern gelobt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter auch dem BAFTA für die beste Comedysendung 2004 sowie dem British Comedy Award (vgl. The South Bank Show). Trotz des kommerziellen Erfolgs der Serie (besonders die Ausstrahlung der dritten Staffel auf BBC One wurde groß beworben, da man bereits den Marktwert einzelner Figuren wie Vicky Pollard erkannt hatte), wurden ab der zweiten Staffel Kritikerstimmen laut, die Lucas und Williams vorwarfen, ihren satirischen Zugang zunehmend zu vernachlässigen, um sich stattdessen auf Fäkalhumor zu konzentrieren (vgl. Pickard 2005; Sheppard 2005a; Hari 2005). Sheppard meint, dass dies auf die zunehmende Popularität der Serie zurückzuführen sei, die, da sie ja zur damaligen Zeit bereits auf BBC One ausgestrahlt wurde, sich am Geschmack der Zusehermassen orientiere und "increasingly offensive" und "in search for cheap laughs" (Sheppard 2005a) sei. Die harsche Kritik des oben genannten Journalisten ist besonders auf die dritte Staffel bezogen, die mE tatsächlich im Vergleich zu den Sketchen der ersten Staffel mehr Fäkalwitze oder Sketche mit sexueller Konnotation aufweist. Hari nennt die Serie sogar "a vehicle for two rich kids to make themselves into multimillionaires by mocking the weakest people in Britain" (Hari 2005). Dem hielt die Presseabteilung der BBC entgegen, dass Humor an sich subjektiv sei und die Figuren dermaßen überzogen seien, dass sie auf den ersten Blick als cartooneske Übertreibung entlarvt werden könnten (vgl. Sheppard 2005).

Ein weiterer Kritikpunkt ist auch die durch die Popularität der Serie und ihrer Figuren zunehmende Nachahmung deren Sprech- und Verhaltensweisen unter Kindern. Die bekanntesten Catchphrases würden bereits von kleinen Kindern zitiert werden, obwohl die Sendung nach der Primetime ausgestrahlt wurde (vgl. Sheppard 2005; Pickard 2005; Hari 2005).

5.2.3 Die deutschen Fassungen

Im deutschsprachigen Raum wird *Little Britain* entweder in der englischen Version mit deutschen Untertiteln (Österreich und Schweiz) oder in der deutschen Synchronfassung (Deutschland) ausgestrahlt.

Die Untertitelung wurde vom Verleih Polyband speziell für die DVD Veröffentlichung in Auftrag gegeben, während die deutsche Synchronfassung bei der Berlin Synchron AG unter Mitarbeit der Übersetzerin Heike Kospach und der deutschen Comedians Oliver Kalkofe und Oliver Welke entstand (vgl. *Little Britain goes to Germany*). Die Untertitelung orientiert sich dabei fast zur Gänze am Ausgangstext und versucht oft, den genauen Wortlaut des Ausgangstextes in die Zielkultur zu transferieren. Dabei gehen selbstverständlich oft einzelne komische Elemente eines Sketches verloren, da Lucas und Williams ja sämtliche Hauptfiguren selbst verkörpern und Komik oft allein dadurch entsteht, dass die beiden Schauspieler andere Tonlagen oder einen anderen Sprachduktus annehmen bzw. in Frauenkleider schlüpfen. Zudem sind die Untertitel – aufgrund des Platzproblems – oft sehr gerafft und gekürzt.

Die deutsche Synchronfassung wurde im Auftrag von MTV Germany für dessen Tochtersender Comedy Central Germany erstellt. Am Dialogbuch haben die beiden deutschen Comedians Oliver Welke und Oliver Kalkofe mitgewirkt, die darüber hinaus auch den Figuren ihre Stimmen leihen (vgl. *Little Britain Goes to Germany*). So entsteht ein Zieltext, der die komischen Kriterien des Ausgangstextes ähnlich erfüllt, da, wie auch im englischsprachigen Original, im Zieltext zwei männliche Darsteller alle Hauptfiguren sprechen. Zudem ist die deutsche Synchronfassung generell eher am Zieltext orientiert, wenngleich sie bemüht ist, so viel wie möglich vom Humor des Ausgangstextes zu "retten". Dass dies nicht immer einwandfrei gelingt, ergibt sich aus der Schwierigkeit der zu übersetzenden Serie, die oft selbst für eingefleischte Anglisten schwer zu verstehen sein muss, da – wie noch zu sehen sein wird – Sprachwissen allein nicht ausreicht, um die Komik bestimmter Sketches in der englischen Version zu begreifen.

Anzumerken ist jedoch, dass beide Versionen an sich vermutlich eine unterschiedliche Funktion erfüllen, da die Untertitelung wahrscheinlich oft von Zuschauern gewählt wird, die *Little Britain* in der englischen Version sehen wollen, sich im linguistischen oder pragmatischen Zweifelsfall aber auf eine deutschsprachige Hilfe stützen wollen. Dass dies wohl eher ein kleineres Publikum ist, zeigt die Sendezeit der Serie im österreichischen Fernsehen (derzeitig keine Ausstrahlung, bis 2009 üblicherweise gegen Mitternacht). Die Programmschiene "Donnerstagnacht" im ORF ist darüber hinaus explizit auf die Zielgruppe 12 – 49-jährige Zuschauer und Zuschauerinnen zugeschnitten, und es kann davon ausgegangen werden, dass sich aufgrund des "Nischenprogramms"

(Programme, die wohl nie zur Primetime ausgestrahlt werden würden) die ohnehin bereits kleine Zusehergruppe nochmals verringern wird.

Die deutsche Synchronfassung hingegen wird von Comedy Central zur Primetime (bis 2010 Montag, Dienstag und Mittwoch, 20:55) ausgestrahlt und erreicht somit mehr Zuseher. Hier ist davon auszugehen, dass auch jüngerer Publikum bzw. ein Publikum, das mit britischem Humor, englischen Sprachspielen oder unterschiedlichen Sprachregistern, Dia- und Soziolekten nicht leicht umgehen kann, die Sendung regelmäßig verfolgen wird. Hinzu kommt, dass die Sendezeit eher für leichte Abendunterhaltung steht und daher mehr ein anderes Publikum anspricht als die deutsche Untertitelung in ORF 1. Für diese Zielgruppe ist die deutsche Synchronfassung daher wohl angenehmer zu konsumieren.

5.3 Little Britain: Schwarzer Humor, Satire und englischer Humor

5.3.1 Little Britain – typisch britisch

Bevor nun einzelne Szenen und damit verbundene Übersetzungsprobleme vorgestellt werden, soll zu Beginn kurz erläutert werden, was *Little Britain* nun "typisch britisch" macht. Hierzu werden nochmals die bereits im dritten Kapitel von Bourke (1965) und Gelfert (1998) definierten Charakteristika zur weiteren Erläuterung herangezogen:

a) Bathos

Eine der hervorstechendsten Eigenschaften der Serie ist wohl die Respektlosigkeit, mit der nationale Institutionen oder etablierte gesellschaftliche Konventionen aufs Korn genommen werden. In dieser Hinsicht kann wohl gesagt werden, dass auch der von Gelfert als solcher bezeichnete Begriff "Bathos" (Gelfert 1998:81), also die Respektlosigkeit, mit der die Bürgerinnen und Bürger den oberen Gesellschaftsschichten und deren Traditionen begegnen, durchaus gegeben ist. Ein gutes Beispiel hierfür wären jene Sketche, die das Verhältnis des britischen Premiers zu seinem Assistenten Sebastian zum Inhalt haben. Zwar werden hier keine konkreten politischen Abläufe oder Entscheidungen karikiert, jedoch darf der Zuseher sozusagen als Voyeur Zeuge der Ereignisse abseits der alltäglichen Politik werden. So wird ihm zum Beispiel ein Einblick hinter die Fassaden von Downing Street No 10, dem Sitz des

britischen Premiers, gewährt. Was hier zu sehen ist, hat allerdings mit Politik wenig zu tun, sondern dreht sich vielmehr um die menschlichen Zwischentöne im alltäglichen Berufsleben. So ist der persönliche Assistent des Premierministers heimlich in seinen Chef verliebt; nicht nur, dass hier die "Unerhörtheit" erfolgt, den britischen Premierminister von einer privaten, intimen Seite zu zeigen, so handelt es sich hier noch dazu nicht um eine Schwärmerei im klassischen Sinne, da die Komponente der Homosexualität hinzukommt. So ist die Institution des britischen Premiers gleich zwei Mal Ziel der Respektlosigkeit im Sinne des Bathos: Einerseits durch die Fokussierung des Sketches auf das private Moment dieses Arbeitsverhältnisses, andererseits durch Aufwerfen des Themas Homosexualität, das zwar offiziell gesellschaftlich anerkannt ist und toleriert wird, in Wahrheit jedoch noch oft als Tabu – dies wohl besonders in traditionellen gesellschaftlichen Schichten – gehandhabt wird.

Bathos zeigt sich auch im Umgang der Autoren Matt Lucas und David Walliams mit der oft zitierten Political Correctness des 21. Jahrhunderts: Im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte ist eine zunehmende Sensibilisierung des Verhaltens und des Ausdrucks gegenüber so genannten gesellschaftlichen Randgruppen zu beobachten, die in diesem Comedyformat gründlich missachtet wird. Auch diese Political Correctness ist mittlerweile zur Konvention und Norm geworden. Aus diesem Grund ist sie, folgt man Gelferts Schlussfolgerung (vgl. Gelfert 1998:83) auch komödiantisch "zum Abschuss freigegeben". Die Respektlosigkeit im Umgang mit dieser gesellschaftlichen Norm zeigt sich beispielsweise in den Sketchen mit der Diätgruppenleiterin Marjorie Dawes: Nach außen hin scheint sie zwar eine nette Dame und besorgte Diätgruppenleiterin zu sein, in Wahrheit ist sie jedoch äußerst xenophob und herablassend anderen gegenüber. Ein Running Gag dieses Sketches ist die Tatsache, dass Marjorie als einziges Gruppenmitglied Meera (in den ersten Folgen noch Mary), ein Fat Fighters Mitglied mit indischem Migrationshintergrund, nicht verstehen kann, obwohl Meera einwandfreies Englisch spricht. Werden diese Aussagen dann von anderen für Marjorie "gedolmetscht", so würdigt Marjorie Meeras Mitarbeit besonders, wobei sie es jedoch nicht bei einem einfachen Lob belässt, sondern sich Meera gegenüber immer auch in einem herablassenden Ton äußert ("Well done, Meera" oder "Well done, my Indian friend").

b) Wortspiele und Understatement

Besonders bei älteren Fernsehformaten wie *Fawlty Towers* oder *Are you Being Served* zu finden, sind Wortspiele und Understatement auf den ersten Blick keine primären Eigenschaften der Serie *Little Britain*. Jedoch ist anzumerken, dass gerade Sprache ein omnipräsentes Instrument ist, um Komik zu erzielen: So werden unterschiedliche Sprachregister und Stimmen von den beiden Autoren und Schauspielern bewusst eingesetzt, um bestimmte Sketche noch lustiger zu gestalten. Besonders relevant ist das Wortspiel interessanterweise gerade in jenen Passagen, die nicht direkt zum Sketch an sich gezählt werden können, wie zum Beispiel den An- und Abmoderationen des Sprechers oder auch Ortsnamen bzw. Namen diverser Einrichtungen, die in den vorbereitenden Szenen erwähnt werden: So wird eine Grundschule beispielsweise als "Robert Downey Junior School" (*Little Britain*, Series One, Episode Six) bezeichnet (in Großbritannien ist eine "Junior School" eine Schule für 7 – 10-jährige, in etwa vergleichbar mit der österreichischen Institution der "Volksschule"; Robert Downey Junior ist ein amerikanischer Schauspieler, der aufgrund seiner Drogenvergangenheit wohl kaum als Namensgeber für eine Grundschule in Frage kommt) oder eine Besserungsanstalt für jugendliche Straftäter "Paul Young Offenders Institution" (Young Offenders Institution ist eine Jugendstrafanstalt, während Paul Young ein britischer Sänger ist) (vgl. *Little Britain*, Series One, Episode Six).

Understatement im klassischen Sinn, nämlich eine bewusste Untertreibung und dadurch entstehende Inkongruenz zwischen Sprache, Erwartungshaltung und tatsächlicher Handlung (vgl. Gelfert 1998:105), ist wohl nach erstmaligem Sehen der Serie kaum zu erkennen, da die Nonsense- und Exzentrikellemente augenscheinlich zu überwiegen scheinen. Bei näherer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass es sehr wohl Sketche gibt, die von eben dieser Eigenschaft leben, wie zum Beispiel die Sketche rund um den Psychiater Dr. Lawrence und seine Patientin Anne, die an einem Programm zur Integration von geistig behinderten Menschen teilnimmt. Obwohl Dr. Lawrence vom Erfolg seiner Therapie und seines Programms überzeugt ist und ständig von dessen Vorzügen schwärmt, zeigt Anne vor Publikum nur wenig Fortschritte in dieser Hinsicht. Anstatt beispielsweise in einer Bibliothek Bücher zu sortieren, wirft sie die Bücher den Besuchern an den Kopf. Dieses Verhalten weist einen starken Gegensatz zu den Aussagen Dr. Lawrences auf, der ständig versucht, das Positive am Genesungsweg

seiner Patientin zu erkennen: So bedankt er sich beispielsweise bei Anne für die Bücher, die sie ihm soeben an den Kopf geworfen hat. Das Element Understatement besteht in diesem Sketch also darin, dass Dr. Lawrence das skurrile Verhalten Annes zwar erkennt, es jedoch nicht hochstilisiert, sondern stattdessen ruhig bleibt und die Situation als alltäglich und positiv akzeptiert.

c) Nonsense

Nonsense ist ein zentrales Element der Serie, die immer wieder mit der bewussten Abstinenz von Sinn im konventionellen Sinne operiert. Besonders stark wird dies, wiederum, in den kleinen Szenen, die zwischen den einzelnen Sketches angesiedelt sind, deutlich: Hier wird sozusagen eine Subkultur zur restlichen Fernsehserie geschaffen. Die Szenen bereiten den Zuseher zwar auf die nachfolgende Szene vor, was den Ort und das Setting betrifft, nehmen jedoch keinen Einfluss auf den weiteren Verlauf des Sketches. Das Nonsense-Element ist in diesen Szenen doppelt präsent: Einerseits lässt sich bereits oft kein Sinn in den gezeigten Bildern erkennen, andererseits wird dieser Faktor durch das Voiceover des Sprechers noch verstärkt. Als Beispiel für das visuelle Nonsense-Element sei hier stellvertretend eine Szene erwähnt, die auf einen Sketch in der Kelsey Grammar School (auch hier kommt wiederum ein Wortspiel zum Tragen: Grammar School ist eine höhere Schule für Schüler ab der 5. Schulstufe, Kelsey Grammar ein amerikanischer Schauspieler) vorbereiten soll: Die Szene spielt an einer Privatschule, genauer gesagt, im Schulgarten dieser Privatschule; im Hintergrund ist das Schulgebäude zu sehen. Die Schulglocke klingelt und die Schüler laufen, mit Pausenbrot und Spielen ausgerüstet, nach draußen, um ihre Pause zu genießen. Kaum sind sie jedoch im Garten angekommen, läutet die Schulglocke abermals und kündigt so das Ende der Pause an. Enttäuscht kehren die Schüler in die Klassenzimmer zurück (vgl. Little Britain, Series One, Episode 1). Die Szene ist für den Zuseher wohl kaum mit Sinn im konventionellen Sinne kompatibel, denn es stellt sich die Frage, warum die Schüler nur ein paar Sekunden Pause haben dürfen. Die Auflösung ist die, dass in dieser Szene eine Parallelwelt geschaffen wurde, in der diese Handlungs- und Ereignisabfolge einer bestimmten Logik folgt (wie in weiterer Folge auch an Hand der ausgewählten Szenen erkenntlich wird), die jedoch außerhalb dieser Parallelwelt nicht funktioniert bzw. nicht erfolgreich rezipiert werden kann (vgl. Hellenthal 1989:47 ff.). Durch diese

Inkongruenz, nämlich die verschiedenen Ideen von Sinn, entsteht hier das komische Element.

Vom sprachlichen Standpunkt sind besonders die Voiceover-Einspielungen des Moderators der Sendung gute Beispiele für das Element Nonsense:

"Britain, Britain, Britain. Recently awarded the OBE. But why? Not just because we invented the scone. It's because of the people in Britain. Let's take a trip around this fragrant isle and find out just who they are, and what are their doings. Bring it on!"

(Tom Baker in *Little Britain*, Series Two, Episode 1).

Diese An- und Abmoderationen bilden ein zentrales Element der Serie. Komik entsteht hier durch die Diskrepanz zwischen Form (Dokumentation, seriös klingender Sprecher, der BBC English spricht) und Inhalt der Aussagen. Diese beinhalten nämlich für den Zuseher offensichtlich keinen Sinn – es kann jedoch gesagt werden, dass der Sinn dieses Nichtsinns darin besteht, Komik zu erzeugen. Der Zuseher weiß, dass die Dinge, von denen der Moderator spricht, real nicht möglich sind: der OBE, ein britischer Verdienstorden, kann nur an Menschen, nicht jedoch an Institutionen oder Länder, verliehen werden; als besonderes Verdienst, das den Erhalt dieses Adelstitels rechtfertigen soll, wird die Erfindung des Scone angeführt. Die Entwicklung eines speziellen Gebäckstückes allein reicht jedoch als Leistung wohl kaum aus, um einen solchen Adelstitel verliehen zu bekommen.

Zusätzlich entsteht Inkongruenz, da der Zuseher aufgrund der Stimm- und Tonlage des Moderators (BBC English) wohl seriöse Aussagen und angemessenes Sprachregister erwartet. Keine dieser Erwartungen wird jedoch erfüllt: Einerseits überwiegt inhaltlich das Nonsense-Element, andererseits durchbricht der Sprecher die Barriere des passenden Sprachregisters durch Verwendung der kolloquialen Phrase "bring it on".

Das hier präsentierte Nonsense-Element geht Hand in Hand mit den Kriterien der Travestie, wie sie bereits in Kapitel 2 dieser Arbeit vorgestellt wurden: Durch Diskrepanz zwischen Form und Inhalt (Beibehaltung der Form einer Dokumentation, Inhalt sind jedoch Sketche) mit dem Ziel der Erzeugung von Komik, kann *Little Britain* – wie bereits mehrfach angeführt – eindeutig als Travestie identifiziert werden.

d) Exzentrik

Schließlich ordnet vor allem Gelfert dem britischen Humor noch die Komponente Exzentrik zu (vgl. Gelfert 1998:105 f). Er betont, dass dieses Element besonders typisch für den britischen Humor sei, da es über Generationen hinweg kultiviert wurde. Historisch gesehen führt er dies auf die frühe Entwicklung einer Bürgerkultur zurück: So etablierten sich bald Normen und Traditionen, deren Einhaltung, Wahrung und Überlieferung besonders in der gesellschaftlichen Mittelschicht von großer Bedeutung waren. Diese Normen und Traditionen wurden oft sogar so gehegt, dass eine abnorme Übertreibung einsetzte, also ein exzentrisches Verhalten der Ausübenden. Es wurde bereits im dritten Kapitel darauf hingewiesen, dass diese Charakteristik sich auf das Privatleben der Bürger bezieht und dadurch auch von anderen akzeptiert und toleriert wird. Im öffentlichen Leben jedoch, wird strikt auf eine Einhaltung der Normen im ausgeglichenen Maß geachtet (vgl. Gelfert 1998:105 f.).

Als Beispiel hierfür können die Sketche mit dem Transvestiten Emily Howard gesehen werden: Exzentrik ist hier auf das Privatleben beschränkt, wenngleich die Protagonistin immer wieder den zwischenmenschlichen Austausch sucht, um in ihrer Eigenheit Bestätigung zu finden. So reicht es ihr nicht, sich als Frau zu kleiden und zu geben – sie betont ihr feminines Verhalten noch durch übertriebene Gestik und lautes Lachen und möchte so die Aufmerksamkeit der anderen auf sich lenken. Hier kommt die Übertreibung als charakteristischer Aspekt der Exzentrik voll zum Tragen.

Wichtig bei einer etwaigen Übersetzung – gerade bei einer Übersetzung in die deutschsprachige Zielkultur, die meines Erachtens durch ansteigenden Fernseh- und Internetkonsum für die Besonderheiten des britischen Humors sensibilisiert ist – wäre es, diese Elemente möglichst auch in der Zielkultur wiederzugeben, um so einen humoristisch ähnlich funktionierenden Zieltext, der dem Titel *Little Britain* gerecht wird, zu produzieren.

Zusammengefasst lässt sich also sagen, dass die Serie – ausgehend von den von Bourke (1965) und Gelfert (1998) getroffenen Klassifizierungen – als typische multimediale Ausprägung von britischem Humor gesehen werden kann.

5.3.2 Little Britain, schwarzer Humor und Satire

Um die Stellung von schwarzem Humor und Satire in der Serie *Little Britain* zu erläutern, sollen hier wiederum allgemeine Beispiele aus der Serie vorgestellt werden, bevor jede der für diese Arbeit ausgewählten Szenen einzeln beleuchtet wird:

Im Ausgangstext ist der satirische Unterton der beiden Autoren Matt Lucas und David Walliams zwar durchaus präsent (vgl. Darstellung von übergewichtigen Menschen, etc.), doch auch hier überwiegt bereits die Absurdität, die durch das Schaffen einer alternativen Welt erzeugt wird. Im Zieltext nun geht der satirische Aspekt, da Satire ja aktuell und andererseits kulturbezogen sein soll (vgl. Nash 1985, Hodgart 1969, Hellenthal 1989), etwas unter und das Hauptaugenmerk liegt auf der Vermittlung von schwarzem Humor.

Wie bereits erwähnt, lauten die Prinzipien des schwarzen Humors Perspektivenverschiebung und Umdrehung von Werten und dies wird besonders in der Darstellung von Homosexualität in der Serie deutlich; ein besonders gelungenes Beispiel sind die Sketche rund um Daffyd Thomas, "the only gay in the village"⁸: Zwar mag die Figur durchaus satirisch angelegt sein und es in der Intention der Autoren liegen, das Leid von Homosexuellen in kleinen Dörfern mit traditionellem Publikum aufzuzeigen, doch überwiegt hier – wie bereits erwähnt – das Element "schwarzer Humor". Durch die Verdrehung der Werte und Ideen sowie der in unserer Gesellschaft für gewöhnlich noch immer oft existierenden Vorurteile (Homosexualität als Randgruppenphänomen, übertriebenes Auftreten von Homosexuellen in der Öffentlichkeit, etc.) wird hier eine Alternativwelt geschaffen, in der die Homosexualität des Protagonisten von der, vermeintlich engstirnigen, Dorfbevölkerung nicht nur akzeptiert, sondern – großteils – auch geteilt wird: So entsteht in diesen Sketchen oft Situationskomik durch Inkongruenz, da die Zuseherin bzw. der Zuseher nicht damit rechnet, dass auch offensichtlich konservative Figuren wie ein Farmer oder ein Minenarbeiter homosexuell sind. Weiters ist auch die Figur des Hauptprotagonisten, Daffyd Thomas, Teil dieser Perspektivenverschiebung bzw. der Umdrehung von Werten und Konventionen. Zwar lebt Daffyd seine Homosexualität (anscheinend) sehr offen aus und adaptiert Verhaltensweisen, die das allgemeine Stereotyp gegenüber Homosexuellen in unserer Gesellschaft zu bestätigen scheinen (wenn auch in sehr übertriebener Weise), jedoch kommt im Verlauf der Serie ans Tageslicht, dass er noch

⁸ vgl. *Little Britain – The Complete Series*

nie Geschlechtsverkehr mit einem Mann hatte und sogar anderen Homosexuellen gegenüber ablehnend eingestellt ist.

Zudem arbeitet gerade dieser Sketch mit Tabubrüchen, da immer wieder umgangssprachliche Ausdrücke für Geschlechtsverkehr bzw. einschlägiges Vokabular für die Termini Penis oder Vagina verwendet wird. Dieses Verhalten widerspricht dem traditionellen Hintergrund des walisischen Dorfes, in dem der Sketch spielt. Besonders durch die scheinbare Unvereinbarkeit von traditionellen Prototypen wie dem Minenarbeiter, dem alten Farmer oder dem anglikanischen Priesters und deren Offenheit gegenüber Homosexualität sowie dem oftmaligen Gebrauch von in dieser Situation nicht zu erwartender Sprache, entsteht Komik.

Da hier das Thema "Homosexualität" und der Umgang der Öffentlichkeit damit, besonders im ländlichen Raum, sowohl in der Ausgangskultur als auch in der für diese Arbeit relevanten Zielkultur, nämlich der deutschsprachigen, als Tabu gehandelt werden, funktioniert der Witz in beiden Kulturen, da der Schockfaktor ein ähnlicher ist.

Da nun die Kriterien des schwarzen Humors bereits in diesem einen Sketch erfüllt zu sein scheinen, soll nun der Aspekt der Satire näher betrachtet werden. Zwar wurde bereits ausgeführt, dass die Elemente des schwarzen Humors zu überwiegen scheinen, jedoch schwingt vor allem in diesen Sketchen auch subtile Kritik an der Einstellung der Öffentlichkeit gegenüber Homosexualität mit. Besonders in traditionell eher maskulinen Gesellschaften wird dieses Thema me gerne verdrängt und ignoriert. Und so wird in diesen Sketchen besonders deutlich, dass Homosexualität mehr als nur eine Lebenseinstellung ist und sich in allen Gesellschaftsschichten, unabhängig von Alter, Profession oder sozialer Stellung, zu finden ist. So spielt der Sketch auch in einem kleinen walisischen Dorf, bei dem der Zuseher bereits Spießigkeit und Vorurteile erwartet – nur um dann eines Besseren belehrt zu werden.

Auch das satirische Element dieses Sketches funktioniert in beiden für diese Arbeit relevanten Kulturen, da beide Kulturen noch immer mit ihren Vorurteilen gegenüber sexuell anders orientierten Personen zu kämpfen haben. Meines Erachtens schwingt die Satire in der gesamten Serie jedoch nur hintergründig mit, da sowohl Hodgart (1969) als auch Hellenthal (1989) fordern, dass der Satiriker sich bewusst mit den Problemen der Welt auseinandersetzen soll, um den Rezipienten so zum Umdenken zu zwingen und

dies nicht – wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch zu sehen sein wird – in allen Sketchen gegeben ist.

5.4 Analyse einzelner Szenen

Zum besseren Verständnis sollen in der weiteren Folge jeweils der gesamte englische Ausgangstext wiedergegeben werden, der zuerst auf translationswissenschaftliche und humoristische Aspekte hin untersucht werden soll. Zur weiteren Analyse sollen dann einzelne translationswissenschaftlich-relevanten Aspekte besprochen werden, welche an Hand einzelner Sequenzen der deutschen Versionen (zuerst Untertitelung, dann Übersetzung) besprochen werden. Sämtliche vorgestellten Szenen dieser Arbeit sind der ersten Folge der ersten Staffel entnommen.

5.4.1 Vicky Pollards Aufsatz

Die Hauptfigur der vorliegenden Szene ist einer der populärsten Charaktere der Fernsehserie *Little Britain* überhaupt: Vicky Pollard. Es handelt sich hierbei um ein Teenagemädchen, das oft in Schwierigkeiten gerät und in für sie brenzligen Situationen versucht, durch einen inkohärenten, häufig auch syntaktisch und lexikalisch unkorrekten, Redeschwall Zeit zu gewinnen, um so einer möglichen Bestrafung zu entgehen. Im Verlauf der ersten Staffel wird sie schwanger, tauscht ihr Kind aber am Ende der Serie gegen eine CD ein. Jeder Vicky Pollard Sketch mündet in einem ausgiebigen Redeschwall, der in der englischen Version von der Phrase "yeah, but no, but yeah", Vicky's Catchphrase, eingeleitet wird und für gewöhnlich keine Antwort auf die eigentliche Frage ihres Gegenübers gibt.

In der vorliegenden Szene soll Vicky ihrem Englischprofessor erklären, weswegen sie ihre Hausarbeit noch nicht abgegeben hat:

		<u>Ausgangstext – Little Britain, Series One, Episode One</u>
1	<u>Teacher:</u>	Projects in by Thursday next week. Vicky Pollard, stay behind!
	<u>Kelly:</u>	Good luck, Vicky!
	<u>Teacher:</u>	Yes, thank you, Kelly. Come here please, Vicky. Vicky, it's been two weeks now and I still haven't received your essay on Lord Kitchener.

5	<u>Vicky:</u>	No because what happened was I was going round Karl's but then something happened because Shelley Todd, who's a total bitch, anyway, has been completely going round saying that Destiny stole money out of Michelle's purse but I ain't not even spoken to Rochelle because she spit into Michelle's hair.
	<u>Teacher:</u>	Vicky, I'm not interested. I'm more interested in your coursework.
10	<u>Vicky:</u>	No, because what happened was that I don't even know nothing about that Ashley Cramer's has been going around saying that Samantha's brother smells of mud but anyway – shut up – never even stole a car – so shut up!
	<u>Teacher:</u>	Vicky, have you even started this essay?
15	<u>Vicky:</u>	No but, yeah but, no but, yeah but, no because I'm not even on the pills because Nadine reckons that they stop you from getting pregnant.
	<u>Teacher:</u>	You know, if you don't hand in your essay by Friday, I'm gonna have to fail you.
20	<u>Vicky:</u>	Yeah but Louise Farren emptied a whole bottle of Fanta into Shannon's bag but Luke said he fingered her at the back of the language lab.
	<u>Teacher:</u>	Vicky, do you even want to pass your GCSE?
	<u>Vicky:</u>	GCS what? Don't go giving me evils!

Wie erwähnt sollen zum besseren Erfassen des Sketches die "Grundpfeiler" zunächst mittels Attardos General Theory of Verbal Humour analysiert werden, deren erste Knowledge Resource (KR) Language ist: Diese KR ist vor allem bei den Sketchen mit Vicky Pollard von großer Wichtigkeit, da ihr Sprachfluss bzw. ihr Sprachduktus hier die primären Komikträger sind. Vickys Sprache entspricht nicht den gängigen Konventionen und ist Ausdruck ihrer Einstellung ihren Mitmenschen gegenüber, den an sie gestellten Erwartungen und schließlich dem Leben an sich. Zudem kommt, dass sie diese Eigenschaft auch als Verteidigungsmittel einsetzt: Befindet sie sich in einer prekären Situation oder wird sie einer Sache beschuldigt, so versucht sie durch ihren inkohärenten Sprachgebrauch und das daraus resultierende Abschweifen in unwichtige Details Zeit zu Gewinnen.

Setzt man Attardos Parameter Language nun mit Vandaeles Terminus *linguistic incongruities* (Vandaele 1999:245) gleich, so kommt man ebenfalls zum Schluss, dass durch das unzusammenhängende Geplapper Vickys der zu erwartende flüssige

Sprachgebrauch gestört ist, es so zu Inkongruenz im Text kommt und dadurch Komik entsteht.

Wie man also sieht, ist die sprachliche Komponente eines der wesentlichen Merkmale dieses Sketches. Dies kann besonders gut am oben zitierten Textbeispiel gesehen werden: Konfrontiert mit der drohenden Gefahr, die Schule nicht zu schaffen bzw. sich für eine nicht erbrachte Leistung rechtfertigen zu müssen, gibt sie für diese Situation nicht relevante Äußerungen von sich (Zeilen 5-9; 15-16, 19-20). Erst am Ende des Sketches (Zeile 22) ändert sich dies: Die "Jabline" (Attardo 2001:29) "GCS what? Don't go giving me evils!" steht im Gegensatz zu den zuvor aufgezählten wirren Äußerungen, deren Skopos es nicht war, Information weiterzugeben, sondern Zeit zu gewinnen. In der Jabline wird dieses Verhalten nun abgelegt – entweder, weil sich Vicky des Ernstes der Lage bewusst wird oder aber erkannt hat, dass ihre Strategie zu nichts führt.

Vom sprachlichen Aspekt betrachtet weiters interessant ist die häufige Verwendung der für Vicky signifikanten Catchphrase "Yeah, but no, but yeah", die in jedem ihrer Sketche vorkommt. Da dies die erste Folge der Serie ist, wäre es für den Übersetzer ratsam sich hier für eine Strategie hinsichtlich der Übersetzung dieser Phrase zu entscheiden und diese Lösung dann im gesamten Übersetzungsprozess beizubehalten. Diese Phrase kann weiters Vandaeles Definition von *positive superiority* (Vandaele 1999:257 ff.) zugeordnet werden, da er diesen Terminus mit einer Institutionalisierung einer Phrase gleichsetzt. Diese Institutionalisierung per se führt, in weiterer Folge, bereits zur Erzeugung von Komik, was bedeutet, dass jedes Mal, wenn diese bestimmte Phrase erklingt, die Rezipientin bzw. der Rezipient bereits zum Lachen animiert wird. Dieses Verhalten bzw. diese Institutionalisierung und die daraus resultierende *positive superiority* kann auch in den Sketchen mit Vicky Pollard beobachtet werden.

Attardos zweiter Parameter, den er zur Analyse von komischen Situationen heranzieht, ist die Narrative Strategy (NS) (Attardo 2001:22): Der Autor meint, dass eine Voraussetzung für die Erzeugung von Komik darin besteht, dass jeder Witz einer bestimmten Erzählform folgen muss. Der Aufbau bzw. die Erzählweise der Vicky Pollard-Sketches folgt immer demselben Schema, wie sich sehr gut am obigen Textbeispiel erkennen lässt: Vicky ist mit einer für sie unangenehmen Situation konfrontiert und versucht durch ihre Sprechweise und ihren Sprachgebrauch die drohende Gefahr abzuwenden.

Das nächste Analysekriterium laut Attardo ist Target (TA): Das Opfer des Witzes, also jene Gruppe bzw. jene Personen, auf deren Kosten gelacht werden darf, ist ein optionaler Parameter. Im konkreten Fall sind es vermutlich jene Jugendlichen, die keine Perspektive im Leben haben, und sich als Lebensstrategie eine fast schon natürliche Aufsässigkeit angeeignet haben. In Großbritannien werden Mädchen, die dieser Jugendgruppe angehören, auch "Chaves" genannt (vgl. The South Bank Show) und zeichnen sich nicht nur durch ihren modernen Sprachgebrauch (keine ganzen Sätze, oftmalige Verwendung der Füllwörter "like", "however" und "whatever"), sondern auch durch bestimmtes Aussehen (übertriebenes Makeup, häufiges Tragen von kopierter Markenkleidung) aus. Vicky trägt meistens eine rosa Sportjacke zu einem kurzen Rock und Sportschuhen und hat ihr blond gefärbtes Haar immer zu einem Pferdeschwanz gebunden. In diesem Sketch zeigt sie ihren Unmut und ihre Gleichgültigkeit für die Situation auch dadurch, dass sie breitbeinig vor ihrem Lehrer sitzt und auf dem Weg in den vorderen Teil des Klassenzimmers ihre Schultasche mit dem Fuß voranschubst. Hier kann also auch ein kritisches Moment ausgemacht werden und so kann der Sketch auch als Satire auf die moderne Jugend und ihre Eigenschaften verstanden werden.

Folgt man wiederum Vandaeles Thesen, so erkennt man, dass das Textbeispiel eine Mischform bildet und Humor nicht nur durch Inkongruenz, sondern auch durch Superioritätselemente entsteht: In diesem Fall handelt es sich um "negative superiority" (Vandaele 1999:257), da von Beginn des Witzes an klar ist, wer das Opfer ist bzw. über wen gelacht werden darf, nämlich über den prototypischen modernen Teenager, seine offensichtliche Ignoranz allem und jedem gegenüber sowie sein Aussehen und sprachlichen Ausdruck.

Die nächste KR nach Attardo ist Situation (SI) (Attardo 2001:23): Jeder Witz muss eine Handlung haben; im konkreten Fall spielt der Sketch in einer öffentlichen Schule, genauer in einem Klassenzimmer. Die Schülerin Vicky Pollard wird von ihrem Lehrer zu ihren nicht erbrachten Leistungen befragt. Er möchte von ihr wissen, wieso sie einen Aufsatz, der bereits zwei Wochen zuvor fällig gewesen wäre, nicht abgegeben habe. Da sie auf seine Fragen nicht zu reagieren scheint, will der Lehrer ihr den Ernst der Lage deutlich machen und droht, sie durchfallen zu lassen. Auch dies scheint Vicky nicht aus der Fassung zu bringen, da sie offensichtlich keine Ahnung hat, was ein Schulabschluss bedeutet. GCSE entspricht in Großbritannien der mittleren Reife; das Examen wird im

Alter von 16 Jahren abgelegt. Vicky scheint sich dieser Tatsache überhaupt nicht im Klaren zu sein und kennt offenbar nicht einmal den Terminus. Dies soll wohl verdeutlichen, wie ignorant sie dem Leben und der Welt gegenüber eingestellt ist.

Als nächstes soll die KR Logical Mechanims (LM) behandelt werden: Jeder Witz folgt laut Attardo einer gewissen Logik (Attardo 2001:24) und soll für den Zuseher nachvollziehbar sein. Hierbei ist es egal, ob diese Logik nur in der Welt des Witzes besteht oder auch auf das reale Leben umgemünzt werden kann. In diesem Fall trifft beides zu: Die Gefahr des nicht geschafften Schulabschluss aufgrund mangelnder Leistung ist sowohl in der Welt des Witzes als auch im wahren Leben nachvollziehbar und schlüssig. Nur in der fiktiven Welt nachvollziehbar ist jedoch Vickys Reaktion darauf und ihr scheinbares Nichtwissen um die Bedeutung eines Schulabschlusses.

Der letzte von Attardo eingeführte Parameter ist die Script Opposition (SO) und Attardo geht davon aus, dass jeder komisch angelegte Text eine Script Opposition aufweisen muss (vgl. Attardo 2001:25 f.). Im oben angeführten Textbeispiel kommt es zu einer SO, da Vicky nicht erwartungskonform auf das vom Lehrer initiierte Gespräch reagiert: Statt sich mit dem Problem auseinander zu setzen und dem Lehrer, der in der Schulhierarchie über ihr steht, zuzuhören, schlägt sie genau den gegenteiligen Weg ein: Sie plappert inkohärent vor sich hin, ohne auf die Aussagen des Lehrers einzugehen oder über das angesprochene Problem nachzudenken. Hier kommt es zum Zusammenstoß zweier Ideen: einerseits der Vorstellung, dass eine Person sich der Situation angemessen artikulieren kann und rezipiert, was ihr Gesprächspartner ihr mitzuteilen versucht, andererseits Vicky Verhalten im konkreten Fall. Diese Inkongruenz führt zur Entstehung von Komik.

Da nun der Ausgangstext auf seine Komikaspekte hin untersucht wurde, sollen nun die beiden deutschen Versionen näher betrachtet werden. Hier soll versucht werden, zu überprüfen, ob sich auch die jeweiligen Übersetzerinnen bzw. die jeweiligen Übersetzer dieser Elemente bewusst waren und ihre Übersetzungsstrategien dementsprechend gewählt haben. Behandeln wir zunächst die deutsche Untertitelung:

	<u>Untertitelung</u>
--	----------------------

	<u>Lehrer:</u>	Ich erwarte die Arbeiten nächste Woche. Vicky Pollard, bitte hierbleiben.
	<u>Kelly:</u>	Viel Glück, Vicky.
5	<u>Lehrer:</u>	Komm bitte her, Vicky. Du hättest vor zwei Wochen den Aufsatz über Lord Kitchener abgeben sollen.
	<u>Vicky:</u>	Also, das war, ich wollte zu Karl, aber dann ging was ab. Shelley Todd, die Schlampe, erzählt nämlich, Destiny habe Rochelle Geld aus der Tasche geklaut, aber mit Rochelle red ich nicht, weil sie Michelles Haar versaut hat.
10	<u>Lehrer:</u>	Mich interessiert das nicht. Nur deine Hausaufgaben.
	<u>Vicky:</u>	Da ging so'n Ding ab, von dem ich keinen Blassen hab. Ashley Cramer erzählt rum, Samanthas Bruder riecht nach Dreck, aber ne, ich hab noch nicht mal ein Auto geklaut, ne.
15	<u>Lehrer:</u>	Hast du den Aufsatz schon angefangen?
	<u>Vicky:</u>	Nein, aber ja, aber nein, aber ja, aber nein, und ich nehm die Pille nicht, weil Nadine sagt, da wird man nicht schwanger.
	<u>Lehrer:</u>	Ist der Aufsatz Ende Woche [sic!] nicht hier, lass ich dich durchfallen.
	<u>Vicky:</u>	Schon, aber Lousie Farren kippte ein ganzes Fanta in Shannons Tasche, doch Luke meint, die habe sie im Sprachlabor verpetzt.
20	<u>Lehrer:</u>	Willst du das Sekundarschul-Examen bestehen?
	<u>Vicky:</u>	Was für'n Sex Amen? Mach mich hier nicht an.

Zieht man Gottliebs Definition von Untertitel als Ausgangspunkt für die weitere Analyse heran, nämlich dass Untertitel als "*Übertragung in eine andere Sprache* von verbalen Nachrichten im filmischen Medium in Form ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes, die auf der Leinwand erscheinen und *zwar gleichzeitig mit originalen gesprochenen Nachricht*" (Gottlieb 2002:187; Hervorhebungen im Original) zu sehen sind, so kann gesagt werden, dass zumindest die äußeren Kriterien erfüllt zu sein scheinen: Es handelt sich um eine Übertragung des Ausgangstextes in eine andere Sprache, die verbalen Nachrichten werden schriftlich wiedergegeben und zwar möglichst gleichzeitig zu den parallel dazu getätigten Äußerungen der einzelnen Figuren.

Die Problematik der vorliegenden Untertitelung liegt meines Erachtens vor allem in der Diskrepanz zwischen gesprochener und geschriebener Sprache: Zwar weisen diverse Autoren (Tveit 2009, Herbst 1996) darauf hin, dass Untertitel nur eine zusätzliche informative Funktion erfüllen, jedoch sollte nicht zwischen den unterschiedlichen Sprachregistern gewechselt werden. Dieser Unterschied wird besonders in der ersten Aussage Vicky's deutlich (Zeilen 5-7): Hier wird einerseits der Konjunktiv für die indirekte Rede verwendet – was der deutschen Grammatik ja auch richtigerweise entspricht, im tatsächlichen mündlichen Sprachgebrauch jedoch kaum Anwendung findet und wohl schon gar nicht für Schüler im Teenageralter relevant ist – andererseits wurde versucht, die Aussage doch auch auf dem kolloquialen Sprechregister beizubehalten ("...aber mit der red' ich nicht, weil sie Michelles Haar versaut hat."). Beinahe in jedem Satz findet sich eine solche Diskrepanz: "Also, das war, ich wollte zu Karl, aber dann ging was ab. Shelley Todd, die Schlampe, erzählt nämlich, Destiny habe Rochelle Geld aus der Tasche geklaut, aber mit Rochelle red ich nicht, weil sie Michelles Haar versaut hat." Die Verwendung des Imperfekts im Deutschen ist kolloquial gesehen eher selten, ebenso wie die Verwendung des Konjunktivs oder Genitivs. Dies kollidiert mE mit dem Einsatz kolloquialer Elemente, die wohl verwendet wurden, um Vicky's Sprachfluss authentischer wirken zu lassen.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass besonders Vicky's Sprachgebrauch Komik erzeugt: Sie redet scheinbar ohne Atempause und verliert sich immer wieder in Details. Deshalb ist auch die Sprachgeschwindigkeit von großer – komischer – Bedeutung. Dies kann in der Untertitelung nicht beachtet werden, da es sich hierbei um die Umwandlung gesprochener in geschriebene Sprache handelt. Ein weiteres Problem, das daraus resultiert, ist, dass durch Vicky's hohes Sprechtempo der Ausgangstext bei der Übertragung in die Untertitelung stark gerafft wird, was zu einer Verdichtung und Verkürzung der Information führt. Da gerade aber die verschiedenen Details aus Vicky's Erzählung die Situation komisch machen, ist der Effekt in der Untertitelung wohl nicht derselbe. Zwar erfüllen Untertitel laut Tveit (2009) eine Zusatzfunktion und sind dann verstärkt einzusetzen und als Translat zielführend, wenn davon ausgegangen werden kann, dass das Zielpublikum der Ausgangssprache mächtig ist, in diesem Fall ist es jedoch wohl selbst für Rezipienten mit sehr guten Englischkenntnissen schwer, Vicky's Sprachsprudel nachzuvollziehen. Zudem kommt es manchmal, durch das hohe

Sprechtempo bedingt, zu Verschiebung zwischen dem Einsatz der Untertitel und dem Einsatz der Sprecherin (z.B. Zeilen 9-11).

Kommen wir nun zur deutschen Synchronfassung, erstellt von Heike Kospach, Oliver Kalkofe und Oliver Welke:

		<u>Synchronfassung</u>
	<u>Lehrer:</u>	Die Aufsätze sind dann Anfang nächster Woche fällig...Vicky Pollard, du bleibst noch hier.
	<u>Kelly:</u>	Viel Glück, Vicky.
5	<u>Lehrer:</u>	Ja, danke Kelly. Okay, komm bitte her, Vicky. Vicky, zwei Wochen sind bereits vergangen und ich habe noch immer nicht deinen Aufsatz über Lord Kitchener bekommen.
	<u>Vicky:</u>	Neee. Nein, aber nur wegen, weil ich gestern bei Karl war, und das war voll krass, weil Shelly Todd, die voll die Schlampe ist, rumerzählt hat, Destiny hat Rochelle was geklaut. Aber so was macht Destiny nicht. Nicht mal bei Rochelle. Sie hat nur Jenny mal in die Haare gespuckt.
10	<u>Lehrer:</u>	Warum erzählst du mir das? Mich interessiert nur dein Aufsatz.
	<u>Vicky:</u>	Ja, aber nur wegen dem, was passiert ist, wovon ich überhaupt nichts weiß, weil Ashley Cramer rennt rum und sagt allen, Samanthas Bruder riecht nach Kacke – Halt die Fresse! – Aber ich hab überhaupt kein Auto geklaut, also was?
15	<u>Lehrer:</u>	Vicky, hast du mit dem Aufsatz überhaupt schon angefangen?
	<u>Vicky:</u>	Ja, aber nein, aber ja, aber nein, aber ja, aber nein, aber ich nehm ja nicht mal die Pille, weil Nadine sagt, dass man davon schwanger wird.
	<u>Lehrer:</u>	Du weißt, wenn ich den Aufsatz morgen nicht habe, dann bleibst du sitzen.
20	<u>Vicky:</u>	Ja, aber Louse Farren hat ne ganze Flasche Fanta in Shannons Tasche geschüttet, weil wegen Luke, der sie angefummelt hat.
	<u>Lehrer:</u>	Vicky, willst du deinen Hauptschulabschluss überhaupt schaffen?
	<u>Vicky:</u>	Hauptschul- was? Glotzen Sie nicht so!

Gleich zu Beginn muss darauf hingewiesen, dass das bereits oben angesprochene Problem des Sprechtempos durch die Synchronfassung elegant gelöst wurde, da der

Sprecher (in der Synchronfassung Oliver Kalkofe) ja eines der wesentlichen komischen Elemente des Ausgangstextes in den Zieltext übernehmen kann. Zwar spricht die deutschsprachige Vicky etwas langsamer als die englischsprachige, doch wird für den Rezipienten dennoch deutlich, dass ihre Art zu sprechen in erster Linie als Ablenkungsmanöver dient.

Ein Pluspunkt dieser Übersetzung ist auch, dass hier eine elegante Lösung für die Realie GCSE, die hier mit "Hauptschulabschluss" umschrieben wird, gefunden wurde, wenngleich dies der Definition von GCSE nicht zu 100% entspricht; trotz allem ist diese Analogiebildung mE um einiges gelungener als die etwas holprige Umschreibung "Sekundarschul-Examen" in der Untertitelung. Die Verfasser der Untertitelung haben sich dennoch für diese Variante entschieden, was aufgrund des bereits erwähnten Platzproblems, das sich bei Untertitelungen immer wieder ergibt, eine äußerst bemerkenswerte Strategie ist. Um diese Aneinanderreihung von Nomen doch noch lustig zu gestalten, wurde in der Untertitelung ein zusätzlicher Witz eingebaut ("Was für'n Sexamen?"). Dieser Witz soll wohl Vickys Ignoranz unterstreichen. In diesem Falle wirkt diese neu geschaffene Jabline meines Erachtens jedoch etwas platt und verleiht dem Zieltext eine Konnotation, die der Ausgangstext so nicht vorsieht. Die Verwendung der Phrase "Hauptschulabschluss" in der Synchronfassung erzielt dieselbe Wirkung, nämlich Vicky als unwissend zu präsentieren, wirkt jedoch weniger forciert und platt.

Interessanterweise haben sowohl die deutsche Synchronfassung als auch die Untertitelung die Referenz auf den britischen Politiker Lord Kitchener (1850 – 1910) beibehalten, der meines Erachtens im deutschsprachigen Kulturkreis weniger bekannt ist. Unterteilt man den Text gemäß Zabalbeascoa (1996) in *global* und *local level*, so kann gesagt werden, dass der Skopos des Textes, also der *global level*, eingehalten wurde, da der Text als Ganzes komisch wirkt. Aus diesem Grund wäre es weniger wichtig, wie dies auf *local level* erzielt wird: Beispielsweise hätte man Lord Kitchener durch eine bekanntere Figur des britischen öffentlichen Lebens ersetzen können, sofern die Kameraeinstellung und Lippensynchronität dies zuließen. Dementsprechend könnten auch die einzelnen Zwischensequenzen bzw. die Anmoderationen neuer Sketche durch einen anderen, ähnlich gestrickten Text, mit derselben Nonsense-

Intention, ersetzt werden, wenn der Ausgangstext in einer ausgangstexttreuen Übertragung nicht verständlich für das Zielpublikum wäre.

Außerdem wurde in der Synchronfassung versucht, eine durchgängige Strategie was Sprachregister und Verwendung kolloquialer Sprache anbelangt, zu treffen. Dies ist bestimmt ein Vorteil der Synchronfassung, da es – wie auch bereits Herbst (1996) erwähnt – nur so möglich ist, sprachliche Nuancierungen auch im Zieltext beizubehalten. Sind diese sprachlichen Besonderheiten nun tragende Elemente, wie es im konkreten Sketch der Fall ist, kann die Synchronfassung meines Erachtens nur als die geglücktere Übersetzung angesehen werden.

Folgt man Zabalbeascoas Vorschlag (1996), eine Präzedenzfallliste zu führen (vgl. Zabalbeascoa 1996:243 ff.), um so schneller zu Lösungen für schwierige Übersetzungspassagen zu kommen, muss gesagt werden, dass dieser Ansatz besonders im Falle einer Sketchshow mit immer wiederkehrenden Charakteren sinnvoll ist: Besonders die Vicky Pollard-Skette bieten ein reiches Sammelsurium an sich wiederholenden Phrasen und Konstruktionen und es wäre bestimmt sinnvoll, sich hier die einzelnen Lösungsvorschläge zu notieren, um sie – bei einer weiteren professionellen Beschäftigung mit dem Sujet – zu einem späteren Zeitpunkt wieder verwenden zu können.

Zudem scheint sich die Synchronfassung leichter an kinetisch-synchronen und lippen-synchronen Gegebenheiten anzupassen als die Untertitelung dies tut: Da hier genauer auf den Sprechensatz der einzelnen Figuren geachtet wird, korreliert der Text auch besser mit den Bewegungen und Gesten der Charaktere: So wird bei der Untertitelung beispielsweise völlig außer Acht gelassen, dass Kelly nicht mehr im Bild zu sehen ist, als sie Vicky "viel Glück" wünscht, man aber Vickys Lippenbewegung sieht, die Unverständliches zu Kelly gewandt murmelt; dies ist deswegen verwirrend, da der eigentlich für Kelly gedachte Untertitel eventuell Vicky zugeordnet werden kann. Das Zusammenspiel zwischen Bild und Text kann also als erfolgreicher bezeichnet werden als in der Untertitelung.

Hauptkopos der Übersetzung hat mE die Wiedergabe von Vickys Ausredeversuchen im Zieltext zu sein, da diese sowohl Träger des Gros an Komik der Szene ausmachen als auch ihre Unkenntnis sowie ihr Desinteresse am um sie herum geschehenden Alltag. Insgesamt ist zu beobachten, dass sowohl die Handhabung mit Realien als auch das Erkennen und Übertragen der komischen Elemente des Ausgangstextes in der

Synchronfassung besser gelungen zu sein scheint, da die Hauptparameter zur Erzeugung von Komik, nämlich *linguistic* und *pragmatic incongruities* in der synchronisierten Version erkannt und funktionsgerecht umgesetzt wurden (dies nicht zuletzt aufgrund der schauspielerisch und sprachlichen Fähigkeiten der beiden Dialogautoren und Sprecher).

5.4.2 Der Premierminister und sein Personal Assistant

Eine weitere, äußerst populäre Figur der Serie ist Sebastian, der Assistent des britischen Premierministers, der sich unsterblich in seinen Chef verliebt hat. Anstatt seine Schwärmerei für sich zu behalten, nützt er in jedem Sketch seine Chance, dem Premierminister seine Liebe vor Augen zu führen. In diesem Sketch kann keinem der Protagonisten eine Catchphrase zugeordnet werden, jedoch ist ein wiederkehrendes Muster bzw. Prinzip dieses Sketches jenes, dass – obwohl der Premierminister als heterosexueller Mann dargestellt wird – es gegen Ende immer wieder zu Situationen kommt, die eindeutig (homo-) sexuell geprägt sind und so auch den Premierminister in einem anderen Licht erscheinen lassen, nämlich als Mann, den die Avancen seines Gegenübers überhaupt nicht zu stören oder zu irritieren scheinen. Die Komik dieser Szenen ergibt sich also durch eine Inkongruenz im zu erwartenden Handlungsverlauf (z.B. könnte sich der Rezipient eine empörte oder abweisende Reaktion des Premierministers erwarten, was hier schlussendlich jedoch nicht der Fall ist).

Die vorliegende Szene führt eine neue Figur ein, nämlich einen zweiten Assistenten des Premierministers, der Sebastian bereits auf den ersten Blick unsympathisch ist, da er in ihm einen möglichen Konkurrenten um die Zuneigung seines Chefs sieht – was, wiesich am Ende der Szene herausstellen wird – durchaus nicht unbegründet ist:

	_____	<u>Ausgangstext Little Britain, Series One, Episode One</u>
5	<u>Gregory:</u>	So, Prime Minister, the meeting with the Trade and Industry Secretary has now been rescheduled for 6.15.
	<u>PM</u>	Fine, so the Chancellor has been moved to seven?
	:	
	<u>Sebastian:</u>	Oh, hiya. Oh, hello.
	<u>Gregory:</u>	Yes?
	<u>PM:</u>	Oh Sebastian, this is Gregory Merchant, who has just come to us from the

		Treasury.
	<u>Gregory:</u>	Hello Sebastian, nice to meet you.
10	<u>Sebastian:</u>	Whatever. Sorry, Prime Minister, can I have a word?
	<u>PM:</u>	Can't it wait?
	<u>Sebastian:</u>	It's kind of important, Prime Minister.
	<u>PM:</u>	Gregory, could you...
	<u>Gregory:</u>	Of course.
15	<u>Sebastian:</u>	Who was that?
	<u>PM:</u>	Gregory, the new boy at the Treasury. He is rather good.
	<u>Sebastian:</u>	Oh is he?
	<u>PM:</u>	Yeah, graduated from Cambridge with a double first.
	<u>Sebastian:</u>	I don't like him.
20	<u>PM:</u>	Why is that?
	<u>Sebastian:</u>	I saw the way he looks at you.
	<u>PM:</u>	What about it?
	<u>Sebastian:</u>	He was looking at you like he loves you.
	<u>PM:</u>	I don't think so.
25	<u>Sebastian:</u>	It's sad. He's obviously got some kind of mad crush on you, Prime Minister.
	<u>PM:</u>	I think that's very unlikely.
	<u>Sebastian:</u>	It's true. He gets all kind of nervous when he's around you.
	<u>PM:</u>	Is that everything?
30	<u>Sebastian:</u>	Yes.
	<u>PM:</u>	Do you want to get up?
	<u>Sebastian:</u>	No.
	<u>PM:</u>	Could you call Gregory back in?
	<u>Sebastian:</u>	Gregory! I think he has gone.
35	<u>PM:</u>	Gregory, come in please. Sebastian is just leaving, could you show him out?
	<u>Sebastian:</u>	Bitch!
	<u>PM:</u>	Sorry about that. Where were we?
	<u>Gregory:</u>	Your meeting with the Chancellor.
	<u>PM:</u>	Oh yes.
40	<u>Gregory:</u>	You smell nice.

Wie auch Vicky Pollard, sind auch der Premierminister und Sebastian Figuren, die in jeder Staffel der Serien vorkommen. Im Unterschied zu den Vicky Pollard-Sketchen zeichnen sich diese Sketche jedoch nicht durch oftmaliges Wiederholen einer Catchphrase aus. Die Ausgangssituation ist jene, dass Sebastian in seinen Vorgesetzten, der nun mal der britische Premierminister ist, verliebt ist und seine Schwärmerei kaum verbergen kann bzw. diese auch nicht verbergen will, da er insgeheim auf eine Erwidern seiner Gefühle hofft. Der Premierminister ist sich dieser Schwärmerei offenbar nicht bewusst, wenngleich sie Außenstehenden durchaus auffällt. Im Gegensatz zu Vicky Pollard, deren Sketche im Verlauf der ersten Staffel sozusagen eine Geschichte erzählen, sind diese Sketche so zu verstehen, dass kein direkter Zusammenhang zwischen ihnen besteht und sie vielmehr einzeln aneinander gereimte Szenen bilden. Komik entsteht in diesen Sketchen dadurch, dass Sebastian durch seine Schwärmerei den Premierminister in für ihn unangenehme, intime Situationen manövriert und so Spannung entsteht. Diese Spannung wird jedoch nie aufgelöst, da die Sketche üblicherweise am Höhepunkt enden und das Ende offen bleibt. Die Figuren werden von Anthony Head (Prime Minister) und David Walliams (Sebastian) dargestellt.

Zur Analyse des Ausgangstextes sollen wieder Attardos GTVH sowie Vandaeles Incongruity und Superiority Thesen herangezogen werden:

KR Language (LA): Auf den ersten Blick mag diese KR, besonders im Unterschied zu den Sketchen mit Vicky Pollard, weniger relevant sein, jedoch ergeben sich auch in diesen Sequenzen sprachliche Besonderheiten, die als Komikträger zu sehen sind. Diese äußern sich weniger in Wortspielen oder dem Sprachduktus, als vielmehr in Betonung und Register der einzelnen Figuren. So entsteht Inkongruenz bereits im Vergleich der beiden Figuren des Premierministers und seines Assistenten. Zwar pflegt der Premierminister einen seinem Beruf und sozialen Stand entsprechenden Sprachduktus, jedoch würde man als Zuseher in dieser formellen Situation auch ein ähnliches Verhalten von Seiten des Assistenten erwarten. Dies ist jedoch nicht der Fall; im Gegenteil, eine der hervorstechendsten Eigenschaften der Figur Sebastian ist eben ein kolloquialer Sprachgebrauch. Sebastian verhält sich so als befände er sich nicht in einem formellen Arbeitsumfeld. Er sieht die Situation weniger beruflich als privat, was sich auch in seiner Sprache niederschlägt. So kommen oft Äußerungen, die der

Situation nicht entsprechen zum Einsatz und es können, um wieder Vandaele zu zitieren, "linguistic incongruities" (Vandaele 1999:245 f.) festgestellt werden. Diese äußern sich in diesen Szenen durch unangemessene sprachliche Register, die sich jedoch weniger in der Schriftsprache niederschlagen (die Dialoge im Drehbuch wirken auf den ersten Blick nicht ungewöhnlich), als vielmehr in Sprachmelodie, Betonung und Idiolekt der Figur Sebastian. David Walliams versucht besonders, die homosexuelle Ader der Figur deutlich zu machen und spielt hier mit sämtlichen Klischees und Stereotypen, die das Repertoire zu bieten hat, seien es übertriebene Gestik oder Mimik, plötzliches schrilles Sprechen oder ständiges Berühren des Premierministers. Dadurch kommt es auch zu *pragmatic incongruities*, da dieses Verhalten, nämlich offenes Zurschaustellen von Verliebtheit, wohl im realen Berufsalltag als untragbar empfunden werden würde und der Betreffende wohl sofort mit Konsequenzen zu rechnen hätte. In diesem Fall sind diese *pragmatic incongruities* aber eben genau Teil des Witzes: Gerade dadurch, dass der Premierminister das Verhalten und die Aussagen Sebastians nicht als unangebracht empfindet und somit keine professionellen Konsequenzen für seinen Assistenten die Folge sind, entsteht ein großer Teil der Komik dieser Sketche.

KR Narrative Strategy (NR): Wie bereits erwähnt, folgen diese Sketche dem Prinzip, dass jeder Sketch für sich stehend zu sehen ist und somit keine Entwicklung der Figuren zu erkennen ist. Jeder Sketch – ob erste Staffel oder dritte Staffel – operiert nach denselben Prinzipien und Rahmenbedingungen. Dies ist besonders wichtig, da – falls die Handlung chronologisch wäre – die Figuren ansonsten an die Konsequenzen ihrer Handlungen denken müssten bzw. sich mit diesen früher oder später auseinandersetzen müssten.

KR Target (TA): Zwar ist in diesen Sketchen kein eindeutiges Opfer auszumachen, da es sich um eine Situation handelt, mit der sich womöglich viele Rezipienten identifizieren können, nämlich verliebte Gefühle am Arbeitsplatz, und der Umgang mit eben diesen Gefühlen. Diese alltägliche Situation wird jedoch aus dem Alltag gerissen und vor einen extremeren Hintergrund gestellt (in diesem Fall handelt es sich nicht um eine gewöhnliche Büroschwärmerei, sondern um eine Schwärmerei für den britischen Premierminister in der altherwürdigen Downing Street No 10).

KR Situation (SI): Wie bereits erwähnt, spielen die Sketche zur Gänze in der Downing Street No. 10, meist im Büro des Premierministers. Im konkreten Fall bespricht der Premierminister mit einem Mitarbeiter aus dem Finanzministerium seinen Terminplan. Sebastian stößt hinzu und vermutet sogleich, dass der neue Mitarbeiter ebenfalls für den Premierminister schwärmt. Er bittet den Premierminister um eine persönliche Unterredung, um ihn über seine Vermutungen aufzuklären. Der Premierminister glaubt jedoch nicht, dass Gregory romantische Gefühle für ihn hegt und schickt Sebastian wieder fort. Dieser verlässt beleidigt das Büro. Als Gregory wieder ins Zimmer tritt wird klar, dass er tatsächlich für den Premierminister zu schwärmen scheint, da er ihn völlig unvorbereitet mit der Aussage "You smell nice" überrumpelt.

KR Logical Mechanism (LM): Wieder ist die Logik in der fiktiven Welt dieses Sketches für die Rezipientin bzw. den Rezipienten nachvollziehbar. Trotz allem ist das Ende überraschend, wohl auch für den Premierminister, der mit dieser Wendung wohl nicht gerechnet hat. Insofern kann gesagt werden, dass auch die fiktive Logik dieser Szene am Ende auf den Kopf gestellt wird.

KR Script Opposition (SO): Die Inkongruenz der KR Script Opposition ist in jedem Fall wieder gegeben, da – wie bereits angesprochen – besonders das Ende nicht der zuvor aufgebauten Erwartungshaltung beim Publikum entspricht. Während des gesamten Sketches wird Sebastian als hysterisch hingestellt. Er scheint eine krankhafte Eifersucht auf alle Männer in der näheren Umgebung des Premierministers entwickelt zu haben und unbegründete Vermutungen anzustellen. Zu diesem Zeitpunkt kennt die Zuseherin bzw. der Zuseher diesen "anderen Mann" lediglich als korrekten Mitarbeiter des Finanzministeriums, der dem Premierminister zur Hand geht, gute Qualifikationen hat und als deutlich vernünftiger als Sebastian porträtiert wird. Umso überraschender ist hier die Inkongruenz zwischen Erwartungshaltung des Publikums im Hinblick auf das Verhalten dieser beiden Figuren und den tatsächlichen Ereignissen, der bereits zitierten Aussage "You smell nice". Diese Inkongruenz wird bewusst während der Dauer des Sketches aufgebaut, um am Ende überraschend aufgelöst zu werden.

Ein weiterer komischer Effekt entsteht durch das bereits erwähnte Zusammenspiel von Bild und Text bzw. von Text und kinetischen Zeichen ("visual jokes", vgl Zabalbeascoa 1996:251 ff.), die besonders die Passage ab Zeile 29 betreffen: Nachdem Sebastian dem

Premierminister seine Befürchtungen erklärt hat, nämlich dass Gregory in ihn verliebt sein könnte, da er jedes Mal nervös wirkt, wenn er in Gegenwart des Premiers ist, lässt Sebastian seine Dokumente fallen. Er bückt sich, um sie aufzuheben und kommt mit seinem Blick auf Höhe des Schritts des Premierministers zum Halten. Fasziniert von diesem Anblick, weigert er sich aufzustehen, als ihn der Premier dazu auffordert ("Is that everything?" – "Yes"; "Do you want to get up?" – "No"). Wieder scheint der Premier nicht wahrzunehmen, dass es im Grunde sein Assistent ist, der in ihn verliebt ist und findet die Situation nicht weiter befremdlich. Der Zuseher befindet sich jedoch in einer anderen Position und verfügt über eben jenes Wissen, weswegen diese Szene auch besonders lustig wirkt.

Übersetzungsprobleme bei der vorliegenden Szene könnten sich jedoch nicht nur aus dem Nichterkennen der Komik bzw. des Nichtverstehens der Witze ergeben, sondern auch in kulturspezifischer Hinsicht (Übersetzung der britischen Realia *Chancellor*, *Treasury* und *double first from Cambridge*), wie sich in der nachfolgenden Untertitelung zeigen wird:

		<u>Untertitelung</u>
	<u>Gregory:</u>	Der Handels- und Industrieminister trifft sie nun um 18:15.
	<u>Premier:</u>	Gut, und der Finanzminister um 19 Uhr?
	<u>Sebastian:</u>	Hallöchen. Oh, hallo.
	<u>Gregory:</u>	Ja?
5	<u>Premier:</u>	Sebastian, das ist Gregory Merchant. Er kommt aus dem Finanzministerium.
	<u>Gregory:</u>	Hallo Sebastian, freut mich.
	<u>Sebastian:</u>	Meinetwegen. Verzeihung, darf ich Sie kurz sprechen?
	<u>Premier:</u>	Kann das nicht warten?
10	<u>Sebastian:</u>	Es ist ziemlich wichtig.
	<u>Premier:</u>	Gregory, würden Sie...?
	<u>Gregory:</u>	Klar doch.
	<u>Sebastian:</u>	Wer war das?
	<u>Premier:</u>	Gregory. Er ist der neue Junge im Finanzamt. Ziemlich gut.
15	<u>Sebastian:</u>	Ach ja?

	<u>Premier:</u>	Ja, mit Doppelabschluss von Cambridge. Er weiß etwas.
	<u>Sebastian:</u>	Ich mag ihn nicht.
	<u>Premier:</u>	Weshalb?
	<u>Sebastian:</u>	Ich sah, wie er Sie ansieht.
20	<u>Premier:</u>	Wie denn?
	<u>Sebastian:</u>	Er sah Sie an, als sei er in Sie verliebt.
	<u>Premier:</u>	Das glaub ich nicht.
	<u>Sebastian:</u>	Es ist traurig. Er ist offenbar total in Sie verknallt.
	<u>Premier:</u>	Ich halte das für unwahrscheinlich.
25	<u>Sebastian:</u>	Er wird ganz nervös um Sie herum.
	<u>Premier:</u>	Ist das alles?
	<u>Sebastian:</u>	Ja.
	<u>Premier:</u>	Möchten Sie aufstehen?
	<u>Sebastian:</u>	Nein.
30	<u>Premier:</u>	Rufen Sie Gregory wieder herein?
	<u>Sebastian:</u>	Gregory? Er ist wohl gegangen. Jedenfalls...
	<u>Premier:</u>	Gregory, kommen Sie bitte herein. Sebastian wollte gerade gehen. Begleiten Sie ihn hinaus?
	<u>Sebastian:</u>	Bitch!
35	<u>Premier:</u>	Entschuldigen Sie. Wo waren wir stehen geblieben?
	<u>Gregory:</u>	Ihre Sitzung mit dem Finanzminister.
	<u>Premier:</u>	Ach ja.
	<u>Gregory:</u>	Sie riechen aber gut.

Auf den ersten Blick scheint an der Untertitelung dieser Passage nichts auszusetzen zu sein, jedoch ergeben sich vor allem Probleme bei der Einhaltung übersetzungstechnischer Entscheidungen sowie dem bereits erwähnten Unterschied zwischen geschriebenem Text und gesprochener Sprache: Besonders bei diesem Sketch ist der Text an sich nicht komisch (im Gegensatz zu den bereits vorgestellten An- oder Abmoderationen des Sprechers oder den Aussagen Vicky Pollards) und entfaltet sein komisches Potential erst durch die Verkörperung durch die Schauspieler. Besonders deutlich wird dies in den Textpassagen, die Sebastian spricht. Hier sind die Intonation des Textes sowie das Zusammenspiel von Text und Gestik, Mimik und Kinetik der Figur sehr wichtig und kommen erst in der richtigen Abstimmung zur Geltung. Liest der

Rezipient nun jedoch die Untertitel mit, entgehen ihm womöglich gerade diese, die Komik dieser Szene definierenden, Elemente.

Bei näherer Betrachtung der deutschen Untertitelung ist zudem auffällig, dass die Übersetzung sich sehr stark an den englischsprachigen Satzstrukturen orientiert. Dadurch wirkt der Text schwerfällig, was auch einen Einfluss auf die Lesbarkeit der Untertitel haben könnte. Beispiele hierfür wären einer der ersten Sätze des Premierministers "Sebastian, das ist Gregory Merchant. Er kommt aus dem Finanzministerium". Hier schwingt der englische Ausgangstext "Sebastian, this is Gregory Merchant, who has just come to us from the Treasury" förmlich noch im Hintergrund mit. Besonders befremdlich wirkt diese Phrase vor dem bereits erwähnten Platzproblem der Untertitler. Abgesehen davon, dass der Mitarbeiter nicht aus dem Finanzministerium kommt, sondern dort offenbar arbeitet, wäre die Phrase "das ist Gregory Merchant, vom Finanzministerium" mE sowohl kürzer als auch idiomatischer gewesen.

Durch diese starke Orientierung an der englischen Syntax kommt es nicht nur zu Sinnverschiebungen, sondern auch zu Registerwechseln, wie im folgenden Beispiel zu sehen ist: Auf seine Eifersucht angesprochen, reagiert Sebastian im englischen Ausgangstext mit den Worten "I saw the way he looks at you", was in der deutschen Untertitelung zu "Ich sah wie er Sie ansieht" wird. Wieder ist darauf hinzuweisen, dass einer der auffälligsten Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache im Deutschen darin besteht, dass die gesprochene Sprache fast zur Gänze auf die Verwendung des Imperfekts verzichtet und stattdessen auf das Perfekt zurückgreift. Die Verwendung des Präteritums ist nun besonders für die Figur Sebastians ungewöhnlich, da sich diese Rolle durch eine – oft unangemessene – Verwendung von kolloquialen Wendungen und einem jovialen Umgangston auszeichnet. Durch diesen Registerbruch geht jedoch in der Untertitelung auch ein Teil der Komik verloren, da diese eben in dieser Diskrepanz zwischen professionellem Arbeitsumfeld und lockerem Umgangston liegt. Zwar mag argumentiert werden, dass Untertitel lediglich als Zusatz gedacht sind und davon ausgegangen werden kann, dass der Rezipient der englischen Sprache soweit mächtig ist, um dem Sketch inhaltlich zu folgen, doch sollte meines Erachtens auch bei der Untertitelung darauf geachtet werden, das Translat als Projekt zu sehen, das bestmöglich umgesetzt werden sollte, da nur so ein gewisses Maß an Qualität erreicht werden kann.

Weitere Probleme dieser Untertitelung ergeben sich in der Übersetzung bestimmter, der Ausgangskultur immanenter Realien: Dass der "Trade and Industry Secretary" sowie der "Chancellor" zu "Handles- und Industrieminister" bzw. "Finanzminister" werden ist noch nachvollziehbar, die Übersetzung von "Treasury" mit "Finanzamt" (vgl. Zeile 14 der Untertitelung) hingegen ist nicht verständlich. Der Terminus Finanzamt bezeichnet im Deutschen eine Institution, die politisch gesehen, auf einem Niveau unter dem des Finanzministeriums liegt, das in finanz- fiskalpolitischer Hinsicht als höchste Instanz eines Landes anzusehen ist. Dieser Übersetzungsfehler mag in Summe gesehen vielleicht nicht schwer wiegen, stört aber meines Erachtens den Textfluss erheblich, da der Rezipient womöglich über den Terminus in diesem Kontext stolpert und sich daran stößt. Dasselbe gilt auch für die Phrase "double first from Cambridge", die im Deutschen mit dem – meines Erachtens unüblichen – "mit Doppelabschluss von Cambridge" wiedergegeben wurde. "Double first" bezeichnet einen ausgezeichneten Studienabschluss in zwei separaten Fächern bzw. Fächerkonklumeraten (z.B. mathematisch-naturwissenschaftlicher und humanistischer Zweig; im Englischen Mathematics and Classical Tripos) an britischen Eliteuniversitäten wie Oxford oder Cambridge (vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/British_undergraduate_degree_classification#Double_first, Stand 20.07.2011). Wenngleich auch hier implizit mitschwingen mag, dass Gregory ein fleißiger Student mit guten Noten war, ist die Phrase an sich jedoch störend, da sie so im Deutschen unüblich ist. Da bei der Untertitelung das Problem der Lippensynchronität nicht gegeben ist, hätten hier andere Lösungsstrategien gewählt werden können. Zudem ist die korrekte Wiedergabe des Titels oder Abschlusses für den weiteren Verlauf des Textes sowie für den Gesamtkopos des Textes irrelevant und hätte umschrieben werden können. Meines Erachtens hätte ein einfaches "Cambridgeabsolvent, sehr begabter Junge" genügt, da so der implizierte Textinhalt wiedergegeben und zugleich die Textfunktion, nämlich ein Lob auf Gregory, erfüllt wird.

Insgesamt gesehen muss an dieser Stelle gesagt werden, dass die deutsche Untertitelung eher "schlampig" und nicht genau durchdacht wirkt. Es bleibt offen, ob dies auf enormen Zeitdruck während des Übersetzungsprozesses, mangelnde Einbindung des

Übersetzers oder gar gänzliches Verzicht auf den Einsatz professioneller Übersetzer zurückzuführen ist.

		<u>Synchronfassung</u>
5	<u>Gregory:</u>	Also, Herr Premierminister...das Treffen mit dem Landwirtschaftsminister wurde inzwischen auf sechs Uhr 15 verlegt.
	<u>Premierminister:</u>	Gut. Dann wurde das mit dem Kanzler auf sieben verschoben?
	<u>Sebastian:</u>	Heidi-hei!...Oh, hallo.
	<u>Gregory:</u>	Ja?
10	<u>Premierminister:</u>	Oh, Sebastian, das ist, äh...Gregory Merchant. Er kommt vom Finanzministerium.
	<u>Gregory:</u>	Hallo, Sebastian. Freut mich sehr.
	<u>Sebastian:</u>	Wenn Sie meinen. Ähm, Herr Premierminister, könnte ich wohl mal kurz?
	<u>Premierminister:</u>	Kann das nicht warten?
15	<u>Sebastian:</u>	Er hat seine Wichtigkeit, Herr Premierminister.
	<u>Premierminister:</u>	Gregory, würden Sie...
	<u>Gregory:</u>	Ja, natürlich.
	<u>Sebastian:</u>	Wer war das?
20	<u>Premierminister:</u>	Gregory, er ist neu im Finanzministerium. Er ist recht gut.
	<u>Sebastian:</u>	Ach, ist er das?
	<u>Premierminister:</u>	Ja, er hat seinen Abschluss in Cambridge gemacht. Kennt sich sehr gut aus.
	<u>Sebastian:</u>	Ich mag ihn nicht.
25	<u>Premierminister:</u>	Wieso nicht?
	<u>Sebastian:</u>	Ich seh doch, wie er Sie ansieht.
	<u>Premierminister:</u>	Was ist damit?
	<u>Sebastian:</u>	Er hat Sie angesehen...als wär er verliebt.
	<u>Premierminister:</u>	Ach, was, sicher nicht.
	<u>Sebastian:</u>	Ach wie tragisch! Er ist ganz offensichtlich wie wild in Sie verknallt, Herr Premierminister.
	<u>Premierminister:</u>	Das halte ich für sehr unwahrscheinlich.

30	<u>Sebastian:</u>	Das sieht doch jeder. Er wird ganz nervös, wenn er in Ihrer Nähe ist.
	<u>Premierminister:</u>	Ist das alles?
	<u>Sebastian:</u>	Ja.
	<u>Premierminister:</u>	Stehen Sie nicht auf?
35	<u>Sebastian:</u>	Nein.
	<u>Premierminister:</u>	Würden Sie bitte Gregory wieder reinrufen?
	<u>Sebastian:</u>	Gregory? Ich glaube, er ist weg. Also, wie auch immer, äh,...ich hätte da noch...
	<u>Premierminister:</u>	Gregory, kommen Sie bitte rein. Sebastian wollte gerade wieder gehen.
40	<u>Sebastian:</u>	Miststück!
	<u>Premierminister:</u>	Verzeihen Sie, Gregory, wo waren wir?
	<u>Gregory:</u>	Oh, Ihr Treffen mit dem Kanzler.
	<u>Premierminister:</u>	Oh, ja.
45	<u>Gregory:</u>	Oh, Sie riechen aber gut.

Wie auch bereits im vorangegangenen Sketch mit Vicky Pollard näher ausgeführt, wirkt auch diese Szene in der deutschen Synchronfassung natürlicher und flüssiger. David Walliams' Figur wird hier – wie in der gesamten Serie – von Oliver Welke synchronisiert.

Gleich beim ersten Durchsehen fällt auf, dass der Text sich zwar ebenfalls stark am Ausgangstext orientiert – zumindest inhaltlich –, sich sprachlich jedoch am Deutschen anlehnt, besonders an der deutschen Umgangssprache, wodurch dem Translat ein natürlicherer Effekt verliehen wird. Die oben kritisierten Passagen wirken in der Synchronfassung eleganter, da aus "he has just come to us from the Treasury" "er kommt vom Finanzministerium" wird (wodurch sich ergibt, dass Gregory dort arbeitet) und aus "double first from Cambridge" "er hat seinen Abschluss in Cambridge gemacht". Hier wurden die oben angeführten Übersetzungsprobleme aufgrund der Realia der britischen Kultur auf einfache, aber effektive Weise gelöst, wenngleich "double first from Cambridge" nicht ganz adäquat wiedergegeben wird, wodurch aber – wiederum – die Komik auf *global level* keinen Schaden erleidet. Seltsamerweise wird der "Chancellor" hier nicht als Finanzminister bezeichnet, sondern als Kanzler, was dem Sinn und dem Skopos des Zieltextes jedoch keinen Abbruch tut, da im Zieltext ja auch

angenommen werden kann, dass ein außenpolitischer und kein britisch-innenpolitischer Termin gemeint ist.

Ein weiteres komisches Element dieser Szene und ein damit verbundener Vorteil der Synchronfassung gegenüber der Untertitelung liegt in der Aussprache und Betonung der Figur Sebastian. Beinahe sämtliche Nuancen, die im englischen Ausgangstext vorliegen, können auch im deutschen Zieltext übernommen werden, sofern sie einen ähnlichen komischen Effekt erzielen wollen. Dass die Lippensynchronität in diesem Fall nicht immer gegeben ist, ist sekundär, da der Skopos, nämlich die Produktion eines komischen Textes in der Zielkultur, erreicht wird.

Interessant ist auch der Vergleich zwischen den beiden deutschen Fassungen, was die Verwendung des Terminus "Bitch" anbelangt. In der Untertitelung wird hier der englische Ausdruck beibehalten. Dies ist meines Erachtens durchaus legitim, da das Zielpublikum ein junges ist und davon ausgegangen werden kann, dass auch der englischsprachige Terminus verstanden wird. Gelungener finde ich persönlich jedoch die Übersetzung des Terminus ins deutsche "Miststück". Dieser Begriff ist nicht nur als bloßer Kraftausdruck zu sehen, sondern unterstreicht auch Sebastians Charakter. Die Figur wirkt in ihrer Art sehr feminin. "Miststück" ist als Schimpfwort unter deutschsprachigen Frauen durchaus gängig, die üblicherweise eher auf härtere Kraftausdrücke verzichten. Diese Betonung des femininen Aspekts der Figur Sebastian ist sehr gut gelungen und harmonisiert auch mit der Intonation, die vom Synchronsprecher Oliver Welke für die Verkörperung der Rolle gewählt wurde und ebenfalls an das Vorbild von David Walliams angelehnt ist. Somit entsteht nicht nur eine bloße Übertragung der sprachlichen Elemente, sondern wird in der Synchronfassung noch Rücksicht auf die Eigenheiten der einzelnen Charaktere genommen, was zu einem besonders gelungenen Ergebnis führt.

5.4.3 Marjorie Dawes und Fat Fighters

Marjorie ist Leiterin einer Diätgruppe (Fat Fighters), hat aber selbst mit Gewichtsproblemen zu kämpfen (was sie jedoch meist negiert). Anstatt ihre Schützlinge zum Abnehmen zu motivieren oder sie in ihren Bemühungen zu unterstützen, macht sie sich über die Gruppenteilnehmer lustig und zieht ihre Abnehmversuche immer ins

Lächerliche. Einer Kursteilnehmerin mit indischem Migrationshintergrund gegenüber tritt Marjorie besonders herablassend auf, da sie vorgibt, kein Wort und keine Aussage dieses Fat Fighter Mitglieds zu verstehen, obwohl die Teilnehmerin sehr gut Englisch spricht und sich sowohl für die Kursteilnehmer als auch für die Zuseher klar und verständlich ausdrückt. Marjorie kann keine typische Catchphrase zugeschrieben werden, doch haben sich die in einem Sketch der ersten Staffel verwendeten Phrasen „Dust? Anyone? No? Dust?“ und „I love the cake“ zu solch einem Publikumshit entwickelt, dass sie auch in die Bühnenshow eingebaut wurden (vgl. The South Bank Show).

In der vorliegenden Szene versucht Marjorie zunächst das Gewicht der Kursteilnehmer zu schätzen, da die Waage nicht funktioniert (es ist anzunehmen, dass eines der Kursrituale darin besteht, die Kursteilnehmer am Beginn einer jeden Einheit zu wiegen, um so sicher zu stellen, dass sie nicht etwa wieder zugenommen haben). Schließlich fällt die Diskussion auf das Thema "Binge Eating" bzw. darauf, welche Heißhungerattacken die einzelnen Kursteilnehmer haben. Gegen Ende der Szene präsentiert Marjorie den Teilnehmern schließlich eine patentierte neue "Fat Fighters"-Diät, die jedoch bei den Teilnehmern nur auf Unverständnis stößt.

		<u>Ausgangstext, Little Britain, Series One, Episode One</u>
5	<u>Marjorie:</u>	Yeah, I would say 12 stone 6. Oh, you've gone up half a pound. Bad luck.
	<u>Pat:</u>	Sorry I am late, Marjorie.
	<u>Marjorie:</u>	Oh that's alright, Pat. Now, the scales are broken today so I am just having to estimate people's weight.
	<u>Pat:</u>	Oh.
	<u>Marjorie:</u>	I tell you what. Why don't you lift up your arm. Yeah, you look about 17 stone today.
10	<u>Pat:</u>	I weighed myself this morning, I was 16 stone 5.
	<u>Marjorie:</u>	Oh, turn around. No, definitely 17. Oh, it is not easy, is it? And last but not least, Paul.
	<u>Paul:</u>	So what are you going to make me then? 20 stone?
	<u>Marjorie:</u>	Don't be silly, Paul. 19 stone 11. Ok, our keyword for today is cravings. Craving. Not John Craven's. We are not talking John

15		Craven's news roundup, no. We are talking cravings. What kind of foods do we get cravings of? Tania starts off.
	<u>Tania:</u>	Chocolate.
	<u>Marjorie:</u>	Yes, well done, chocolate, lovely. Johansen.
	<u>Dave:</u>	No, it is Dave.
20	<u>Marjorie:</u>	Oh sorry, Dave. I always get those two names mixed up.
	<u>Dave:</u>	Chocolate.
	<u>Marjorie:</u>	Yes, we sort of had chocolate.
	<u>Dave:</u>	Chocolate biscuits.
	<u>Marjorie:</u>	Yes, they are sort of covered in chocolate.
25	<u>Paul:</u>	Yeah, that is why he likes them.
	<u>Marjorie:</u>	Yes, that is why you are so fat, because you don't take it seriously. Pat!
	<u>Pat:</u>	Cake!
	<u>Marjorie:</u>	Yes, cake. Cake; we like a bit of cake, don't we? I know I do. I do, I love a bit of cake. I do. I just like cake. I am just one of these people, I come home and all I want is a slice of cake. I just love cake. I love cake. CAKE! I love me cake. Cake, lovely.
30		Mary!
	<u>Mary:</u>	Fish and Chips.
35	<u>Marjorie:</u>	Sorry, say it again!
	<u>Mary:</u>	Fish and Chips.
	<u>Marjorie:</u>	It does not make sense. Do it again.
	<u>Mary:</u>	Fish and Chips.
	<u>Marjorie:</u>	Say it again!
40	<u>Mary:</u>	Oh, just forget it.
	<u>Marjorie:</u>	Must be some sort of dish that we don't get over here. So, how can we eat the food we crave and still lose weight? Introducing the all new "Half the calories Diet". Take the food you like, whether it is your chocolate or your biscuits or your cake – oh man, I love the cake – or your thing, cut it in half and it is just half the calories. And because it is only half the calories, you can have twice as much.
45		

50	<u>Paul:</u>	This is stupid.
	<u>Marjorie:</u>	Excuse me?
	<u>Paul:</u>	We are never going to lose weight by doing that.
	<u>Marjorie:</u>	Oh dear, 19 stone 12.

KR Language (LA): Sprachliche Besonderheiten wie z.B. Wortspiele, schnelles Sprechen oder Stottern ergeben sich in diesem Sketch nicht, jedoch lebt auch diese Figur von der Intonation durch Matt Lucas und wiederum entsteht der komische Effekt auch dadurch, dass der Rezipient weiß, dass ein Mann die Rolle spielt und spricht.

Eine sprachliche Komponente, die hier berücksichtigt werden muss, ist, dass eine Teilnehmerin der Fat Fighters Gruppe einen indischen Migrationshintergrund hat und mit indischem Akzent spricht. Daraus resultiert auch das angebliche Missverständnis zwischen Marjorie und ihr, das im Grunde jedoch auf der latenten Xenophobie der Erstgenannten basiert (Zeile 34-41): Marjorie geht, da Mary in einen Sari gekleidet ist und einen Bindi auf der Stirn trägt, davon aus, dass sie nicht Englisch spricht. Dies ist jedoch nicht der Fall, da Marys Englisch wirklich sehr gut ist. Marjorie lässt sich jedoch von ihren Vorurteilen leiten und gibt so vor, Mary nicht verstehen zu können. Dieser Gag wird im Laufe der Sendung immer mehr zur Routine und ist in der dritten Staffel in beinahe jedem Fat Fighters Sketch zu sehen.

KR Target (TA): Die offensichtliche Opfergruppe dieses Sketches sind übergewichtige Menschen. Dass besonders Großbritannien unter dem Problem einer fettleibigen Bevölkerung leidet, ist bekannt und so muss dieser Sketch nicht notwendigerweise als Beleidigung dickleibiger Menschen angesehen werden. Im Gegenteil wird mE hier weniger mit dem Finger auf jemanden gezeigt, als vielmehr ein soziales Problem angesprochen. Dass dies auf besonders provokante Weise geschieht, nämlich dadurch, dass über diese Gesellschaftsgruppe gelacht werden darf, steht außer Frage. Trotzdem überwiegt hier meiner Meinung nach das kritische Moment und liegt es nicht in der Intention von Lucas und Walliams, jemanden vor den Kopf zu stoßen. Lucas selbst führt an, dass das komische Element weniger in der Lächerlichmachung dickleibiger Menschen besteht, als vielmehr im unerhörten und beleidigenden Verhalten der Kursleiterin Marjorie Dawes. Dadurch wird sie im Grund zum Target des Sketches, während die Kursteilnehmer in einem besseren Licht gezeigt werden (vgl. The South Bank Show). In Marjorie manifestieren sich einerseits die oft stark ausgeprägte

Xenophobie der so genannten kleinbürgerlichen Gesellschaft als auch die Ängste und Komplexe der "kleinen Leute": So schöpft Marjorie – die selbst unter Übergewicht leidet – ihr Selbstbewusstsein vor allem daraus, ihre eigenen Ängste auf die Kursteilnehmer zu projizieren.

KR Situation (SI): Der Sketch zeigt eine alltägliche Situation, nämlich das Treffen einer Diätgruppe. Die Leiterin der Gruppe ist selbst übergewichtig, was sich jedoch zu kaschieren versucht, vor allem dadurch, dass sie sich über das Gewicht ihrer Teilnehmer lustig macht. Im konkreten Sketch ist die Waage offenbar kaputt, wodurch das ritualisierte Wiegen der Teilnehmer zu Beginn der Veranstaltung unmöglich gemacht wird. Deswegen beschließt Marjorie das Gewicht ihrer Schützlinge zu schätzen, was selbstverständlich weder genau noch objektiv ist. Nachdem das Wiegen abgeschlossen ist, geht sie zum ersten Tagesordnungspunkt über. Das Thema des Tages lautet Fressattacken (*cravings*) und so fordert sie ihre Teilnehmer auf, ihr und den anderen mitzuteilen, welche Lebensmittel bei ihnen Fressattacken auslösen. Eine Teilnehmerin, Pat, erwähnt Kuchen (*cake*) und sofort teilt Marjorie der Gruppe in übertriebener Weise ihre Vorliebe für dieses Nahrungsmittel mit. Mary erwähnt Fish and Chips, was Marjorie vorgibt, nicht zu verstehen. Schließlich präsentiert sie ein neues von Fat Fighters entwickelte Diätkonzept, das bei Paul auf Ablehnung stößt.

KR Logical Mechanism (LM): Obwohl hier eine alltägliche Situation gezeigt wird und die Situation auf den ersten Blick auch außerhalb der Fiktion nachvollziehbar wirkt, sind manche Verhaltensweisen lediglich in der fiktiven Welt der Serie möglich. So ist es wohl in der realen Welt kaum zu verstehen, dass Marjorie das Gewicht der Kursteilnehmer schätzt und die Teilnehmer ihr beleidigendes Verhalten akzeptieren. Abgesehen davon operiert auch dieser Sketch – so wie alle anderen Sketche auch – damit, jedes Mal von einem Nullpunkt auszugehen. Das bedeutet, dass die Sketche unabhängig von einander sind und keine kohärente Geschichte bilden. Durchbrochen wird dieses Prinzip lediglich in der letzten Folge der ersten Staffel, in der Marjories Kursleitung von einer Vorgesetzten (dargestellt von David Walliams) evaluiert wird, die die zahlreichen Beschwerden der Kursteilnehmer berücksichtigt, Majories Verhalten für inkompetent erklärt und ihr das Arbeitsverhältnis schlussendlich aufkündigt. Zu Beginn der zweiten Staffel jedoch ist alles wieder wie gehabt, Marjorie wieder Kursleiterin und die Reihe unabhängiger, aneinander gesetzter Sketche wird fortgeführt. Ein weiterer –

in der realen Welt – unlogisch erscheinender Aspekt ist Marjories Diätplan: Sie schlägt den Kursteilnehmern vor, einfach weniger zu essen, was sie jedoch als revolutionäre, von Fat Fighters speziell entwickelte Novität anpreist. Einzig Paul reagiert hierauf mit laut geäußertem Unverständnis, während die anderen Teilnehmer Marjories Aussagen als gegeben hinnehmen. Hier scheint der logische Ablauf des Sketches zwar aus einem "realen" Blickwinkel gestört zu sein (da sich wohl im wahren Leben niemand diese Unverschämtheiten bieten lassen würde), ist aber gemäß der fiktiven Logik des Sketches als kohärent anzusehen, da der zeitliche und logische Aspekt hier außer Acht gelassen werden, um den Skopos des Ausgangstextes, nämlich Erzeugung von Komik, bestmöglich umsetzen zu können.

Anzumerken ist weiters, dass hier auch eine satirische Komponente zu entdecken ist: Obwohl das von Marjorie präsentierte Diätkonzept beim durchschnittlichen Zuseher wohl eher Kopfschütteln auslöst, ist doch anzumerken, dass, wie wohl allgemein bekannt ist, viele Diätgruppen und Diätkonzepte mit ähnlichen Mitteln operieren, d.h. Altbekanntes als neues Konzept verkaufen. Insofern könnte dieser Sketch auch als Kritik an solchen Diätgruppen und deren Teilnehmer bzw. deren offensichtliche Einfältigkeit gesehen werden.

KR Script Oppositeness (SO): Inkongruenz entsteht in diesem Sketch vor allem in Sinne Vandaeles auf der Ebene der *narrative incongruity* und der *pragmatic incongruity*. Zunächst ist es vom pragmatischen Standpunkt aus nicht nachvollziehbar, wieso sich die Kursteilnehmer Marjories Verhalten bieten lassen und sich nicht wehren. Auch mutet es seltsam an, dass die Teilnehmer einverstanden sind, ihr Gewicht schätzen zu lassen. Dies ist nicht nur eine unzuverlässige Wiegemethode, sondern sie sind zudem auch den herablassenden Bemerkungen Marjories ausgesetzt.

Ein besonders amüsanter Aspekt des Sketches liegt im Zusammenspiel von visuellen Elementen und Text: Als Marjorie ihre, wie sie sie oft nennt, "Fatties" bittet, ihr zu sagen, auf welche Nahrungsmittel sie Heißhungerattacken entwickeln, beginnt Tania mit Schokolade (*chocolate*). Marjorie schreibt dies auf das Flipchart, wobei sie statt "chocolate" "choclit" schreibt. Dieser Fehler scheint ihr entweder nicht aufzufallen oder aber, was eher wahrscheinlich ist, nicht bewusst zu sein. Im zweiten Fall ist somit auch die bereits zuvor geäußerte Vermutung bestätigt, dass Marjorie das eigentliche Opfer dieser Sketches ist und jedenfalls nicht dickleibige Menschen. Hier kommt es also zu einer Diskrepanz zwischen Bild und Text, was wiederum Komik erzeugt. Dieser "visual

joke" (Zabalbeascoa 1999:153) wird noch weiter fortgeführt: Es entsteht auch Inkongruenz zwischen der Aussage Marys, sie liebe Fish and Chips, und dem Terminus, den Marjorie aufschreibt, nämlich "Curry". Es ist anzunehmen, dass Marjorie, die ja vorgibt, Mary nicht zu verstehen, von ihren Vorurteilen geleitet, davon auszugehen, dass Mary natürlich auf indisches Essen Heißhungerattacken entwickelt. Dies erzeugt insofern Komik, als Mary klar und deutlich Fish and Chips sagt. Wiederum wird dadurch die Xenophobie und Engstirnigkeit Marjories entlarvt, was wieder beweist, dass es im Grunde sie selbst ist, die die KR Target repräsentiert.

		<u>Untertitelung</u>
5	<u>Marjorie:</u>	Ja, ich schätze 79 kg. Du hast 250g zugenommen. Pech.
	<u>Pat:</u>	Verzeih die Verspätung.
	<u>Marjorie:</u>	Schon gut. Die Waage ist heute kaputt, also muss ich schätzen, wie schwer Ihr seid. Heb mal den Arm hoch. Ja, das sieht für mich nach 108 kg aus.
	<u>Pat:</u>	Ich wog mich heute Morgen. Ich war 103,5 kg.
	<u>Marjorie:</u>	Dreh dich um. Nein, bestimmt 108 kg. Es ist nicht einfach, was? Und zuletzt noch Paul!
10	<u>Paul:</u>	Wie schwer machst du mich? 130 kg?
	<u>Marjorie:</u>	Sei nicht albern. 125,5 kg. Also, unser heutiges Schlagwort ist Gier. Fressgier. Nicht Richard Gere. Wir sind hier nicht in Hollywood. Wir reden über Gier. Welche Nahrungsmittel wecken Gier? Tania, fang an.
	<u>Tania:</u>	Schokolade.
15	<u>Marjorie:</u>	Schokolade, ok. Johansen.
	<u>Dave:</u>	Ich bin Dave.
	<u>Marjorie:</u>	Verzeihung. Die beiden Namen verwechsle ich immer.
	<u>Dave:</u>	Schokolade.
20	<u>Marjorie:</u>	Ja, das hatten wir schon.
	<u>Dave:</u>	Schokoladenkekse.
	<u>Marjorie:</u>	Die sind in der Schokolade inbegriffen.
	<u>Paul:</u>	Deshalb mag er sie ja.
	<u>Marjorie:</u>	Ja, deshalb bist du so fett. Weil dus [sic!] nicht ernst nimmst.

		Pat!
25	<u>Pat:</u>	Kuchen.
	<u>Marjorie:</u>	Kuchen, ja. Wir alle mögen Kuchen, nicht? Ich weiß, ich mag ihn. Ich liebe Kuchen. Echt! Wenn ich nach Hause komme, will ich...Ich liebe Kuchen. Wunderbar. Mary.
	<u>Mary:</u>	Fish and Chips.
30	<u>Marjorie:</u>	Wie bitte?
	<u>Mary:</u>	Fish and Chips.
	<u>Marjorie:</u>	Nochmals.
	<u>Mary:</u>	Fish and Chips.
	<u>Marjorie:</u>	Nochmals.
35	<u>Mary:</u>	Vergiss es.
	<u>Marjorie:</u>	Das muss irgendein Gericht sein, das es bei uns nicht gibt. Wie können wir essen, wonach wir gieren, und dennoch abnehmen? Hier kommt die neue Diät, die Fett bekämpft und Kalorien halbiert. Esst, was ihr mögt, ob Schokolade, Kekse oder Kuchen. Mann, ich liebe Kuchen! Oder dein Dings...Schneidet die Hälfte weg, da habt ihr nur halb so viele Kalorien. Und weil's nur halb so viele Kalorien sind, könnt ihr doppelt so viel essen.
40	<u>Paul:</u>	Das ist saudumm.
	<u>Marjorie:</u>	Wie bitte?
45	<u>Paul:</u>	So nimmt man nie ab.
	<u>Marjorie:</u>	Oje, 126 kg.

Dass Marjories Intonation als Komikkomponente bei der Untertitelung ins Deutsche nicht gegeben ist, liegt auf der Hand. Zwar könnten Zuseher, die der englischen Sprache mächtig sind, die Untertitelung lediglich als Hilfsmittel ansehen und sich, was die Sprachmelodie betrifft, auf den englischen Ausgangstext verlassen, doch muss auch gesagt werden, dass es das Ziel des Translats sein sollte, die wesentlichen komischen Elemente eines Textes in die Zielkultur zu übertragen, sofern dies im Sinne der Auftraggeber liegt. Da *Little Britain* sehr stark mit den verschiedenen Rollen, ihren Eigenschaften und Stimmen operiert, ist dies ein wesentlicher Teil der Sendung. Bei der Untertitelung kommt so ein wesentlicher komischer Bestandteil der Serie nicht zum

Tragen, da man sich hier lediglich auf die inhaltliche Wiedergabe des Ausgangstextes beschränkt.

Da stimmliche Elemente bei der Untertitelung wegfallen, funktioniert auch der Dialog zwischen Mary und Marjorie als Witz nicht so gut. Auch hier ist es wesentlich, dass Mary einwandfreies Englisch spricht. Dies kann rein nur mit geschriebenem Text schwer erreicht werden, da die Aussage nur drei Wörter, nämlich Fish and Chips, umfasst und somit auch nicht mit einwandfreier Syntax oder Ähnlichem gearbeitet werden kann. Dieser Witz funktioniert in der Synchronfassung besser (siehe unten).

Gut gelöst ist meines Erachtens jedoch das Wortspiel rund um "cravings": Im englischen Ausgangstext spielt Marjorie auf die populäre Sendung John Craven's Newsroundup an (vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Newsround>, Stand 20.07.2011), ein Witz, der in den deutschsprachigen Versionen so nicht funktionieren kann. Deswegen wurde dies in der Untertitelung mit einer Anspielung auf den Hollywoodschauspieler Richard Gere und einem Wortspiel auf den Terminus "Gier" gelöst (vgl. Zeile 11-13). Dadurch ist auch das Problem des Zusammenspiels von Text und Bild fürs Erste gelöst. Eine noch originellere Lösung, die langfristig gesehen auch besser funktioniert, ließen sich die Macher der Synchronfassung einfallen, wie sich später noch zeigen wird (siehe unten). Ein weiteres interessantes Translationsproblem stellt Pauls Verdammung von Marjories Diätplan dar, den er im englischen Ausgangstext als "this is stupid" bezeichnet, während die Untertitelung auf "saudumm" zurückgreift. Dies stellt meines Erachtens einen Registerbruch dar, da der Terminus "saudumm" wohl eher nicht von einem erwachsenen Mann in diesem Zusammenhang verwendet wird. Eine bessere Lösung hierfür bietet meiner Meinung nach die Synchronfassung, was in der Folge noch näher besprochen werden wird (siehe unten).

Interessant an der Untertitelung ist auch, dass hier die Maßangaben anders als in der Synchronfassung umgerechnet wurden. Dies stört den Textfluss und die Lesefähigkeit der Untertitel zwar nicht, sticht aber bei einem direkten Vergleich zur Synchronfassung ins Auge (vgl. Zeilen 5, 10 und 46 der Transkription der Untertitelung), wie in der Folge zu sehen sein wird:

	<u>Synchronfassung</u>
--	------------------------

	<u>Marjorie:</u>	Tja, ich würde sage, 98 einhalb Kilo. Du hast ein halbes Kilo zugenommen. Pech für dich.
	<u>Pat:</u>	Entschuldigung, bin zu spät.
5	<u>Marjorie:</u>	Ach schon gut, Pat. Weißt du, die...äh...Waage ist heute kaputt. Deswegen muss ich euer Gewicht einfach schätzen, also...äh...
	<u>Pat:</u>	Oh du meine Güte!
	<u>Marjorie:</u>	Äh, weißt du was? Heb mal den Arm hoch. Tja, du siehst mir nach hundert-siebzehn Kilogramm aus.
10	<u>Pat:</u>	Ich habe mich heute Morgen gewogen. Es waren hundertsechzehn Komma fünf.
	<u>Marjorie:</u>	Okay, dreh dich mal um. Nein, auf jeden Fall hundersiebzehn, leider. Ja, es ist nicht so leicht, nicht wahr? Und zum guten Schluss. Paul.
	<u>Paul:</u>	Und was machst du aus mir? Hundertvierzig Kilo?
15	<u>Marjorie:</u>	Sei nicht albern, Paul. Hundertneununddreißig Komma elf. Okay. Unser Thema für den heutigen Tag ist..."Heißhunger". Heißhunger. Hier steht zwar was anderes, aber achtet überhaupt nicht auf das, was da steht. Das ist Englisch. Unser Thema heißt trotzdem Heißhunger. Welches Essen läst Heißhunger-Gefühle bei uns aus? Tania. Ja, fang du an.
20	<u>Tania:</u>	Schokolade.
	<u>Marjorie:</u>	Schokolade, ja. Sehr schön. Das ist gut. Okay, Johansen.
	<u>Dave:</u>	Nein, ich heißt Dave.
25	<u>Marjorie:</u>	Oh, tut mir leid, Dave. Ich verwechsle die beiden Namen immer. Also, was sagst du?
	<u>Dave:</u>	Schokolade?
	<u>Marjorie:</u>	Nein, das hatten wir schon.
	<u>Dave:</u>	Schokoladen-Bisquits [sic!].
	<u>Marjorie:</u>	Ja, aber da ist Schokolade drin.
30	<u>Paul:</u>	Deswegen mag er das ja.
	<u>Marjorie:</u>	Tja, siehst du, und deshalb bist du auch so fett. Weil du das hier nicht ernst nimmst. Pat.
	<u>Pat:</u>	Kuchen.

35	<u>Marjorie:</u>	Kuchen, ja Kuchen. Wir allen lieben ein Stück Kuchen, nicht wahr? Ich auf jeden Fall. Ich liebe es. Ich liebe Kuchen. Und wie! Ich gehöre einfach zu den Menschen, die kommen nach Hause und wollen nur eins. Sofort und auf der Stelle Kuchen! Dafür gebe ich alles. Ich liebe es. Ich bin einfach verrückt danach. Kuchen! Kuchen, wunderbar. Mary.
40	<u>Mary:</u>	Fish and Chips!
	<u>Marjorie:</u>	Wie war das gleich?
	<u>Mary:</u>	Fish and Chips.
	<u>Marjorie:</u>	Ich verstehe nicht, was meint sie? Noch mal, ja?
	<u>Mary:</u>	Fish and Chips.
45	<u>Marjorie:</u>	Wie jetzt?
	<u>Mary:</u>	Ach, vergiss es.
50	<u>Marjorie:</u>	Es muss wohl irgendein Gericht sein, das wir hier bei uns nicht bekommen. Okay, also wie können wir essen, was wir wollen, und trotzdem abnehmen? Ich stelle euch hier die ganz neue „Fat Fighters, halb so viele Kalorien-Diät" vor, ja. Ja. Esst, was ihr wollt, ob's Schokolade ist oder Kekse oder Kuchen, oh Mann, ich liebe Kuchen, und äh, so...Nehmt nur die Hälfte, und dann sind's nur halb so viele Kalorien. Ja, und weil es nur halb so viele Kalorien sind, könnt ihr das Doppelte davon essen.
55	<u>Paul:</u>	Das ist doch Schwachsinn.
	<u>Marjorie:</u>	Wie bitte?
	<u>Paul:</u>	Damit verlierst du doch niemals Gewicht.
	<u>Marjorie:</u>	Oje, hundertneununddreißig Komma 12.

Die Synchronfassung kann sich in diesem Fall nun des Stilmittels der Intonation bedienen, wodurch ein großer Teil der Komik des Ausgangstextes auch in den Zieltext übertragen werden kann und beide Texte somit eine ähnliche Wirkung erzielen. Gesprochen wird die Rolle der Marjorie Dawes – so wie sämtliche von Matt Lucas dargestellten Figuren – von Oliver Kalkofe.

Marjorie Dawes' Stimmlage, Wortlage und Intonation bilden eine Diskrepanz zu ihrem Verhalten, da sie Beleidigungen – zumindest zu Beginn des Sketches – noch hinter nett

gemeinten Ratschlägen tarnt. Besonders deutlich wird dies im Dialog mit Mary: Hier gibt Marjorie bekanntlich vor, nichts von dem, was Mary sagt, zu verstehen, obwohl es für alle anderen deutlich vernehmbar ist, dass sie "Fish and Chips" sagt. Während des gesamten Dialogs versucht Marjorie freundlich und nett zu bleiben, wodurch ihr wahres Verhalten und Denken noch deutlicher zum Vorschein kommen.

Anstatt, wie in der Untertitelung, "cravings" mit Gier wiederzugeben, haben sich die Dialogautoren der Synchronfassung auf "Heißhunger" geeinigt, was im Zusammenhang mit Diäten und Ernährung wohl ein gängigerer Terminus ist, da Gier sich auch auf immaterielle Dinge beziehen kann bzw. eine Sehnsucht nach mehr oder verbotenen Dingen darstellt. "Heißhunger" dagegen ist ein mE in diesem Zusammenhang absolut gebräuchlicher Terminus.

Besonders interessant ist die Problematik des Zusammenspiels von Text und Bild in diesem Sketch in der deutschen Synchronfassung gelöst (vgl. Zeile 18 ff.). Da am Flipchart deutlich das Wort "Cravings" zu lesen ist und sie jedoch beginnt, von Heißhunger zu sprechen, entsteht eine *narrative incongruity* (Vandaele 1999:254). Anstatt diese Inkongruenz jedoch unter den Tisch zu kehren, haben sich die Synchronautoren dafür entschieden, das Problem und die sich daraus ergebende Übersetzungsschwierigkeit direkt anzusprechen, indem Marjorie darauf hinweist, dass der Text, den sie aufgeschrieben hat, zwar Englisch ist, die Teilnehmer dieser Tatsache aber keine Beachtung schenken sollen, da das Thema nun mal Heißhunger lautet. Dadurch wird zwar die Illusion der Synchronfassung (vgl. Herbst 1996, Tveit 2009) zerstört und für die Rezipientin bzw. den Rezipienten deutlich, dass es sich hier um ein Translat handelt (eine Tatsache, die bei der Untertitelung immer präsent ist), jedoch ist es meines Erachtens besser, das Problem direkt anzusprechen. So kann die Übersetzungsschwierigkeit im kleinen Rahmen gelöst werden, da der Text ja gesamt ohnehin als komisch gilt (vgl. Zabalbeascoa 1999:243 f.). Zudem wird dadurch die Realie "John Craven's Newsroundup" elegant umgegangen bzw. neutralisiert.

Interessant ist weiters, dass die "chocolate biscuits" aus der englischen Version beinahe eins zu eins auch in der deutschen Fassung wiedergegeben werden, nämlich als "Schokoladen-Bisquits". Warum dies nicht durch "Schokoladenkekse" (die, wie auch die englischen "chocolate biscuits" aus zwei Sprechereinheiten bestehen und somit keine Probleme mit der Lippsynchronität verursacht hätten) ersetzt wurde, ist unklar.

An dieser Stelle soll noch einmal auf die Untertitelung verwiesen werden, besonders auf jene Stelle in der Paul den Ausdruck "saudumm" verwendet, um Marjories Diättipps als wenig hilfreich zu entlarven. In der Synchronfassung meint er an dieser Stelle "Das ist doch Schwachsinn", was mE eher situationsadäquat ist: "Stupid" im englischen Ausgangstext ist meiner Ansicht nach weniger stark als "saudumm" in der deutschen Untertitelung. Englischsprachige *natives* verwenden den Ausdruck "stupid" öfter, ohne dass damit eine wirkliche Beleidigung des Gegenübers gemeint ist. Zwar drückt "stupid" an sich die deutliche Missbilligung des Rezipienten aus, soll jedoch nicht per se als Beschimpfung des Sprechers angesehen werden. Dieser Intention kommt mE "Schwachsinn" eher gleich, da auch dieser Ausdruck die verneinende Haltung der Rezipientin bzw. des Rezipienten signalisiert, aber der Sprecher dadurch an sich nicht von oben herab behandelt wird.

Gesamt kann für diese Szene gesagt werden, dass sowohl Untertitelung und Synchronfassung gute Lösungsansätze für Übersetzungsschwierigkeiten bieten, die Synchronfassung jedoch im Vorteil ist, da sie auch die Elemente wiedergeben kann, die im Ausgangstext nur mittels Stimmlage und Intonation erreicht werden können. Zudem wird – wie auch in den zuvor präsentierten Szenen – versucht, die Diskrepanz zwischen gesprochener (Dialog der Figuren) und geschriebener (Dialogbuch) Sprache möglichst gering zu halten. Der Dialog der Figuren in der Synchronfassung wirkt dadurch natürlicher als in der Untertitelung, wodurch auch die Komik der Szene reibungslos wirkt.

5.4.4 Kelsey Grammar School

Der vorliegende Sketch ist Teil einer Reihe von Sketchen, die besonders in der ersten Staffel von *Little Britain* häufiger gezeigt wurden. Hauptprotagonist ist ein in die Jahre gekommener Lehrer, dessen Komik vor allem in der Inkongruenz zwischen Text und Bild liegt: So macht er zunächst einen seriösen Eindruck und behält sich einen für Professoren wohl typischen Sprachduktus vor, irritiert im weiteren Verlauf jedoch durch Nonsense-Elemente, da er beispielsweise seinen Namen nennt, jedoch einen anderen Namen an die Tafel schreibt oder meint, er würde Biologie unterrichten, jedoch Mathematikbeispiele an die Tafel schreibt.

In der ausgewählten Szene sollen die Schüler in der Klasse einen Text von Charles Dickens lesen, wobei der Professor seine Rolle, nämlich das Aufrufen der einzelnen Schüler zum Vorlesen, auf die Spitze treibt, wie im folgenden Ausschnitt zu erkennen sein wird:

		<u>Ausgangstext Little Britain, Series One, Episode One</u>
	<u>Tom Baker:</u>	This is Kelsey Grammar School in Flange. Schools are where tomorrow-adults, or "children" are harvested. For these boys, the first lesson of the day is on Charles Dickens' "Great Expectations".
5	<u>Boy 1:</u>	"But now I was frightened again and ran home without stopping."
	<u>Teacher:</u>	Palfrey, you'll take over. Top of page 116.
	<u>Palfrey:</u>	"My sister, Mrs. Joe Gargery, had brought me up by hand. Knowing her to have a hard and heavy hand..."
10	<u>Teacher:</u>	Johnson, you take over.
	<u>Johnson:</u>	"...in the habit of laying it upon her husband as well as upon me..."
	<u>Teacher:</u>	Clark!
	<u>Clark:</u>	"I suppose..."
15	<u>Teacher:</u>	Back to Johnson!
	<u>Johnson:</u>	"...suppose that Joe..."
	<u>Teacher:</u>	Pelham, you take over!
	<u>Pelham:</u>	"That Joe Gargery and I were both brought up by hand".
	<u>Teacher:</u>	Worms!
20	<u>Worms:</u>	"Not a good looking..."
	<u>Teacher:</u>	Meacher!
	<u>Meacher:</u>	"Woman".
	<u>Teacher:</u>	Read on, boy!
	<u>Meacher:</u>	"My sis..."
25	<u>Teacher:</u>	Roland!
	<u>Roland:</u>	"...ter and I had..."
	<u>Teacher:</u>	Honkeytonk!

	<u>Honkeytonk:</u>	"I had a general impression that she must have been making Joe..."
30	<u>Teacher:</u>	Phillips, Nash, Paphatasaniou! Go on, read. Yes, all of you!
	<u>3 boys:</u>	"Joe Gargery was a fair man with..."
	<u>Teacher:</u>	Melling! Ashworth! Join them!
	<u>5 boys:</u>	"with a smooth face and eyes..."
	<u>Teacher:</u>	Scotch accent!
35	<u>Boys:</u>	"...of such an undecided blue that they..."
	<u>Teacher:</u>	In the style of the <i>Elephant Man</i> .
	<u>Boys:</u>	"...seemed to be mixed with white..."
	<u>Teacher:</u>	Stop, we are not getting anywhere. I will read. Page 117. "Joe was a meld...mild...man...a good...natural...". Shall we just watch the video? Yeah, better, yeah.

Zunächst soll – wie auch bisher – der Ausgangstext auf seine komischen Elemente hin untersucht werden:

KR Language: Zunächst fällt auf, dass, im Gegensatz zu den zuvor vorgestellten Szenen, der Dialog in dieser Szene übermäßig auf geschriebener Sprache, d.h. Dickens Great Expectations beruht, und sich der Dialog selbst auf ein Minimum beschränkt. Der Sprachduktus bzw. die Attitüde des Professors scheint zunächst zu ihm zu passen, er spricht gehobenes Englisch, eher sonor und erhaben. Die Kinder hingegen scheitern zunächst am Dicken'schen Englisch und scheinen sich mit der komplexen Syntax abzumühen, weswegen es immer wieder zu Holprigkeiten kommt. Schließlich wechselt das Register des Professors, der, als er vorschlägt ein Video anzusehen, plötzlich einen jovialen und kameradschaftlichen Ton anschlägt. Zudem sorgen auch die abrupten Sprecherwechsel innerhalb des zu lesenden Textes für komische Momente, besonders da der Lehrer seinen Schülern aufträgt, mitten im Satz Sprecher zu wechseln.

KR Target: Als Target des Sketches könnte hier das britische Schulsystem ausgemacht werden, das als rigide, starr und ineffizient präsentiert wird sowie die übertriebene Autorität, die Lehrern innerhalb dieses Systems zugeschrieben wird.

KR Narrative Strategy: Wie auch die zuvor präsentierten Szenen handelt es sich auch bei der vorliegenden um einen Sketch, der jeweils für eine Episode der Serie *Little Britain* eine Erzählung aufbereitet, um dann wieder, in der nächsten Folge, eine neue Erzählung vor demselben Hintergrund mit denselben Figuren von null zu beginnen.

KR Situation: Die Zuseherinnen und Zuseher sehen zunächst ein etwas staubiges Klassenzimmer, das alles in allem sehr dunkel eingerichtet ist und etwas düster wirkt. Die Schüler sitzen jeweils an einem Pult und haben vor sich ein Buch, *Great Expectations*, aufgeschlagen. Im Zuge der Klassenlektüre steht an diesem Morgen Vorlesen auf dem Programm und der Lehrer lässt einen Schüler nach dem anderen eine Passage vorlesen. Zunächst scheint nichts ungewöhnlich zu sein, jedoch befiehlt der Lehrer seinen Schülern bereits nach einem Satz, oft auch nur nach einem Wort oder auch mitten in einem Wort, Sprecher zu wechseln. Die Schüler nehmen diese Wendung mehr oder weniger gelassen auf und geben, ob der widrigen Umstände, eine recht passable Leistung ab, der Lehrer kritisiert sie jedoch dennoch und übernimmt, nachdem er oft absurde Lesebefehle erteilt hat, schließlich selbst die Rolle des Vorlesers. Nun stellt sich aber heraus, dass er selbst nicht firm bei der Lektüre ist und nicht flüssig lesen kann. So schlägt er seinen Schülern schließlich vor, das Video anzusehen anstatt das Buch zu lesen.

KR Logical Mechanism: Da zunächst die Situation der einer üblichen Schulsituation gleicht, erwarten die Zuseherinnen bzw. die Zuseher auch, dass sich die Situation so weiterentwickeln wird, wenngleich sie vermutlich, da es sich ja um einen Sketch handelt, davon ausgehen, dass etwas Komisches passieren muss, um den Sketch lustig zu gestalten. Zunächst wird die Erwartung eines mehr oder minder autoritären Schulbetriebs auch erfüllt, die Schüler lesen vor, der Lehrer kritisiert und ruft den nächsten auf. Bald jedoch nimmt dieses Aufrufen über Hand und der Lehrer beginnt, die Schüler mitten im Satz oder sogar mitten im Wort Sprecher wechseln zu lassen. Dies widerspricht eindeutig der Logik des Vorlesens bzw. Schulablaufs wie sie den Rezipientinnen bzw. Rezipienten wohl geläufig ist. Innerhalb der Szene wird diese neue Logik von den Schülern jedoch bald akzeptiert und sie beginnen, sich auf die neue Situation einzulassen: Als einer der Schüler nach bereits einem vorgelesenen Wort zu lesen aufhört, ist er überrascht, als ihm der Lehrer, wider Erwarten, befiehlt, weiter zu lesen. Schließlich wird die Situation noch absurder, als der Lehrer den Schülern aufträgt, verschiedene Akzente beim Vorlesen anzunehmen. Wieder jedoch bleibt die Logik innerhalb der Szene gewahrt, da die Schüler dies als "logisch" anerkennen. Schlussendlich wird die Logik jedoch auch innerhalb des Sketches vollends ins Wanken gebracht, nämlich als der Lehrer beschließt, selbst zu lesen und er dazu eindeutig nicht im Stande ist, da er nicht einmal einen Satz flüssig vorlesen kann. Am Ende ist er es, der den Schülern die einfachere Alternative zum Lesen vorschlägt, nämlich die, einen

Film anzusehen. Hier am Ende schlüpft der Lehrer in die Schülerrolle: Nicht nur schafft er es nicht, den Text nicht flüssig zu lesen (eine Tatsache, die man Schülern nachsehen kann, für einen Literaturprofessor an einer *Grammar School* jedoch völlig inakzeptabel ist), auch ist er es, der auf das Video verweist und somit einen Weg wählt, der üblicherweise eher von faulen, nicht lesewilligen Schülern eingeschlagen wird, um die Lektüre des Buches zu umgehen.

KR Script Opposition: Die Inkongruenz entsteht auch in dieser Szene durch die Diskrepanz zwischen Erwartungshaltung der Rezipientin bzw. des Rezipienten und der dargebotenen Szene bzw. durch den Widerspruch zwischen Form und Inhalt. Hiezu kommen noch *pragmatic incongruities*, da die Schüler, wohl durch die ihnen eingepfachte Autorität des Lehrers, das System an sich nicht hinterfragen, obwohl, wie sich am Ende der Szene herausstellt der Lehrer absolut nicht kompetent in seinem angeblichen Fachbereich ist. Auch hier ist es der plötzliche Rollenwechsel vom Lehrer zum Schüler, der den komischen Aspekten der Szene schließlich die Krone aufsetzt und so Komik erzeugt.

Die vorgestellte Szene kann, so wie auch die zuvor präsentierten, als Paradebeispiel für den Einsatz von Travestie in der Serie *Little Britain* gelten: Wieder entsteht Komik hauptsächlich durch die Diskrepanz zwischen Inhalt und Form. Wird die Form der Klassenzimmersituation auch beibehalten, so ändert sich doch der Inhalt gravierend, da die den Rezipientinnen bzw. den Rezipienten bekannte Klassenzimmersituation ad absurdum geführt wird. Alles in allem erinnert die Vorlesesituation zunächst wohl eher an eine Fußballspielübertragung denn an die klassische Schulsituation, da der Lehrer seinen Schülern oft sinn- und zusammenhanglos befiehlt, Sprecher zu wechseln. Zum anderen wird der Form des Lehrers an sich, nämlich dem autoritären, strengen Auftreten, dessen absurdes und für Lehrer absolut unübliches, weil inkompetentes Verhalten gegenübergestellt.

Elemente des British Humour finden sich in dieser kurzen Szene einige:

Zunächst ist klar das Element Bathos zu erkennen, da hier eine Bloßstellung des britischen Privatschulsektors versucht wird, der als verstaubt, autoritär und überholt dargestellt wird. Auch die Einstellung mancher Briten gegenüber Kindern könnte hier als Aspekt des Bathos gesehen werden. Der Moderator spricht in der Einleitung von "tomorrow's adults or "children"", die an der Schule "harvested" (also geerntet) werden.

Hieraus könnte geschlussfolgert werden, dass Kinder in der Gesellschaft oftmals nicht als "vollwertige" Mitglieder gelten, sondern stattdessen eher in Schulen abgeschoben werden, wo man sich eine umfassende Erziehung erwartet. Erst wenn sie "tomorrow's adults" sind, werden sie als Mitglieder der Gesellschaft gesehen. Bis dahin jedoch sind sie dem rigiden und starren Schulsystem ausgeliefert, was durch die Lesung eines als Klassiker geltenden Werkes wie *Great Expectations* noch zusätzlich unterstrichen wird. Auch das Nonsense-Element ist in diesem Sketch eindeutig zu herauszulesen: Es ist als absurd einzustufen, dass der Lehrer seine Schüler während des Vorlesens so oft Sprecher wechseln lässt. Zudem verlangt er auch von ihnen, mit einem schottischen Akzent oder wie der *Elephant Man* zu sprechen. Dieser ist, gemeinsam mit der ebenfalls erwähnten Grammar School als kulturelle Realie bzw. kulturelle Referenz einzustufen: Grammar School ist die Bezeichnung für eine, meist sechs bis acht Jahre andauernde, weiterführende Schule (ähnlich, wie bereits erwähnt, der Institution des Gymnasiums), die, in der klassischen Definition, auf ein Hochschulstudium vorbereiten soll. Traditionellerweise wurden in solchen Schulen eher auf humanistische Gegenstände Wert gelegt, mittlerweile gibt es aber auch hier mehrer Schwerpunktsetzungen (vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Grammar_school, Stand 20.07.2011). Der *Elephant Man* (1862 – 1890) wiederum war die traurig-scurrile Attraktion des viktorianischen London: Geboren mit diversen körperlichen Verformungen, schloss er sich, nachdem er die Schule verlassen hatte und sich einige Zeit auf der Straße herumgeschlagen hatte, einem Wanderzirkus an und wurde schließlich im London Hospital aufgenommen (http://en.wikipedia.org/wiki/Elephant_man#Medical_condition, Stand 20.07.2011). Basierend auf dieser Geschichte wurden unter anderem ein populäres Theaterstück und ein Film produziert. Zwar kann angenommen werden, dass die Institution der Grammar School im deutschsprachigen Kulturraum als einigermaßen bekannt angenommen werden kann, der Elephant Man wird mE aber vor allem mit dem gleichnamigen Film assoziiert und ist wohl in unserem Kulturkreis nicht ganz so bekannt wie im anglo-amerikanischen.

Wie die Untertitler mit diesen Problemen umgegangen sind, soll im Folgenden gezeigt und besprochen werden:

	<u>Untertitelung</u>
--	----------------------

	<u>Sprecher:</u>	Das ist das Gymnasium Kelsey in Flange. In Schulen werden Balderwachsene oder Kinedet [sic!] geerntet. Die erste Stunde dieser Knaben heute ist Charles Dickens' <i>Große Erwartungen</i> gewidmet.
5	<u>1. Junge:</u>	"Doch ich fürchtete mich und lief ohne innezuhalten nach Hause."
	<u>Lehrer:</u>	Palfrey, übernehmen. Seite 116, oben.
	<u>Palfrey:</u>	"Meine Schwester, Mrs. Joe Gargery, hatte mich eigenhändig aufgezogen. Sie hatte eine harte und schwere Hand..."
10	<u>Lehrer:</u>	Johnson, übernehmen.
	<u>Johnson:</u>	"...die sie mich und ihren Ehemann spüren ließ."
	<u>Lehrer:</u>	Clark!
	<u>Clark:</u>	"Ich glaube,..."
	<u>Lehrer:</u>	Zurück zu Johnson.
15	<u>Johnson:</u>	"Ich glaube, dass Joe Gargery..."
	<u>Lehrer:</u>	Pelham, übernehmen.
	<u>Pelham:</u>	"...dass Joe Gargery und ich von dieser Hand aufgezogen wurden."
	<u>Lehrer:</u>	Worms!
20	<u>Worms:</u>	"Nicht eine gutaussehende..."
	<u>Lehrer:</u>	Meacher!
	<u>Meacher:</u>	"Frau".
	<u>Lehrer:</u>	Weiterlesen!
	<u>Meacher:</u>	"Meine Schwes..."
25	<u>Lehrer:</u>	Rolands!
	<u>Rolands:</u>	"...ter und ich hatten..."
	<u>Lehrer:</u>	Honkeytonk!
	<u>Honkeytonk:</u>	"...ich hatte den Eindruck, dass sie Joe Gargery..."
	<u>Lehrer:</u>	Phillips, Nash, Paphathasaniou! Los! Lest! Alle drei!
30	<u>3 Boys:</u>	"Joe war ein anständiger Mann mit..."
	<u>Lehrer:</u>	Melling! Ashworth! Mitlesen!
	<u>Jungen:</u>	"...einem glatten Gesicht und Augen..."
	<u>Lehrer:</u>	Schottischer Akzent.

35	<u>Jungen:</u>	"...von einem derart unentschiedenen Blau, dass sie..."
	<u>Lehrer:</u>	Im Stil von <i>Elephant Man</i> .
	<u>Jungen:</u>	"...mit einem Weiß vermischt zu sein schienen..."
	<u>Lehrer:</u>	Halt, wir kommen nirgendwohin. Ich lese Seite 117. "Joe war ein sanfter"...? Ähm "sanfter...sanfter". "...guter Erzähler...". Sehen wir uns das Video an? Ja, das ist besser.

Zwar wurden die wesentlichen komischen Elemente des Ausgangstextes erkannt, die besonderen übersetzerischen Herausforderungen, die weiter oben angesprochen wurden, jedoch beinahe unberücksichtigt belassen wurden. So wurde beispielsweise der Hinweis auf den Film *Elephant Man* beibehalten, was den Rezipienten möglicherweise verwirrt zurücklassen könnte, da er sich keinen Reim darauf bilden kann. Besonders schwierig ist diese Referenz auch im Hinblick darauf, dass die gesprochenen Elemente dieser Komik erzeugenden Situation ja nicht im schriftlichen Text, d.h. in den Untertiteln, wiedergegeben werden können. So kann der Rezipient den Humor an den beiden bereits erwähnten Stellen ("Scotch accent" und "in the style of the Elephant Man") nur dann erkennen und wahrnehmen, wenn er mit der englischen Sprache wenigstens soweit vertraut ist, um zu erkennen, dass hier aus Gründen der Komik in einen anderen Dialekt bzw. in die Sprech- und Ausdrucksweise einer bestimmten Person gewechselt wird. Aus diesem Grund können diese beiden Stellen auch der von Zabalbeascoa definierten Kategorie der "language-dependent jokes" (Zabalbeascoa 1996:251 ff.) zugerechnet werden.

Die Untertitel sind in diesem besonderen Fall meines Erachtens wirklich nur als Stütze für den bereits Englischkundigen zu sehen, da die Sprecher einander so schnell abwechseln, dass es wohl nicht leicht möglich für die Rezipienten ist, sowohl die Untertitel zu lesen als auch die darin implizierte Komik zu begreifen und diese dann in Bezug zur gezeigten Handlung bzw. zur präsentierten Szenerie zu setzen. Die vielen verschiedenen Sprecher in dieser kurzen Szene machen es für den Untertitler beinahe unmöglich, die technischen Kriterien der Untertitelung zu erfüllen und gleichzeitig auch die Qualität der kulturell-komisch-translationswissenschaftlichen Aspekte zu berücksichtigen: Tatsächlich finden sich in dieser kurzen Szene einige Stellen, an denen die Untertitel nicht mit dem Einsatz der Sprecher korrelieren und es dadurch zu Missverständnissen kommen kann: Dies ist beispielsweise in den Zeilen 25 – 35 der Fall.

Da die technische Translationskomponente in diesem speziellen Fall so stark überwiegt, gehen meines Erachtens nach die komischen Aspekte des Sketches in der Untertitelung leider verloren und ist die Synchronfassung als gelungener anzusehen:

		<u>Synchronfassung</u>
5	<u>Sprecher:</u>	Das ist die Kelsey Grammar Grundschule in Flange. Schulen sind Orte, wo die Erwachsenen von morgen, auch Kinder genannt, gezüchtet werden. Für diese Jungs beginnt der Tag mit einer Lesung von Charles Dickens: "Große Erwartungen".
	<u>Junge:</u>	"Aber jetzt hatte ich wieder Angst und rannte nach Hause, ohne anzuhalten."
10	<u>Lehrer:</u>	Palfrey, mach weiter. Oben auf Seite 116.
	<u>Palfrey:</u>	"Von meiner Schwester, Mrs. Joe Gargery, wurde ich furchtbar streng erzogen. Da ich wusste, wie sie Prinzipien mit harter Hand..."
	<u>Lehrer:</u>	Johnson, lies du weiter.
15	<u>Johnson:</u>	"...durchzusetzen und die Gewohnheit hatte, sowohl ihrem Mann als auch mir..."
	<u>Lehrer:</u>	Clark.
	<u>Clark:</u>	"...zuzusetzen..."
	<u>Lehrer:</u>	Jetzt wieder Johnson.
20	<u>Lehrer:</u>	Pelham, du übernimmst!
	<u>Pelham:</u>	"...dass Joe Gargery und ich beide von ihr erzogen wurden."
	<u>Lehrer:</u>	Worms!
	<u>Worms:</u>	"Sie war keine gutaussehende..."
	<u>Lehrer:</u>	Meacher!
	<u>Meacher:</u>	"...Frau."
25	<u>Lehrer:</u>	Lies weiter, Junge.
	<u>Meacher:</u>	"Meine Schwes..."
	<u>Lehrer:</u>	Rolands!
	<u>Rolands:</u>	"...-ter und ich konnten..."

30	<u>Lehrer:</u>	Honkeytonk!
	<u>Honkeytonk:</u>	"...uns des Eindrucks auch nie erwehren, dass sie sowohl mich als auch Joe Gargery..."
	<u>Lehrer:</u>	Phillips! Nash! Papathasaniou! Na los, lest! Jawohl, alle drei!
	<u>3 Jungen:</u>	"Joe war ein blasser Mann mit..."
35	<u>Lehrer:</u>	Melling! Ashworth! Mitmachen!
	<u>5 Jungen:</u>	"...mit einem glatten Gesicht und mit Augen..."
	<u>Lehrer:</u>	Mit alberner Stimme!
	<u>5 Jungen:</u>	"...von einem so unbestimmten Blau, dass sie..."
40	<u>Lehrer:</u>	So wie der Elefantenmensch!
	<u>5 Jungen:</u>	"...wirkten, als hätten sie sich irgendwie mit ihrem eigenen Weiß gemischt."
	<u>Lehrer:</u>	Okay, stopp. Das wird so ja gar nichts. Ich werde jetzt lesen. Seite 117. Joe war ein melder...molder...milder, ja,milder...gutmütiger...". Wollen wir uns nicht einfach das Video ansehen? Ja, ja, das ist besser.

Da die sprachliche Komponente – wie bereits ausgeführt – in diesem Sketch von besonderer Relevanz ist, verfügt die Synchronfassung über wesentliche Vorteile gegenüber der Untertitelung:

Wie beispielsweise auch Herbst (1996) und Gottlieb (2002) ausführen, können sprachliche Nuancierungen, Sprachregister und Spiele des Sprechers mit Lautstärke und Intonation auch in der Synchronfassung beibehalten werden. Da bei der Synchronfassung jedoch immer auch eine Illusion geschaffen wird, nämlich, dass die Sprecher in einem Sketch, der eindeutig vor einem britisch-kulturellem Hintergrund spielt, plötzlich Deutsch sprechen, sollte jedoch meines Erachtens darauf geachtet werden, dass diese Illusionen nicht zu sehr strapaziert wird, d.h. dass nicht noch zusätzliche sprachliche Elemente hinzugefügt werden, beispielsweise durch die Verwendung eines bestimmten regionalen Dialekts der Zielkultur für einen bestimmten Dialekt der Ausgangskultur. Dies ist hier jedoch (zumindest im ersten Beispiel) nicht der Fall, da der "Scotch accent" des Ausgangstextes mit "alberner Stimme" wiedergegeben wurde, weswegen eine Funktionskonstanz, was den komischen Effekt anbelangt, beibehalten wird, die Grundlagen dafür jedoch anders gewählt werden. Interessanterweise wurde auch in dieser Version die Referenz auf den Elefantenmann

beibehalten und dies obwohl doch gerade für den "Scotch accent" ein anderer Übersetzungszugang gewählt wurde. Es wäre – zumindest meiner Ansicht nach – ein Leichtes gewesen, auch diese Referenz zu umgehen und stattdessen, beispielsweise, durch die Anordnung zum Vortrag im Stil eines Menschen, der unter Stottern oder Lispeln leidet. Zwar hätte man dies in der Zielkultur eventuell als Diffamierung oder Beleidigung von Menschen mit eben jenem Sprachproblem ansehen können, da eines der Grundprinzipien der Serie jedoch jenes ist, auf *Political Correctness* weitgehend zu verzichten und dieser Vorgabe auch in der deutschsprachigen Version gefolgt wird, durchaus im Bereich des Möglichen und Erlaubten gelegen. In jedem Fall hätte eine weniger spezifische Leseaufforderung mehr Klarheit im Textfluss gegeben, da die Synchronfassung an sich als solche gelungener erscheint als die Untertitelung und daher besonders dieser "Stolperstein" stört.

Interessant ist an dieser Version auch der Umgang mit der Realie bzw. der kulturellen Referenz: Während die Realie *grammar school* in der Untertitelung noch einigermaßen adäquat (und auch üblich) mit Gymnasium wiedergegeben wird, wird diese Institution in der Synchronfassung plötzlich zur Grundschule. Ob dies ein Irrtum der Dialogautoren ist oder bewusst, ob des jugendlichen Alters der Schüler im Sketch, gewählt wurde, bleibt dahingestellt.

Auch die kulturelle Referenz *Elephant Man* wurde in beiden Versionen beibehalten, wengleich sich die Untertitelung offenbar auf den gleichnamigen Film beruft, den Terminus kursiv stellt und ihn englischsprachig belässt. Die Synchronfassung wiederum verwendet den deutschen Ausdruck hierfür. ME sind beide Versionen etwas holprig, wengleich ich der Lösung der Untertitler in diesem Fall eher zugeneigt bin, da sie Bezug auf eine Person nehmen, die so im deutschsprachigen Kulturkreis wohl eher unbekannt ist, und deshalb auf einen Film ausweichen. Skopos dieses Rückgriffs auf die Realie ist jedoch, einen weiteren komischen Akzent in die Szene einzuführen, um es den Schülern so nochmals zu erschweren, den, ohnehin schon schweren, Text flüssig zu lesen. Daher hätte der *Elephant Man* wohl auch durch eine andere komische Figur bzw. einen komischen Akzent substituiert werden können, um einen ähnlichen Effekt im Zieltext zu erreichen.

Vom technischen Aspekt betrachtet ist zu sagen, dass auch in diesem Fall nicht so viel Wert auf Lippensynchronität gelegt wurde, was aber meines Erachtens entschuldbar ist,

da gemäß Martinez-Sierra (2009:142 f.) absolute Lippensynchronität nur in Close-ups gefordert wird (was hier der Fall ist und eingehalten wurde) und ich mich dieser Meinung im Wesentlichen anschließe; dies mit besonderem Hinblick darauf, dass der Hauptskopos der Szene, nämlich die größtmögliche Beibehaltung bzw. Wiedergabe der komischen Elemente des Ausgangstextes in den Zieltext, erreicht wurde und der Zieltext als "komischer Text" im Gesamten funktioniert.

5.5 Zusammenfassung

Zum Abschluss dieses Kapitels seien noch einmal die Erkenntnisse dieser praktischen Analyse zusammengefasst: Allgemein ist zu sagen, dass *Little Britain* den Großteil der von Bourke und Gelfert erstellten Kriterien von britischem Humor erfüllt und somit als "typisch britisch" gesehen werden kann. Dabei ist jedoch ein Unterschied zu klassischen Formaten wie *Fawlty Towers* zu sehen, da Lucas und Walliams sehr wenig mit, dem für britischen Humor so typischen, Element des Understatements arbeiten. Dafür stehen bei ihnen Nonsense und Exzentrik im Vordergrund, wie an Hand einiger Beispiele gezeigt wurde.

Schließlich wurden die Vor- und Nachteile der jeweiligen deutschen Fassungen mittels einiger Szenen vorgestellt. Prinzipiell ist hier zu sagen, dass beide Fassungen bemüht sind, viele der komischen Elemente in den Zieltext zu übertragen, die Synchronfassung hier jedoch eindeutig im Vorteil ist, da im Format *Little Britain* sehr viel mit den Stimmen der einzelnen Protagonisten gespielt wird und so Komik erzeugt wird. Generell gilt, dass die deutsche Untertitelung mehr auf die inhaltliche Wiedergabe des Ausgangstextes in der Zielkultur konzentriert ist und weniger mit translatorischen Lösungsansätzen arbeitet, was die Übersetzung von Humor bei multimedialen Texten betrifft. Zudem ist auffällig, dass die Untertitelung oft Tippfehler aufweist und stark am englischen Ausgangstext angelehnt ist. Diese "Schlampigkeiten" können entweder am Zeitdruck liegen oder an der mangelnden Professionalität bei der Durchführung der Untertitelung.

Interessanterweise wurde die deutsche Synchronfassung nicht ausschließlich von Übersetzern erstellt, sondern entstand hauptsächlich unter Mitarbeit der deutschen Comedians Oliver Welke und Oliver Kalkofe (vgl. *Little Britain Goes to Germany*). Hier ist jedoch ein Zieltext entstanden, der nicht nur darum bemüht ist, den Ausgangstext in der Zielkultur wiederzugeben, sondern auch, bestimmte

Übersetzungsschwierigkeiten individuell zu lösen. In diesem Sinne kann die deutsche Synchronfassung übersetzungstechnisch als gelungener bezeichnet werden.

Es zeigt sich weiters, dass "bloße" Übersetzungskompetenz in diesem komplexen Fall nicht ausreicht, um ein funktionsadäquates Translat zu erstellen, da der Übersetzer zu allererst auch über humoristische Kompetenzen verfügen muss, um den Ausgangstext bestmöglich erfassen zu können. Erst danach kann er auf dieser Grundlage die Entscheidung treffen, welche komischen Elemente er in den Zieltext übernehmen möchte bzw. soll. Denn nur wer den Witz des Ausgangstextes versteht, kann Humor bzw. die komischen Elemente des Ausgangstextes entsprechend adäquat in die Zielkultur übersetzen.

6. Schlussfolgerungen

Der vorliegenden Arbeit wurde die Arbeitshypothese vorausgeschickt, dass die deutsche Synchronfassung der britischen Sketchshow *Little Britain* als Text besser funktioniert als die deutsche Untertitelung. Dies sollte durch Vorstellen verschiedener Theorien zum Thema Humour Research, zum aktuellen Stand der Forschung auf dem Gebiet der Audiovisuellen Translation (AVT) sowie durch Thematisierung des Schwerpunktes "British Humour" im theoretischen Teil erfolgen; im praktischen Teil sollten die verschiedenen Thesen dann mittels Analyse einzelner Szenen sowie deren Übertragung ins Deutsche bewiesen werden.

Wenn besonders Zabalbeascoa (1996:241 f.) sagt, dass oftmals die Meinung vertreten wird, ein Text sei "unübersetzbar" bzw. "schlecht übersetzt", so sollte durch diese Arbeit – zumindest im kleinen Rahmen – bewiesen sein, dass "Unübersetzbarkeit" kein gültiger Terminus in der professionellen Welt der Übersetzer sein sollte. Auch eine typisch britische Serie wie *Little Britain* kann erfolgreich in die jeweilige Zielkultur übertragen werden – dafür bieten sich mehrere Lösungsstrategien an, wie in dieser Arbeit aufgezeigt wurde. Alles in allem wurde versucht aufzuzeigen, was die Stärken und Pluspunkte der deutschen Synchronfassung gegenüber der Untertitelung in diesem speziellen Fall sind. Es wurde auch gezeigt, dass erfolgreiche und qualitativ hochwertige Übersetzungen von idiosynkraten Comedyprogrammen durchaus möglich sind. Allerdings sollten, gemäß Zabalbeascoa, professionelle Übersetzer oder geschulte Fachkräfte für diese Arbeit herangezogen werden (vgl. Zabalbeascoa 1996:257).

Wichtig für die potentiellen Übersetzer ist es vor allem, zuerst die komischen Elemente des Ausgangstextes zu analysieren und zu verstehen, bevor sie sich an eine Übersetzung in die Zielkultur machen. Selbstverständlich wird es nie möglich sein, alle diese Elemente in den Zieltext zu übertragen, jedoch sollte die Übersetzerin bzw. der Übersetzer die Entscheidung, welche dieser Elemente in der Zielkultur funktionieren können bzw. welche dieser Elemente eventuell abgewandelt werden müssen, bewusst treffen. Multimediale Übersetzung von Humor bzw. den komischen Elementen eines Textes sollte kein Zufallsprodukt sein, sondern, im Gegenteil, wohl überlegt und durchdacht sein. Zu diesem Zwecke muss der Übersetzer sowohl mit der Ausgangs- als auch mit der Zielkultur bestens vertraut sein. Zudem sollte er über die technischen Voraussetzungen für den Untertitelungs- oder Synchronisationsprozess verfügen.

Meiner Ansicht nach kann Zabalbeascoa daher nur zugestimmt werden, wenn er meint, dass Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten sowohl über Übersetzungs- als auch über Kultur-, Humor- und Technikkompetenz erfordert, um ein erfolgreiches Translat produzieren zu können (vgl. Zabalbeascoa 1996:256 f.).

Zwar mag es besonders mühsam erscheinen, einen Text auf seine komischen Elemente hin zu untersuchen, doch ist dies meines Erachtens nötig, damit die Übersetzung in der Zielkultur erfolgreich sein kann.

Ich teile Veigas Ansicht, dass erfolgreiches Übersetzen von Humor zuerst Humorkompetenz erfordert, die die Basis für jede weitere Übersetzungsentscheidung des Übersetzers bilden soll und von Veiga als "humour awareness moment" (Veiga 2009:176) bezeichnet wird. Erst nach dieser Erkenntnis kann der professionelle Übersetzer entscheiden, welche Übersetzungsstrategie er wieso für welche Aspekte des Textes anwenden möchte und diese dann – unter Einbeziehung der Faktoren Kultur, Sprache und Technik – umzusetzen imstande ist.

Unabhängig davon sollte jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass sich der Erfolg von übersetzten Fernsehprogrammen zumeist an der Höhe der Einschaltquoten orientiert: Meines Erachtens sind gerade dafür geschulte und professionelle Übersetzerinnen bzw. Übersetzer von Nöten, die es schaffen, ein Produkt funktionsadäquat in der Zielkultur zu präsentieren: Denn Zuseher werden eine Serie nur dann weitersehen wollen, wenn ihnen die Qualität des Programms zusagt; die Qualität eines Programms misst sich wiederum daran – und hier schließt sich der Kreis – welche Reaktion ein Text beim Zielpublikum auslöst: Wird das Translat als komisch empfunden, lachen die Rezipienten über das fertige Produkt ebenso wie dies auch die Rezipienten des Ausgangstextes in der Ausgangskultur getan haben, ist der schwierige und komplexe Übersetzungsprozess von Humor bei multimedialen Texten als geglückt und erfolgreich anzusehen.

7. Quellen

Primärquellen:

Little Britain. Series 1 (DVD), Regie: Matt Lipsey, Großbritannien 2003

Lucas, Matt und Walliams, David (2004): *Little Britain – The Complete Scripts and Stuff. Series One: The Complete Scripts and All That*. London, Harper Collins Entertainment

Videoquellen:

The South Bank Show. Little Britain Special, Regie: Peter Hall, Großbritannien 2005

"Little Britain Goes to Germany", in *Little Britain. Series 1 (DVD)*, Bonus-Featurette,

Nachschlagwerke:

Brockhaus (2007). F. A. Brockhaus GmbH, München

Onlinequellen:

http://en.wikipedia.org/wiki/Grammar_school (Stand 20.07.2011)

http://en.wikipedia.org/wiki/Elephant_man (Stand 20.07.2011)

http://en.wikipedia.org/wiki/British_undergraduate_degree_classification#Double_first
(Stand 20.07.2011)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Newsround> (Stand 20.07.2011)

Sekundärliteratur:

Ammann, Magret (1995): *Kommunikation und Kultur: Dolmetschen und Übersetzen heute: Eine Einführung für Studierende*. Frankfurt am Main, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation

Attardo, Salvatore (1994): *The Linguistics of Laughter*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter

Attardo, Salvatore (2001): *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter

Attardo, Salvatore (2002): "Translation and Humour. An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)". In: *The Translator* 8 (2), Manchester, St. Jerome Publishing, S. 171–192

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

Bremmer, Jan und Roodenburg, Herman (1999): "Humor und Geschichte: Eine Einführung". In: Bremmer, Jan und Roodenburg, Herman (1999): *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*. Darmstadt, Primus Verlag, S. 9–17

Chiaro, Delia (1992): *The Language of Jokes*. London, Routledge

Dias-Cintas, Jorge et al. (2009a): *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*. Hampshire, Palgrave Macmillan

Dias-Cintas, Jorge et al. (2009b): *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol, Multilingual Matters

Freund, Winfried (1991): *Die literarische Parodie*. Stuttgart, Metzler

Gelfert, Hans-Dieter (1998): *Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors*. München, Beck

Göhring, Heinz (1978): "Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierenden Fremdverhaltensunterricht". In: *Kongressberichte der 8. Jahrestagung der GAL*; Stuttgart, S. 9–14

Gottlieb, Henrik (2002): "Untertitel: Die Visualisierung filmischen Dialogs". In: Friedrich, Hans Edwin und Jung, Uli (Hg.) (2002): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, S. 185–214

Hari, Johann (2005): "Why I hate „Little Britain“". *The Independent*, <http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/johann-hari/johann-hari-why-i-hate-little-britain-516388.html> (letzter Zugriff: 20.07.2011)

Hellenthal, Michael (1989): *Schwarzer Humor*. Essen, Verlag Die blaue Eule

Herbst, Thomas (1996): "Why Dubbing is Impossible". In: Heiss, Christine und Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria (Hg.): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, S. 98–115

Hilton, Boyd; Lucas, Matt; Walliams, David (2007): *Inside Little Britain*. London, Random House Group UK

Hodgart, Matthew (1969): *Satire*. London, World University Library

Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln: Theorie und Methodik*. Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia

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

Martinez-Sierra, Juan José (2009): "The Challenge of Translating Humour Dubbing – Some Problematic Issues". In: Goldstein, Angelika und Golubovic, Biljana (Hg.) (2009): *Foreign Language Movies – Dubbing vs. Subtitling*. Hamburg, Verlag Dr. Kovac, S. 129 – 149

Markstein, Elisabeth (1999²): "Realia". In: Snell-Hornby et al. (1999²): *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg, S. 228–291

Nash, Walter (1985): *The Language of Humour*. London and New York, Longman

Pickard, Anna (2005): "Funny? Don't make me laugh". *The Guardian*,

http://blogs.guardian.co.uk/culturevulture/archives/2005/12/14/the_british_com.html

(letzter Zugriff 20.07.2011)

Raskin, Victor (1985). *Semantic Mechanisms of Humour*. Boston, Reidel

Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München, Max Hueber Verlag

Reiß, Katharina und Vermeer, Hans J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationswissenschaft*. Tübingen, Niemeyer

Reiß, Katharina (2002²): *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Wien, WUV-Universitätsverlag

Sheppard, Fergus (2005): „Little Britain’s in trouble...no buts about it”. *The Scotsman*, <http://news.scotsman.com/littlebritain/Little-Britains-in-trouble-no.2682800.jp> (letzter Zugriff: 20.07.2011)

Sheppard, Fergus (2005b): “Little Britain is bringing home big profits for the BBC”. *The Scotsman*, <http://news.scotsman.com/littlebritain/Little-Britain-is-bringing-home.2635304.jp> (letzter Zugriff: 20.07.2011)

ShipleY-Young, Trajan (2007) “Towards a humour translation checklist for students of translation”. in: *Interlingüística* 17 (2007), S. 981-988; bezogen unter: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2317721> (20.07.2011)

Snell-Hornby, Mary (1988): *Translation Studies: An integrated approach*. Amsterdam, Benjamins

Snell-Hornby, Mary (1996): ““All the World’s a Stage”: Multimedial translation – constraint or potential?” In: Heiss, Christine und Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria (Hg.) (1996): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, S. 29–46

Snell-Hornby, Mary (2006): *The turns of translation studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam, Benjamin

Stauder, Thomas (1992): *Die literarische Travestie: Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*. Europäische Hochschulschriften, Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaften; Band 72. Frankfurt, Verlag Peter Lang

Tveit, Jan-Emil (2009): "Dubbing vs. Subtitling: Old Battleground Revisited". In: Diaz-Cintas, Jorge und Anderman, Gunilla (Hg.) (2009): *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*. Hampshire, Palgrave Macmillan, S. 85–96

Vandaele, Jeroen (1999): "Each Time We Laugh Translated Humour in Screen Comedy". in: Vandaele, Jeroen (Hg.) (1999): *Translation and the (Re)Location of Meaning*, Leuven: CETRA, S. 237-272; bezogen unter:
<http://www.kuleuven.be/cetra/papers/Papers1999/Vandaele%201999.pdf> (20.07.2011)

Vandaele, Jeroen (2002): "Introduction: (Re-) Constructing Humour: Meanings and Means". In: *The Translator* 8 (2), Manchester, St. Jerome Publishing, S. 149–170

Veiga, Maria José (2009): "The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words". In: Diaz-Cintas, Jorge (2009b): *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Multilingual Matters, S. 158–175

Vermeer, Hans J. (1992²): *Skopos und Translationsauftrag: Aufsätze*. Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation

Wilpert, Gero von (2001⁸): *Sachwörterbuch Literatur*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag

Witte, Heidrun (2000): *Die Kulturkompetenz des Translators: Begriffliche Grundlegung und Didaktierung*. Tübingen, Stauffenburg Verlag

Zabalbeascoa, Patrick (1996): "Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies". In: Delabastita, Dirk (Hg.) (1996): *The Translator* (2) 2. Manchester, St. Jerome Publishing, S. 235–257

8. Abstracts

8.1 Deutsch

Die vorliegende Master Thesis beschäftigt sich mit den Herausforderungen bzw. den Problemen, die sich beim Übersetzen von Humor bei multimedialen Texten ergeben – eine Problematik, die an Hand der Serie *Little Britain* bzw. derer deutschen Versionen, sowohl Untertitelung als auch Synchronfassung, erörtert werden soll. Zunächst werden die grundlegenden translationswissenschaftlichen Theorien (Skopos-Theorie, Kulturkompetenz, translatorisches Handeln) erläutert, bevor in Kapitel 2 die Termini Humor, Komik, Witz und Satire, Parodie und Travestie von einander abgegrenzt sowie die Begriffe "schwarzer Humor" und "englischer Humor" besprochen werden. Im Anschluss daran werden einige, für die weitere Analyse relevante, Theorien zum Erkennen von Humor vorgestellt (Attardo, Vandaele). Im vierten Kapitel wird sodann das Forschungsgebiet *audiovisual translation* (AVT) vorgestellt und ein kurzer Überblick über dessen Entwicklung gegeben. Schließlich wird auf die besondere Problematik beim Übersetzen von Humor im Rahmen von AVT eingegangen, im Folgenden werden einige Lösungsansätze, im Besonderen auf Basis der Ansätze von Zabala Beascoa hierzu, vorgestellt. Im praktischen Teil der Arbeit (Kapitel 5) wird zunächst ein Analysemodell basierend auf den zuvor präsentierten Theorien und Ansätzen erstellt. Danach wird die Serie *Little Britain* vorgestellt; in diesem Zusammenhang erfolgt eine erste Analyse der Serie, um die Elemente von "schwarzem" und "englischem Humor" sowie Satire und Travestie zu erläutern. Im Anschluss daran erfolgt eine genaue Analyse der deutschen Untertitelung sowie der Synchronfassung, die beide dem englischsprachigen Ausgangstext gegenüber gestellt werden, um daraus Schlüsse zu ziehen, welche Version die Komik des Ausgangstextes geglückter in die Zielkultur transportiert. Abschließend werden die Ergebnisse dieser Arbeit im letzten Kapitel noch einmal zusammenfassend präsentiert.

8.2 English

The present MA thesis shall explore the challenges and possible problems that may occur when translating humour in audiovisual texts. These problems shall be made evident in examples taken from the British TV programme *Little Britain* as well as its German versions, taking into account both the subtitled and the dubbed version. First, the basic translation theories, such as the Skopos-Theory, cultural competence as well as Holz-Mänttari's *Theorie des translatorischen Handelns* shall be explained. Consequently, the terms humour, comic and jokes as well as satire, parody and travesty shall be dealt with in more detail. Then, we will take a closer look at "black humour" and "English humour" before, in Chapter 3, several theories concerning humour (Attardo, Vandaele) shall be presented, forming a basis for further analysis. Chapter 4 will then explore *audiovisual translation* (AVT) and first deal with its history, before talking about advantages and disadvantages of subtitling and dubbing. In particular, Zabalbeascoa's theories and his ideas on how to solve potential translation problems regarding audiovisual translation of humour shall be dealt with. Chapter 5 will then talk about *Little Britain* itself, including its development and success. Moreover, there shall be a first analysis of the programme concerning its elements of "black" and "English" humour as well as its parody and travesty aspects. In addition, several selected scenes shall be presented: After intense analysis of the humorous aspects of the source text, the two target texts will be compared as concerns their strategies for translating humour. This approach shall demonstrate which of the two versions seems more adequate and more functional in the target culture. In the last chapter, the results of the present MA Thesis shall be presented.

9. Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE ANGABEN

Name: Verena Seiser, Bakk. Phil.
Geburtsdatum und -ort: 16.02.1984, Wiener Neustadt
Email: verena.seiser@hotmail.com

AUSBILDUNG

1990 – 1994 Volksschule Zillingdorf, 2492 Zillingdorf
1994 – 2002 Bundesgymnasium Zehnergasse, 2700 Wiener Neustadt
2003 – 2008 Bakkalaureatsstudium Interkulturelle Kommunikation am Zentrum für Translationswissenschaft, 1190 Wien (Deutsch – Englisch – Italienisch)
2005 – 2006 ERASMUS-Aufenthalt an der Università degli Studi di Genova, 16126 Genua
Seit 2008 Masterstudium Literatur- und Medienübersetzen am Zentrum für Translationswissenschaft, 1190 Wien (Deutsch – Englisch – Italienisch)

BERUFSERFAHRUNG

2003 – 2005 BILLA, 2490 Ebenfurth (Kassiererin)
2007 – 2008 Personal Assistant beim Pianisten Robert Lehrbaumer (Konzertplanung, PR, Festivalplanung)
2008 – 2010 Kursleiterin FCE, CAE und BEC, Volkshochschule Favoriten, 1100 Wien
Seit 2010 Personal Assistant to Managing Partner, CHSH – Partnerschaft von Rechtsanwälten, 1010 Wien (inkl. Übersetzertätigkeit Deutsch – Englisch – Italienisch)