



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

Humor als Übersetzungsproblem bei multimedialen
Texten. Am Beispiel der deutschen Synchronfassung
von „Monty Python and the Holy Grail“

Verfasserin

Angela Penkner, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 064 342 351
Matrikelnummer lt. Studienblatt:	0204385
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Magisterstudium Medien-/Literaturübersetzen
Betreuerin:	emer. O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	v
0. Einleitung.....	1
1. Allgemeine translationstheoretische Grundlagen	5
1.1 Translationswissenschaft – eine neue Disziplin.....	5
1.2 Skopostheorie.....	7
1.2.1 Skopos und Informationsangebot.....	8
1.2.2 Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz:	9
2. Multimediale Texte und Synchronisation	11
2.1 Multimediale Texte – Definitionen.....	11
2.2 Übersetzung von multimedialen Texten.....	13
2.2.1 Synchronisation.....	14
2.2.1.1 Universitätsprogramme für multimediale Übersetzung.....	16
2.2.2 Arten der Synchronität	17
2.2.2.1 Lippsynchronität	18
2.2.2.2 Gestensynchronität	19
2.2.2.3 Charaktersynchronität	20
2.3 Synchronisationspraxis in den 1970er Jahren in der BRD.....	23
3. Humor und Übersetzung	27
3.1 Definitionen von Humor, Komik und Lachen – (k)ein Überblick.....	27
3.1.1 Humordefinitionen in der Translationswissenschaft	30
3.1.2 Humor und Komik – keine Definition	31
3.2 Humorthorien.....	33
3.2.1 Entspannungstheorie	33
3.2.2 Degradations- und Aggressionstheorie	34
3.2.3 Inkongruenztheorie	35
3.3 Der Ansatz von Brock	37
3.3.1 Kommunikationsmodell	38
3.3.2 Einführung und Entwicklung der Erwartung	39
3.3.3 Ansatzpunkt der Inkongruenzen.....	41
3.3.4 Einführung und Entwicklung der Inkongruenz.....	42
3.3.5 Trägerschaft der Inkongruenz	43
3.3.6 Kombination von Inkongruenzen.....	43
3.3.7 Grad der Abweichung von der Erwartung	44
3.3.8 Auflösung der Inkongruenz	44
3.3.9 Rezeptionssteuerung durch Gattungswissen und/oder Humormaximen	45
3.4 Lachkulturen	45
3.5 Englischer Humor versus deutscher Humor	47
3.5.1 Deutscher Humor	47
3.5.1.1 Wort- bzw. Sprachwitze.....	52

3.5.1.1.1 Kalauer	53
3.5.1.2 Nonsens	54
3.5.2 Englischer Humor	55
3.5.2.1 Bathos	57
3.5.2.2 Nonsens	58
3.5.2.3 Schwarzer Humor	59
3.5.2.4 Understatement	59
3.5.3 Gegenüberstellung von deutschem und englischem Humor	61
3.6 Parodie	62
3.6.1 Anspielungen	64
3.7 Humorübersetzung	65
3.7.1 Humorübersetzung bei multimedialen Texten	67
4. Monty Python	71
4.1 Monty Python – Die Anfänge	71
4.2 „Monty Python and the Holy Grail“	74
4.2.1 Entstehungsgeschichte	74
4.2.2 Aufbau, Struktur und Inhalt des Filmes	77
4.3 Die deutsche Synchronfassung: „Die Ritter der Kokosnuß“	79
4.4 Pythonesker Humor	80
5. Gegenüberstellung der verwendeten Humorformen in Original- und Synchronfassung	82
5.1 Skoposfeststellung	83
5.2 Übersetzung des Filmtitels	83
5.3 „Coconuts“/„Kokosnüsse“	85
5.3.1 „Coconuts“	86
5.3.2 „Kokosnüsse“	90
5.4 „Wedding guests“/„Hochzeitsgäste“	97
5.4.1 „Wedding guests“	97
5.4.2 „Hochzeitsgäste“	99
5.5 „Black Knight“/„Schwarzer Ritter“	101
5.5.1 „Black Knight“	102
5.5.2 „Schwarze Ritter“	105
5.6 „Plague Village“/„Das Pest-Dorf“	107
5.6.1 „Plague Village“	108
5.6.2 „Das Pest-Dorf“	110
5.7 „Constitutional Peasants“/„Autonome Bauern“	113
5.7.1 „Constitutional Peasants“	114
5.7.2 „Autonome Bauern“	118
5.8 „French Taunters“/„Von Franzosen verhöhnt“	121
5.8.1 „French Taunters“	122
5.8.2 „Von Franzosen verhöhnt“	124
6. Schlussfolgerungen	129

Bibliographie	134
Anhang I – Korrespondenz mit der Berliner Synchron AG.....	143
Abstracts	151
Curriculum Vitae	153

Vorwort und Danksagung

In den letzten Jahrzehnten ist das Forschungsgebiet der multimedialen Übersetzung in der Translationswissenschaft regelrecht aufgeblüht. Im Zeitalter digitaler Massenmedien erfolgt ein Großteil der Rezeption und Vermittlung von Kulturwissen sowie die Wahrnehmung anderer Kulturkreise nicht zuletzt über das Medium Film. Wie die Inhalte fremdsprachiger Filme übertragen werden hat somit erheblichen Einfluss darauf wie diese und damit der Kulturkreis, dem sie entstammen, in der Zielkultur wahrgenommen werden.

While mirroring reality, cinema also distorts it by constructing certain images and clichés that grip the audience and mould their perception of the world. Given the power exerted by the media, it is not an exaggeration to state that AVT¹ is the means through which not only information but also the assumptions and values of a society are filtered and transferred to other cultures. (Díaz Cintas 2009:8)

Die vorliegende Arbeit hat das Teilgebiet der Synchronisation zum Thema, in Verbindung mit der Problematik, die bei der Übersetzung humoristischer Elemente entsteht.

In der Fachliteratur wird die (Un)möglichkeit der Übersetzung von Humor häufig festgestellt, das Thema selbst dann jedoch elegant umschifft. Dieser Umstand ist mir im Zuge dieser Arbeit noch klarer geworden, zeigte sich doch, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Humor verhältnismäßig wenig bis gar keinen Spaß macht. Während der Arbeit hat jedoch die Faszination für das Thema, welches ein hohes Maß an Kreativität erforderte, überwogen.

Für die Betreuung meiner Arbeit möchte ich mich an erster Stelle recht herzlich bei Frau Professor Mary Snell-Hornby bedanken, die sich am Zentrum für Translationswissenschaft unermüdlich für die Lehre auf dem Gebiet Medien- und Literaturübersetzen einsetzt und das Interesse vieler Studierenden für diesen Bereich geweckt hat.

¹ AVT steht für Audiovisual translation. In dieser Arbeit wird jedoch Übersetzung „multimedialer Texte“ verwendet bzw. „multimediale Übersetzung“ (vgl. 2.2).

Bei meiner stets motivierten Mitbewohnerin Michi, meinem lieben Bruder Fritz und natürlich bei der dazugehörigen, bezaubernden Schwägerin Sylvia möchte ich mich für das rasche Korrekturlesen bedanken. Für offene Ohren und viel Verständnis auch von meiner Familie, Jean-Baptiste und meinen lieben Freundinnen und Freunden, die ich hier nicht alle anführen werde, weil die Betroffenen ohnehin wissen wer gemeint ist, bin ich unsagbar dankbar. Ohne guten Zuspruch und stets ermunternde Worte hätte ich die Arbeit in diesem langen, dunklen Winter vermutlich nicht fertiggestellt. In diesem Sinne: „An schen Daung“.

0. Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Magisterarbeit ist die Übersetzungsproblematik bei Humor in multimedialen Texten, was am Beispiel der deutschen Synchronfassung von „Monty Python and the Holy Grail“ illustriert wird². Der Fokus liegt vor allem auf der Kulturspezifität von britischem Humor und dessen Übertragung in der deutschen Synchronfassung „Die Ritter der Kokosnuß“. Für die Analyse ausgewählter Szenen wurden als Korpus die Originalversion („Monty Python and the Holy Grail“) und die deutsche Synchronfassung („Die Ritter der Kokosnuß“) der DVD-Sammelausgabe „Montys Enzyklopythonia“ von TriStar Home Entertainment³, sowie die englischen und deutschen Dialoglisten der entsprechenden Szenen herangezogen. Für die englischen Dialoge wurde Chapman (2003) als Grundlage verwendet und in weiterer Folge dem tatsächlichen Wortlaut der Originalfassung angepasst. Die deutschen Texte wurden von der Verfasserin direkt von der Synchronfassung der DVD transkribiert.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Problematik bei der Übersetzung humoristischer Elemente in der Synchronisation zu eruieren und aufzuzeigen, wie auch die damit verbundenen Herausforderungen und (Un)möglichkeiten. Unter Berücksichtigung der differierenden Humorverständnisse, also der Kulturspezifität des britischen und deutschen Humors, sowie des kulturellen und historischen Kontextes werden diverse Lösungsansätze und Strategien, die bei der Erstellung der Synchronfassung Anwendung fanden, beleuchtet und hinterfragt. Hierbei liegt das Hauptaugenmerk darauf, einerseits die Mittel zur Erzeugung von Komik in der Originalfassung zu identifizieren, andererseits diejenigen der

² Einen aktuellen Beitrag zur Diskussion rund um die Synchronisation von „Monty Python and the Holy Grail“ liefert auch die Arbeit von Gudrun Kleine-Kappenberg (2008). In ihrer Arbeit „Monty Python und die Ritter der Kokosnuß“ führt sie eine deskriptive Übersetzungskritik der Original- und Synchronfassung durch.

³ Heute SONY Pictures Home Entertainment.

Synchronfassung, wobei auf die Inkongruenztheorie zurückgegriffen wird. Eine Gegenüberstellung der beiden Versionen bzw. eine kontrastive Analyse soll Aufschluss über die verwendeten Humorarten in der Ausgangskultur, sowie die Methoden und Strategien der Übertragung in die Zielkultur geben. Des Weiteren soll festgestellt werden, ob und wie die Funktion der Unterhaltung der RezipientInnen erfüllt wird.

Zur Bearbeitung des Themas und der Erreichung der oben definierten Ziele werden ein funktionaler Ansatz aus der Translationswissenschaft (Skopostheorie) sowie die Inkongruenztheorie aus der Humorforschung herangezogen. Letztere wird in Abschnitt 3.2.3 noch im Detail erläutert; konkret wird dann auf Grundlage des linguistischen Ansatzes von Brock (1996) eine detaillierte Beschreibung von Inkongruenzen durchgeführt. Zusätzlich werden, um die kulturspezifische Komponente des Humors herauszuarbeiten, diverse Arten von Humor von Ziel- und Ausgangskultur erläutert. Basierend auf diesen Erkenntnissen wird eine Gegenüberstellung der verwendeten Humorformen von Ausgangs- und Zieltext vorgenommen. Im Zuge der Analyse wird auch eine Charakterisierung einzelner Figuren durchgeführt und überprüft, ob Charaktersynchronität erreicht wurde.

Die Arbeit ist in sechs Kapitel gegliedert. Kapitel 1 beschäftigt sich mit allgemeinen translationstheoretischen Grundlagen, wobei kurz auf die Entstehung der Translationswissenschaft und auf die Skopostheorie (die theoretische Grundlage dieser Arbeit) eingegangen wird.

Kapitel 2 beleuchtet den Themenkomplex multimediale Übersetzung. Zu Beginn wird eine Definition des Texttyps „multimedialer Text“ gegeben, darauf folgt ein Abriss des Synchronisationsprozesses. Des Weiteren wird in einem Exkurs auf die universitäre Ausbildung in diesem Übersetzungszweig eingegangen, um auf das steigende Interesse und die zahlreichen Entwicklungen des Forschungsgebiets in den letzten Jahren hinzuweisen. Nachdem verschiedene Arten der Synchronität, insbesondere der Charaktersynchronität, behandelt werden, folgt eine Beschreibung der Synchronisationspraxis in der BRD der 1970er Jahren. Dies soll ein besseres Verständnis der vorherrschenden Konventionen in der Filmbranche zu Zeiten

der Entstehung Produktion gewährleisten und in Folge der Synchronfassung von „Monty Python and the Holy Grail“.

Kapitel 3 „Humor und Übersetzung“ beschäftigt sich einerseits theoretisch mit dem Phänomen Humor, andererseits pragmatisch, im Sinn von Erscheinungsformen sowie Übersetzung eben derselben. Zuerst wird auf die Begriffsverwirrung in der Forschung eingegangen und die Verwendung der Termini „Humor“ und „Komik“ für den Rahmen dieser Arbeit festgelegt. Nach einem Überblick über die drei existierenden Theorieströmungen zum Thema wird der Ansatz von Brock (1996) zur detaillierten Beschreibung von Inkongruenzen vorgestellt. Im Anschluss folgt eine Erläuterung der Lachkulturen, sowie die Gegenüberstellung einzelner deutscher und englischer Humorformen, die für die Analyse als relevant erachtet wurden; zudem wird die Gattung der Parodie und die Erzeugung von Komik mittels Anspielungen erläutert. Abschließend finden sich noch pragmatische Ansätze zur Humorübersetzung im Allgemeinen und bei multimedialen Texten im Besonderen.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit der Entstehungsgeschichte der Komikergruppe Monty Python. Die Produktionssituation der Originalfassung, sowie Informationen zur hier behandelten deutschen Filmfassung, werden besprochen; unter anderem findet sich eine Beschreibung des pythonesken Humors.

In Kapitel 5, das den praktischen Teil der Arbeit beinhaltet, erfolgt schließlich die Gegenüberstellung von Original- und Synchronfassung. Zuerst werden die Inkongruenzen und der Aufbau der Dialoge der Originalfassung mit Hilfe des Ansatzes von Brock (1996) beschrieben. Des Weiteren werden die in Kapitel 3 näher erläuterten kulturspezifischen Humorelemente, analysiert. Darauf folgt die Gegenüberstellung mit der deutschen Synchronfassung, wobei dieselbe Methodik zur Analyse der Erzeugung von Komik angewendet wird. Die Synchronfassung wird im Detail untersucht, konkret werden die komischen Effekte der Lösungsansätze analysiert. Zuletzt wird die Übersetzung auf Basis der Skopostheorie (Kapitel 1.2) auf ihre Funktion hin überprüft.

Abschließend werden in Kapitel 6 die Ergebnisse und Schlussfolgerungen zusammengefasst.

1. Allgemeine translationstheoretische Grundlagen

In diesem Kapitel wird ein kurzer Überblick über die Entstehung und die markantesten Entwicklungen im Fachgebiet der Translationswissenschaft gegeben, sowie die Skopostheorie vorgestellt, die im Wesentlichen die theoretische Grundlage der Arbeit ausmacht.

Für die vorliegende Arbeit sind die Anfänge der Übersetzungswissenschaft nicht zuletzt deshalb relevant, weil die deutsche Synchronfassung des behandelten Werkes Mitte der 70er Jahre entstanden ist und sie, wie man im Folgenden sehen wird, den Zeitgeist und die damaligen kulturellen Konventionen in sehr hohem Maß widerspiegelt.

1.1 Translationswissenschaft – eine neue Disziplin

Die moderne Übersetzungswissenschaft entwickelte sich aus der verfrühten, letztlich enttäuschten, Euphorie um die Maschinenübersetzung in den Nachkriegsjahren. Bis zur sogenannten „pragmatischen Wende“ in den 70er Jahren – die den Paradigmenwechsel weg von der systemorientierten Sprachwissenschaft zu einem funktional-kommunikativen Ansatz bezeichnet – wurde Übersetzen als Teilbereich der Angewandten Linguistik betrachtet, was sich auch in der Verwendung der in dieser Disziplin vorherrschenden Terminologie niederschlug. Sprache wurde als Kode, als Regelsystem und Zeicheninventar gesehen, wobei der Satz hier (noch) als größte Analyseeinheit betrachtet wurde. Angestrebtes Ziel beim Übersetzen war es damals, die Einheiten eines Satzes durch ihre entsprechenden Äquivalente in der Zielsprache zu ersetzen. Im Gegensatz zu den philologischen Instituten waren die Dolmetschinststitute, vor allem jene in Westeuropa, die bereits vor 1957 bestanden, jedoch nicht Teil der wissenschaftlichen Disziplin Philologie und somit auch nicht sprachwissenschaftlich konzipiert. Das erklärt bis zu einem gewissen Grad ihr zwiespältiges Verhältnis zur Sprach- und Übersetzungswissenschaft. Das Institut in Heidelberg z.B. entstand bereits 1930 als Teil der früheren Handelshochschule der Stadt Mannheim. Weitere Institute wurden in Genf (1941), Wien (1943), Innsbruck (1946), Graz (1946),

Germersheim (1947) und Saarbrücken (1948) jedoch oft als eigenständige Institute gegründet, die dezidiert auf die Ausbildung von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen ausgelegt waren. Erst später im Zuge der Hochschulgesetze nach 1968 wurde die Prüfungsordnung an die Geisteswissenschaft angeglichen, die Institute (mit Ausnahme von Genf) wurden in den philologischen Bereich eingegliedert (vgl. Snell-Hornby 2008:59f).

Als weiterer Meilenstein in der Entwicklung der Übersetzungswissenschaft im deutschsprachigen Raum ist die Gründung des Instituts in Leipzig 1957 anzusehen. Bereits im selben Jahr wurde dort die Zeitschrift *Fremdsprachen* gegründet. Die drei Herausgeber Otto Kade (dessen Definition für Übersetzen und Dolmetschen noch heute verwendet wird), Gert Jäger und Albrecht Neubert, deren Publikationen in der Übersetzungswissenschaft wegweisend waren, gelten als die bekanntesten Repräsentanten der „Leipziger Schule“ (vgl. Snell-Hornby 2008:60f).

Zu Beginn der 80er Jahre war die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft bekanntermaßen so weit fortgeschritten, dass sie sich als eigene Disziplin etablieren konnte und nicht länger als Teildisziplin der Philologie galt. Dieser Entstehungsprozess wird in der Fachliteratur als „Neuorientierung“ (Snell-Hornby 1986) bezeichnet. Ein wesentlicher Bestandteil dieses Emanzipationsprozesses war die Entstehung einer Allgemeinen Translationstheorie (ATT), wobei innerhalb der ATT die Skopostheorie des funktionalen Übersetzens, die von Reiß und Vermeer (1984) begründet wurde, sowie das Modell des Translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari (1984) fundamentale Bedeutung besitzen. Reiß und Vermeer erheben in ihrem Werk "Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie" (1984) jedoch keinen Anspruch auf eine „in sich geschlossene und abgeschlossene Theorie“ (1984:1), sondern vertreten eher die Ansicht, dass „einige Gesichtspunkte neu angeführt werden“ (1984:1). Für die Weiterentwicklung der neuen Disziplin war dieses Werk von enormer Bedeutung, da nicht mehr die Orientierung am Ausgangstext oberste Priorität besaß, sondern der Zweck, den die Übersetzung in der Zielkultur erfüllen

sollte, in den Vordergrund rückte. Sprache wurde nun als Teil einer Kultur betrachtet und nicht länger als isolierter Gegenstand (vgl. Snell-Hornby 2008:62). Translation wurde somit zu einer „Sondersorte kulturellen Transfers“ (Reiß/Vermeer 1984:13).

Für die vorliegende Arbeit stellt diese Theorie ein wichtiges theoretisches Werkzeug zur Verfügung, weshalb sie im Folgenden genauer betrachtet wird.

1.2 Skopostheorie

In ihrem Werk „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie“ geben Reiß und Vermeer (1984) vorerst einen Überblick über den damaligen Wissenschaftsstand in Bezug auf Translation und begründen im Weiteren die „allgemeine Translationstheorie“ (ATT), eine, wie der Name bereits sagt, allgemeine Theorie der Translation, die in verschiedensten Gebieten Anwendung findet. Die damals revolutionäre und heute noch aktuelle Theorie stützt sich auf den „Primat des Zweckes“ (Skopos aus dem griech.: Ziel, Zweck) und betrachtet die Translationstheorie als komplexe Handlungstheorie (vgl. Reiß/Vermeer 1984:95f):

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

Aus dem Umfeld dieser obersten Regel ergeben sich weitere Regeln, oder Merkmale, die im Wesentlichen das Grundgerüst dieser Theorie bilden. Zur besseren Veranschaulichung werden bei Reiß und Vermeer die einzelnen Regeln auch als Formeln dargestellt [z.B. $Trl. = f(Sk)$ bedeutet: jedes Translat ist skoposbedingt]; darauf wird hier jedoch verzichtet (vgl. Reiß/Vermeer 1984:101).

1. Ein Translat ist skoposbedingt.
2. Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.
3. Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht umkehrbar eindeutig ab.

4. Ein Translat muss in sich kohärent sein.
5. Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein.
6. Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet („verkettet“). (Reiß/Vermeer 1984:119)

1.2.1 Skopos und Informationsangebot

Im Vordergrund steht bei der Skopostheorie, dass das Translat einen vorgegebenen Zweck erfüllt und nicht, dass die Translation auf gewisse Weise durchgeführt wurde. Somit steht der Handlungsskopos über der Handlungsart. Die Frage nach dem *wozu* gibt vor *ob*, *was* und *wie* gehandelt werden soll⁴ (vgl. Reiß/Vermeer 1984:100).

In der Skopostheorie werden Texte als Informationsangebote bezeichnet, die einen oder mehrere Zwecke bzw. Funktionen im jeweiligen Kulturkreis erfüllen. Ein Translat ist in diesem Sinn ein „Informationsangebot in einer Zielsprache und deren –kultur über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren –kultur“ (Reiß/Vermeer 1984:76). Es wird dezidiert von Informationsangeboten gesprochen und nicht von Texten in Ausgangs- und Zielsprache, da Translation als „transkultureller Transfer“ und somit als „die möglichste Lösung eines Phänomens aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen und seine Einpflanzung in zielkulturelle Verknüpfungen“ (Vermeer 1986:34) verstanden wird. D.h., jedes Translat wird zu einem bestimmten Zweck hergestellt und soll eine bestimmte Funktion erfüllen. Somit existiert nicht „die Übersetzungs(form) des Textes“, sondern „die Translate variieren in Abhängigkeit von den vorgegebenen Skopoi“ (Reiß/Vermeer 1984:101).

Der Skopos eines Translats kann also vom Skopos des Ausgangstextes abweichen. Häufig erwartet man von einem Translat, dass Wirkungskonstanz mit dem Ausgangstext bestehen soll. Um diese Wirkungskonstanz zu erreichen kann es jedoch nötig sein, beispielsweise die Funktion zu ändern (vgl. Reiß/Vermeer 1984:103f).

Die Skopostheorie fordert weder Funktionskonstanz noch die Festlegung auf eine bestimmte Translationsstrategie. Die Entscheidungen

⁴Hervorhebung A.P:

hängen jeweils vom Translationsskopos ab, wobei natürlich das Aufrechterhalten der Funktionskonstanz durchaus einen Skopos darstellen kann (vgl. Dizdar 1999:105).

1.2.2 Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz:

Ein weiteres notwendiges Merkmal in diesem Zusammenhang bildet die intratextuelle Kohärenz. Vermeer (1984) spricht von der Kohärenzregel:

Geglückt ist eine Interaktion, wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Sinn (‘Gemeintem’) folgt: [...] Die vom Translator pro[d]uzierte Nachricht (das Translat) muss mit der Zielrezipientensituation kohärent interpretierbar sein. Translation folgt also der gleichen Bedingung wie Interaktion überhaupt. (Reiß/Vermeer 1984:112f)

Kohärenz ist also grundsätzlich auf zwei Ebenen anzustreben: Das Translat muss in sich und im Umfeld der RezipientInnensituation stimmig sein (intratextuelle Kohärenz), gleichzeitig aber auch mit dem Ausgangstext (intertextuelle Kohärenz bzw. Fidelität). Dabei ist die intratextuelle Kohärenz immer über die intertextuelle zu stellen, da ein Translat zuerst in sich stimmig sein muss bevor der Text auf die Entstehungsbedingungen untersucht werden kann (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109-115).

Das Überprüfen der intertextuellen Kohärenz ist z.B. im Kinosaal und vor dem Fernseher nicht nur nicht möglich, sondern für das Rezeptionserlebnis einer Synchronfassung an sich irrelevant. Vermeer merkt in diesem Zusammenhang an „daß der Zielrezipient (im allgemeinen) das Translat nicht mit dem Ausgangstext vergleicht und vergleichend rezipiert, sondern als eigenständigen Text aufnimmt“ (Reiß/Vermeer 1984:115).

Die Skopostheorie war damals revolutionär, da der kulturelle und historische Kontext, in dem sich TranslatorInnen befinden, erstmals mit einbezogen wurde. Idiosynkratische Eigenschaften und gesellschaftliche Zugehörigkeit der TranslatorInnen, sowie historische Faktoren wurden als Einflüsse angeführt, die das Endprodukt – das Translat – formen (vgl. Dizdar 1999:106f).

Es ist jedoch anzumerken, dass auch vor der Publikation der Skopostheorie als eigenständiger Theorie, in der langen Geschichte der Übersetzungspraxis bereits gemäß diesen Richtlinien übersetzt wurde.

Insbesondere muss – bezogen auf die vorliegende Arbeit – erwähnt werden, dass die Skopostheorie erst *nach* der Entstehung der betrachteten deutschen Synchronfassung veröffentlicht wurde, d.h. die ÜbersetzerInnen und SynchronautorInnen noch nicht damit vertraut sein konnten. Im Analyseteil wird untersucht werden, ob, bzw. in welchem Ausmaß bei der deutschen Synchronfassung des Filmes dennoch im Sinne dieser Theorie gehandelt wurde, d.h. ob, und wie zur Erfüllung des Skopos gemäß dieser Theorie übersetzt wurde.

2. Multimediale Texte und Synchronisation

In diesem Kapitel werden die Besonderheiten multimedialer Texte und die Anforderungen, die bei der Übersetzung dieses Texttyps entstehen, behandelt. Zudem wird der Synchronisationsprozess kurz umrissen und auf einzelne, für diese Arbeit relevante Arten der Synchronität eingegangen. Im Anschluss daran wird ein Überblick über die Synchronisationspraxis in der BRD während der 70er Jahren gegeben, um ein besseres Verständnis der Entstehungssituation, der im Analyseteil behandelten Synchronfassung, zu gewährleisten.

2.1 Multimediale Texte – Definitionen

Reiß (1971/1986) begründet ihre Texttypologie in Anlehnung an das Bühlersche „Organon-Modell“ (1934/1982:24-32). Hierbei unterscheidet sie drei Texttypen: den darstellenden oder informativen, den ausdrucksbetonten oder expressiven, und den appellbetonten oder operativen Texttyp. Zudem sah sie später die Notwendigkeit, das Modell um einen zusätzlichen Texttyp zu erweitern um auch auditive Komponenten mit einbeziehen zu können.

Diesen drei, von den Funktionen der Sprache her begründeten Texttypen muß jedoch noch eine vierte Gruppe von Texten hinzugefügt werden, die als ‚audio-medialer‘ Typ gekennzeichnet sei. Es handelt sich bei ihnen jeweils um Texte, die zwar schriftlich fixiert, aber mit Hilfe eines nicht-sprachlichen *Mediums* in *gesprochener* (oder *gesungener*) Form an das *Ohr* des Empfängers gelangen, wobei in unterschiedlich großem Ausmaß außersprachliche Hilfsmittel zur Realisierung einer literarischen Mischform beitragen. (Reiß 1986:34)

Da die Bezeichnung „audio-medialer“ Texttyp in Fachkreisen zu Diskussionen führte, nahm Reiß später eine Abänderung der Benennung vor:

Bei der Übersetzung von Redetexten (Texte für Ansprachen und Vorträge, für Rundfunk- und Fernsehsendungen, Filme und Dramen) ist zu berücksichtigen, daß sie im Medium der gesprochenen Sprache vortragbar sein müssen. Schrifttexte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen (Bilderbücher, Comic strips, Begleittexte für Dias etc.) oder mit Musik (Lieder, musikalische Bühnenwerke etc.) das vollständige Informationsangebot ausmachen, weisen alle eine Interdependenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung auf.

Ohne Beachtung dieser Interdependenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden. Wir fassen solche Werke in einem eigenen Typ, dem *multi-medialen* Texttyp, zusammen [...]. (Reiß/Vermeer 1984:211)

So korrigiert sie die zuvor verwendete Bezeichnung von „audio-medial“ (auf Anregung von Spillner (1980:75f) zu „multi-medial“. Dieser Texttyp ist als Sonderform zu sehen, da er informative, operative und expressive Elemente enthalten kann und so die drei Grundtypen überlagert (vgl. Reiß/Vermeer 1984:211).

In Bezug auf den „multimedialen“⁵ Texttyp von Reiß ist anzumerken, dass es sich hier um einen sehr allgemeinen Begriff handelt. In Anbetracht der verschiedenen Kriterien, die z.B. bei der Übersetzung einer Rede, oder eines Filmes berücksichtigt werden müssen, ist eine präzisere Unterteilung der möglichen Ausprägungen dieses Texttyps erforderlich. Folgende Einteilung schlägt Snell-Hornby (2006) in „The Turns of Translation Studies“ vor:

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

Für diese Arbeit wird die Definition von Snell-Hornby (2006) für „multimediale Texte“ verwendet, da die von ihr vorgenommene Einteilung des Texttyps, den Anforderungen der vorliegenden Arbeit am genauesten entspricht und auch Filmsynchronisationen miteinbezieht.

⁵ Die Schreibweise „multimedial“ hat sich anstelle der ursprünglichen Schreibweise „multi-medial“ von Reiß in der Fachliteratur etabliert.

2.2 Übersetzung von multimedialen Texten

Durch das steigende Forschungsinteresse im Bereich der multimedialen Übersetzung in den vergangenen Jahren kam es in der Fachliteratur zu einer wahren Flut an unterschiedlichen Bezeichnungen für dieses Übersetzungsgebiet, wobei sich die AutorInnen mit ihrer Terminologie meist auf Synchronisation und Untertitelung beziehen.

In „Topics in Audiovisual Translation“ führt Orero (2004) die existierende Bandbreite von Begriffen, die die diversen Teilbereiche der Übersetzung in diesem Fachgebiet bezeichnen, an:

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

Orero betont vorerst die enorme Wichtigkeit einer einheitlichen Terminologie, die unabdingbar für den Fortschritt des Forschungsgebiets ist, und entscheidet sich in Folge für die Verwendung der Bezeichnung „audiovisual translation“, die ihrem Ermessen nach als umfassender Überbegriff für diese Art der Übersetzung am geeignetsten ist und z.B. auch die Übersetzung von Radiosendungen sowie die Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte und Filmfassungen für Blinde und Sehbehinderte einschließt (vgl. Orero 2004:VIIf).

In englischen Publikationen wird „audiovisual translation“ meist als Überbegriff für die Übersetzung (Synchronisation, Untertitelung, Voice-Over usw.) von Fernsehserien, Spielfilmen und DVDs benutzt, es wird jedoch auch häufig von „screen translation“ gesprochen. In der deutschsprachigen Fachliteratur hat sich der Begriff „multimediale Übersetzung“ durchgesetzt (vgl. 2.1).

Multimediale Übersetzung umfasst verschiedenste Bereiche; zu den bekanntesten zählen zweifelsohne Synchronisation, Untertitelung und das

Voice-Over Verfahren. Im Folgenden wird der Prozess der Synchronisation grob umrissen und auf Anforderungen an die Übersetzung sowie verschiedene Problematiken, die bei der Bearbeitung dieser Texte entstehen können, eingegangen.

2.2.1 Synchronisation

In Synchronisationsländern wie Deutschland und Österreich wird Synchronisation von Filmen als nachträgliches Vertonen verstanden. Laut Herbst (1994) besteht „das Wesen der Synchronisation [darin], eine vorgegebene Bildfolge mit Lauten einer anderen Sprache zu versehen“ (1994:1).

Der Synchronisationsprozess im Allgemeinen und die untergeordnete Rolle der so genannten RohübersetzerInnen im Besonderen waren bereits Thema zahlreicher Publikationen in der Translationswissenschaft⁶. Da der Fokus dieser Arbeit auf der Übersetzung humoristischer Elemente in multimedialen Texten liegt, wird hier nicht im Detail auf die historische Entwicklung der Synchronisation und den Entstehungsprozess von Synchronfassungen eingegangen, sondern nur ein kurzer Überblick über Letzteren gegeben.

Der Auftrag zur Erstellung einer Synchronfassung eines fremdsprachigen Filmes durch ein Synchronstudio erfolgt meist durch Filmverleihe oder Fernsehstationen. Ist ein Auftrag eingelangt, muss zuerst eine wortgetreue Rohübersetzung der *continuity* – ein Skript, das die tatsächlichen Filmdialoge enthält – angefertigt werden. Das Drehbuch kann hierfür nicht verwendet werden, da die Texte während der Dreharbeiten häufig abgeändert werden. Zur Rolle der RohübersetzerInnen in diesem Prozess ist anzumerken, dass diese oft das zugehörige Bildmaterial nicht zur Verfügung gestellt bekommen und so unter Laborbedingungen arbeiten (vgl. Manhart 1996:140-145, 1999:264ff).

Oftmals werden auch fachfremde Personen mit der Rohübersetzung betraut; diesen Sachverhalt prangert Whitman-Linsen (1992) an:

⁶ Siehe z.B. Herbst 1994:261ff, Whitman-Linsen 1992:105-116.

Instead of specialists, others are hired who might have peripherally something to do with translation: local students of English with no specific translating background, dubbing directors and actors with some or poor command of English, native English speakers who may master their mother tongue, but not necessarily the art of translating, Germans who have spent a few years in English-speaking countries or who were once married to someone whose sister-in-law's neighbor used to go out with an American GI. (1992:15)

Ist die wortgetreue Übersetzung fertig, wird sie an den/die SynchronautorIn und den/die SynchronregisseurIn weitergegeben, der/die in der Regel über gute fremdsprachliche Kenntnisse verfügt, jedoch üblicherweise keine ÜbersetzerInnenausbildung absolviert hat⁷. Diese/r erstellt aus der Rohübersetzung den Synchrondialog, wobei das Hauptaugenmerk darauf liegt die Rohübersetzung an die Gegebenheiten des Filmmaterials, wie z.B. auffällige Lippenbewegungen oder Gestik und Mimik der SchauspielerInnen, anzupassen. Der Synchrondialog wird in *takes*, d.h. kurze Textabschnitte, geteilt und von den SynchronsprecherInnen zum Film synchron wiedergegeben. Daraufhin wird das neue Dialogband mit den Geräuschen und der Filmmusik des Originals gemischt und so die fertige Synchronfassung erstellt (vgl. Manhart 1996:140-145, 1999:264ff).

Aus dieser kurzen Zusammenfassung ist unschwer zu erkennen, dass TranslatorInnen im Synchronisationsprozess nur eine untergeordnete Rolle einnehmen. Ist die Rohübersetzung einmal angefertigt, besteht keine Möglichkeit mehr diese zu adaptieren und an die filmischen Gegebenheiten anzupassen; dieser Missstand wurde und wird in der Fachliteratur häufig beklagt.

The dubbing process is highly complex then, and involves a great many factors. It is virtually inevitable that the translation initially delivered by the translator will undergo modifications. Indeed, audiovisual translation is probably the discipline in which the text undergoes most change from start to finish. All the stages of the process involve manipulation to some extent of the text submitted by the translator. (Martínez 2004:5)

Vermutlich wird sich die Lage der RohübersetzerInnen in naher Zukunft nicht ändern. Die zweigeteilte Struktur des Arbeitsvorgangs, bei der nach klar

⁷ Die Aufgaben des/der SynchronautorIn und des/der SynchronregisseurIn werden in der Praxis häufig von einer Person übernommen.

getrennten Schritten – Rohübersetzung und Bearbeitung durch die/den SynchronautorIn – vorgegangen wird, hat sich für die Synchronstudios bewährt. Entgegen der vorherrschenden Meinung der Synchronisationsindustrie sieht man in der Translationswissenschaft akuten Verbesserungsbedarf und TranslationswissenschaftlerInnen sowie ExpertInnen für multimediale Übersetzung bringen konkrete Verbesserungsvorschläge: Zum einen spricht man sich für mehr Kooperation zwischen den involvierten Parteien aus und zum anderen sollen die beiden Arbeitsschritte (Rohübersetzung und Synchronisation) verbunden werden. Manhart schlägt in diesem Zusammenhang das Berufsbild eines *Synchronübersetzers*, der beide der eben angeführten Aufgaben erfüllt, vor (vgl. Manhart 1996:145). Weitere konkrete Verbesserungsvorschläge bezogen auf die Humorübersetzung bei multimedialen Texten bringt Zabalbeascoa (1996) (vgl. 3.7.1).

Der Grundstein für eine stärkere Einbindung der ÜbersetzerInnen in den Synchronisationsprozess bzw. eine Erweiterung ihrer Kompetenzen ist durch maßgeschneiderte Universitätsprogramme für verschiedenste Bereiche der multimedialen Übersetzung bereits gelegt. Der folgende Exkurs fasst die Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte auf universitärer Ebene kurz zusammen.

2.2.1.1 Universitätsprogramme für multimediale Übersetzung

Lange war die Synchronisation ein eher vernachlässigtes und kontrovers diskutiertes Forschungsgebiet, das auf manche starke Faszination ausübte, von anderen jedoch auf Grund der „einfachen Sprache“ der Filmdialoge als triviales Handwerk betrachtet wurde. Manhart (1999) spricht in diesem Zusammenhang von einem „Schattendasein“ dieses Forschungszweiges. Die Publikationen beschränkten sich bis in die 1990er Jahre lediglich auf rein sprachliche Aspekte. Diese Ansätze hält Manhart für unzureichend, da es sich bei multimedialer Übersetzung um eine „kulturelle Umkodierung“ handelt, bei der alle beteiligten Zeichen (z.B. linguistische,

akustische und nonverbale) mit einbezogen werden müssen (vgl. Manhart 1999:264).

Betrachtet man jedoch die derzeitigen Forschungsaktivitäten rund um die Übersetzung von multimedialen Texten und die Fülle an Publikationen der vergangenen zwanzig Jahre, so erscheint es falsch, noch immer von Vernachlässigung oder zweitrangiger Behandlung zu sprechen⁸.

[...] over the last 20 or so years the audiovisual industry has provided a fertile ground for a burgeoning activity in academic studies with translation at their core. Apart from growing as a professional activity, thanks primarily to the digital revolution, AVT has now become a resolute and prominent area of academic research. (Díaz Cintas 2009:1).

Im Zuge des Forschungsinteresses in den 1990er Jahren, die Díaz Cintas als das goldene Zeitalter der multimedialen Übersetzung bezeichnet (vgl. 2009:3), wurden Universitätskurse und später ganze Lehrgänge entwickelt, die sich auf multimediales Übersetzen spezialisieren.

Ein komplettes Postgraduate Programm für multimediale Übersetzung wurde erstmals zu Beginn des neuen Jahrtausends im Studienjahr 2001/2002 an der Universitat Autònoma de Barcelona angeboten⁹. Zu Unterrichtszwecken wurden die Programme *Subtitul@m* und *REVOice* entwickelt, um Studierenden die Untertitelung, die Synchronisation und das Voice-over Verfahren auch praxisorientiert näher bringen zu können (vgl. Orero 2004:8).

Diese Entwicklungen lassen im Allgemeinen auf eine deutliche Verbesserung der Qualität von multimedialen Übersetzungen hoffen und sollen im Besonderen eine Aufwertung der Rolle der ÜbersetzerInnen im Produktionsprozess mit sich bringen.

2.2.2 Arten der Synchronität

Deutschland und Österreich zählen zu den Synchronisationsländern Europas; d.h., das Zielpublikum ist in gewissem Maße daran gewöhnt,

⁸ Vgl. z.B. Whitman-Linsen (1992), Maier (1997), Herbst (1994), Pisek (1994).

⁹ Vgl. <http://www.fti.uab.es/pg.audiovisual/es/presentacion.html>

SchauspielerInnen fremdsprachiger TV-Produktionen und Filme stets deutsch sprechen zu hören. Ziel einer jeden Synchronisation ist es also diese Illusion aufrecht zu erhalten und Auffälligkeiten zu vermeiden, um das Bewusstsein des Zielpublikums von der Tatsache abzulenken, dass es sich bei dem Gesehenen und Gehörten nicht um eine Originalfassung handelt (vgl. Maier 1997:93). Den ZieltextrezipientInnen ist natürlich bewusst, dass es sich nicht um das Original handelt; die meist vorhandene visuelle Diskrepanz zwischen Ausgangs- und Zielkultur wird dabei akzeptiert. Pisek (1994) meint in diesem Zusammenhang, dass bei der Rezeption von Synchronfassungen logische Überlegungen nicht stattfinden, da sonst die Grundvoraussetzung für Synchronisation nicht gegeben wäre (vgl. Pisek 1994:20).

Um die Illusion aufrecht zu erhalten gilt es also verschiedene Arten von Synchronitäten zu beachten, denn „Erst wenn sich eine Synchronisation im negativen Sinne auswirkt, merkt der Zuschauer plötzlich wieder, einen synchronisierten Film zu sehen“ (Maier 1997:93).

Verschiedene Arten der Synchronität, die es abhängig – vom für diese Arbeit zu bearbeitenden Filmmaterial – in größerem oder kleinerem Ausmaß zu beachten gilt, werden hier nun kurz angeführt. Die Wertigkeit der einzelnen Kriterien, die bei der Synchronisation berücksichtigt werden müssen, hat sich historisch gewandelt, hängt jedoch auch von den jeweiligen Gegebenheiten des Filmes ab und ist somit stets individuell zu betrachten.

2.2.2.1 Lippensynchronität

In den Anfängen der Synchronisation wurde oberste Priorität auf Lippensynchronität gelegt. Im Laufe der Synchronisationsgeschichte wurde jedoch klar, dass Abweichungen bis zu einem gewissen Grad von den RezipientInnen nicht wirklich registriert bzw. nicht als störend empfunden werden (vgl. Maier 1997:94f). Herbst (1994) beschäftigt sich eingehend mit den verschiedenen Arten von Lippensynchronität und unterscheidet vier Typen:

1. Qualitative Lippensynchronität, die sich darauf beziehen soll, inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen

bzw. -bewegungen des Originalfilms im Synchrontext Entsprechungen besitzen.

2. Quantitative Lippensynchronität, die sich darauf beziehen soll, inwieweit der Synchrontext in dem Moment beginnt und endet, in dem auch die Lippenbewegungen im Film einsetzen bzw. aufhören.
3. Lippensynchronität in Bezug auf das Sprachtempo und
4. Lippensynchronität in Bezug auf Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit. (Herbst 1994:32)

2.2.2.2 Gestensynchronität

Einen wichtigen Faktor für die Rezeption und die Stimmigkeit einer Synchronfassung stellt die Gestensynchronität dar. Maier bezeichnet sie als einen Typ der „paralinguistischen Synchronität“, der „außenstehende“ Faktoren wie Gesten, Augenbewegungen, Gesichtsausdrücke usw., die in direktem Zusammenhang stehen zu dem, was und wie etwas gesagt wird“ beinhaltet (Maier 1997:101). Laut Herbst sollen als Gesten „alle kinesischen Elemente einer Äußerung aufgefaßt werden, die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen, also z.B. das Hochziehen von Augenbrauen, Kopf- und Handbewegungen“ (Herbst 1994:50). Sie erfüllen im Ausgangstext immer eine gewisse Funktion und dienen z.B. der Hervorhebung oder Emphase einer bestimmten Stelle im Satz. In der Synchronfassung soll nun darauf geachtet werden, die „Gesten möglichst auch in der Zielsprache mit dem Nukleus eines Satzes zu korrelieren“ (Herbst 1994:50).

Ob nun der Lippensynchronität oder der Gestensynchronität Vorrang zu geben ist, hängt laut Maier jeweils davon ab, ob das Publikum in gewissen Szenen durch das Geschehen am Bildschirm mehr Augenmerk auf die Lippenbewegungen oder auf die Körpersprache legt. Maier ist jedoch der Meinung, dass in Situationen, in denen Intonation und Geste zusammenfallen, der Gestensynchronität Vorrang vor präziser Lippensynchronität zu geben ist, da ansonsten die Filmillusion gestört wird (vgl. Maier 1997:101f).

Neben Gestik und Mimik liefern weitere paralinguistische Elemente wie z.B. Intonation, Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke und Rhythmus zusätzliche Informationen über das Filmgeschehen, die Charaktere und deren Aussagen. Diese Faktoren sind ebenfalls im Zusammenhang mit

Charaktersynchronität relevant, da sie eng verbunden mit dem Sprachstil und der damit einhergehenden Darstellung der einzelnen Figuren sind.

Die oben erwähnten paralinguistischen Elemente sind zudem essentiell, wenn es z.B. darum geht Gefühle auszudrücken oder Ironie und Sarkasmus zu vermitteln (vgl. Whitman-Linsen 1992:45). Besonders die Intonation ist bei der Synchronisation in Verbindung mit Humor ein wichtiger Punkt: Durch die Art der Betonung können Aussagen relativiert, in Frage gestellt oder „umgedreht“ werden; dieser Aspekt spielt bei der Erzeugung von Komik häufig eine tragende Rolle. In der vorliegenden Synchronfassung kann hierfür das *Understatement* als Beispiel angeführt werden, welches ohne entsprechende Betonung gar nicht funktionieren kann (vgl. 3.5.2.4).

Die Sprechgeschwindigkeit liefert zusätzlich relevante Informationen (z.B. zum Temperament der Charaktere und ihrer Gefühlszustände) und steht in enger Verbindung zur quantitativen Lippensynchronität. In der Synchronfassung kann die Geschwindigkeit reguliert, also erhöht oder vermindert werden. Bei deutschen Synchronfassungen wird in der Regel schneller gesprochen, da der Originaltext (es wird hier grundsätzlich von Englisch als Ausgangssprache ausgegangen) meist kürzer ist. Die Abänderung der Sprechgeschwindigkeit birgt jedoch Probleme; es besteht die Gefahr der Verfälschung. Langsames Sprechen kann beispielsweise Gelassenheit oder Desinteresse vermittelt, erhöhtes Sprechtempo hingegen kann Hastigkeit oder Ungeduld signalisieren (vgl. Maier 1997:96f).

2.2.2.3 Charaktersynchronität

Für die Charakterisierung der einzelnen Rollen müssen die Stimmen und Sprachmasken der entsprechenden Figuren genauer betrachtet werden.

Die ausgewählte Synchronstimme muss mit der Rolle bzw. dem Auftreten, Charakter und Verhalten des/der SchauspielerIn kompatibel sein. Des Weiteren müssen Aspekte wie Klangfarbe und Tonfall sowie prosodische Elemente wie Intonation, Intensität und Sprechgeschwindigkeit berücksichtigt werden. Kommt es hier zu einer Fehlbesetzung, kann sich eben dieser Faktor negativ auf die gesamte Synchronfassung auswirken. Ein

Beispiel hierfür wäre, eine/n junge/n SynchronsprecherIn für eine/n offensichtlich alte/n SchauspielerIn auszuwählen. Diesen Sachverhalt bezeichnet Whitman-Linsen als „acoustic internal dischrony“ (1992:39). Den von Fodor (1976:72 zit. nach Whitman-Linsen 1992:39) geprägten Terminus Charaktersynchronität (der sich vorrangig auf die Stimme bezieht) lehnt sie prinzipiell ab, da sie der Meinung ist, die Darstellung eines Charakters beinhalte mehr als nur stimmliche Faktoren. Es müsse auch der Text, also die Übersetzung per se mit einbezogen werden (vgl. 1992:39). Diese Meinung teilt Herbst, der in diesem Kontext den Terminus Charakteräquivalenz verwendet. Neben der Stimmqualität führt er die Relevanz paralinguistischer und sprachlicher Faktoren an (vgl. Herbst 1994:84-86). In dieser Arbeit wird dennoch die Bezeichnung Charaktersynchronität verwendet und von einem erweiterten Verständnis ausgegangen, wobei die eben angeführten Komponenten von Herbst und Whitman-Linsen miteinbezogen werden.

Ein besonders komplexes Problem, welches auch in Zusammenhang mit der Charaktersynchronität steht, ist seit jeher die Übersetzung von Dialekten und Akzenten, deren Möglichkeiten und Grenzen in der Fachliteratur häufig diskutiert werden¹⁰.

Bezogen auf Dialekte stellt Whitman-Linsen beispielsweise die Frage, ob z.B. ein New-Yorker aus einem Woody Allen Film in der deutschen Synchronfassung mit einem Berliner Dialekt versehen werden sollte, oder ob Cowboys einen breiten amerikanischen Akzent haben sollten, anstatt einwandfreies Hochdeutsch zu sprechen. Sie kommt zu dem Schluss, dass das Zielpublikum durch visuelle Referenzen wie Schilder, Sehenswürdigkeiten oder die Architektur ohnehin konstant daran erinnert wird, dass es sich um einen anderen Kulturkreis handelt; in einer Synchronfassung zusätzlich Dialekte, die stets regional gebunden sind und zudem auch soziale Informationen vermitteln zu verwenden, würde ihrer Meinung nach zu einem doppelten Widerspruch führen (vgl. 1992:49). Von

¹⁰ Siehe Herbst 1994:89-128.

der Übertragung von Dialekten in Synchronfassungen wird daher meist grundsätzlich abgesehen und mit Standardsprache gearbeitet, da diese als frei von regionalen und sozialen Konnotationen wahrgenommen wird (vgl. Herbst 1994:98). Um den Informationsverlust, der daraus zwangsläufig resultiert, zu kompensieren schlägt Herbst (1994) folgende Strategien vor. Die Herkunft im Dialog kann beispielsweise verbalisiert, die soziale Stellung über die Stilebene vermittelt werden. Weitere Möglichkeiten zur Vermittlung von Informationen bietet die Stimmqualität eines/einer SprecherIn, die Assoziationen mit gewissen Charaktereigenschaften hervorrufen kann. Über die Sprechweise, z.B. durch Lautstärke und Tonfall kann versucht werden eine indirekte Äquivalenz (Charaktersynchronität) zu erzeugen (vgl. Herbst 1994:107-112).

Bei der Übertragung von Akzenten und Fremdsprachen stehen im Synchronisationsprozess je nach regionaler Verankerung vereinzelt Lösungsvorschläge zur Verfügung. Spricht eine Person Englisch mit französischem Akzent, so kann dies leicht ersetzt werden durch einen französischen Akzent in der deutschen Sprache (vgl. Herbst 1994:125). Whitman-Linsen führt hierzu an, dass in Spanien in manchen Produktionen schwarzafrikanische SchauspielerInnen mit einem kubanischen Akzent synchronisiert werden (vgl. 1992:51).

Sprachregister, Syntax und Stil spielen bei der Übersetzung von multimedialen Texten bezogen auf die Charaktersynchronität ebenfalls eine wichtige Rolle: „Idiolects, sociolects, colloquialisms, slang all carry with them undeniable, intricate ‘messages’ [...] (Whitman-Linsen 1992:49). Die zusätzlichen soziokulturellen Informationen bzw. Botschaften, die eine gewisse Ausdrucksweise vermitteln, sollen von ÜbersetzerInnen erkannt und – falls durch sprachliche Mittel nicht möglich – anders, z.B. mit Hilfe von Zusatzinformationen, übertragen werden. Häufig gehen dabei Informationen und Konnotation, die in der Ausgangskultur aufgerufen werden, verloren. Dies ist nicht zuletzt auf den Produktionsprozess zurückzuführen, bei dem eine wortgetreue Rohübersetzung angefertigt wird, die später üblicherweise nicht mehr von professionellen ÜbersetzerInnen adaptiert wird (vgl. 2.2.1).

2.3 Synchronisationspraxis in den 1970er Jahren in der BRD

Im Hinblick auf die in dieser Arbeit behandelte Synchronfassung, die Mitte der 1970er Jahre produziert wurde, ist es für das bessere Verständnis wichtig, auf den Stand der Wissenschaften zur Zeit der Entstehungssituation einzugehen.

Bis Mitte bzw. Ende der 1970er Jahre wurden über die Synchronisation von Filmen im deutschsprachigen Raum beinahe keine Studien durchgeführt „obwohl diese, aufgrund ihrer Verbreitung durch Kino und Fernsehen, wahrscheinlich mehr Menschen erreichen als jede andere Art der Übersetzung“ (Pisek 1994:9). Zwei Ausnahmen bilden dabei die Werke von Hesse-Quack (1969) „Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung“ und Toepser-Ziegert (1978) „Theorie und Praxis der Synchronisation. Dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie“. Letztere geht in ihrer Analyse auf die deutsche Synchronisation der Fernsehserie „The Persuaders“ (in der deutschen Fassung „Die Zwei“) ein. Die Synchronisation dieser Serie, die sich deutlich vom Original unterscheidet, erzielte bei weitem höhere Einschaltquoten als die englische Fassung; der Ausgangstext wurde stark verändert, um den Geschmack des Zielpublikums zu treffen. Laut Toepser-Ziegert existieren gewisse Erwartungshaltungen gegenüber Filmen aus bestimmten Kulturkreisen, die jedoch nicht vordergründig von den RezipientInnen ausgehen:

Die nationalen Stereotypen schlagen durch bis in die Importabteilungen der Verleihfirmen und Fernsehanstalten. Nach diesen Klischeevorstellungen decken sich Herkunftsland und -sprache mit einem bestimmten Darbietungsstil, und Filme aus einem bestimmten Sprachraum, etwa dem anglo-amerikanischen, haben laut, komisch, turbulent und ereignisreich zu sein. Die ziemlich eindeutige Zuordnung Herkunftsland – Darbietungsstil erfolgt also nicht erst bei der Bearbeitung durch die Synchronisation. Sie wird schon beim Einkauf der Filme vorprogrammiert [...]. (Toepser-Ziegert 1978:44f)

Die Synchronstudios wiederum, die mit der Produktion beauftragt werden, sind spezialisiert

[...] nach Genres, wie Western, Agentenfilme, Pornos und nach Sprachräumen, wie amerikanischer, britischer, romanischer, slawischer [...] woraus verschiedene Stilrichtungen der Synchronisation resultieren, die über die Darstellung der nationalen Charaktere auch inhaltlich zum Tragen kommen, etwa ernst, lustig, kokett, elegisch. (Toepser-Ziegert 1978:42)

Dies lässt deutlich erkennen, dass bereits vor Beginn des Übersetzungs- und Synchronisationsprozesses eine klare Richtung vorgegeben ist. Zudem war es üblich, dass Fernsehsender und Verleihfirmen bei bereits erprobten Synchronstudios blieben und selten zu einem anderen Studio wechselten. Die Erwartungen der Verleihfirmen und Fernsehstationen waren bereits bekannt, daher blieb bezüglich des Skopos einzelner Produktionen nicht viel Raum für Besprechung bzw. sahen beide Seiten auch keine Notwendigkeit dafür (Toepser-Ziegert 1978:44f). Toepser-Ziegert gibt das Selbstverständnis einer Synchronisationsfirma folgendermaßen wieder:

Nach eigenen Informationen sind die Wünsche von seiten des Fernsehens nach inhaltlichen Abänderungen der Originaltexte die ‚branchenüblichen‘, die die Firmen schon derart internalisiert haben, daß sie erst gar nicht darauf hingewiesen werden müssen: z.B. ‚hat in Unterhaltungsserien Politik nichts zu suchen‘, sollen ‚langweilige Originaltexte origineller und gefälliger wirken und aktualisiert werden‘. [...] Wie das im einzelnen gehandhabt wird, haben die Verantwortlichen – wie sie sich ausdrücken – ‚im Gefühl‘. (Toepser-Ziegert 1978:45)

Dieses Zitat spiegelt den Umgang mit Filmtexten und die Freiheit bei der Erstellung der Synchronfassungen in den 60er und 70er Jahren deutlich wider. Als Skopos wurden vermutlich der kommerzielle Erfolg der Kino- und Fernsehfassungen und die Unterhaltung des Publikums angesehen. Um diese Ziele zu erreichen behielt man das jeweilige Erfolgsrezept bei. Starke Änderungen und Hinzufügungen von Text sowie Modifikation der Handlung waren in der Synchronisationspraxis gang und gäbe.

In den 50er Jahren und Anfang der 60er Jahre wurde sogar noch „radikaler“ mit der Originalfassung umgegangen. Es gab eine starke Tendenz dahingehend, existierende Kulturreferenzen der Ausgangskultur durch vermeintliche Äquivalente aus der Zielkultur zu ersetzen. Die SynchronautorInnen versuchten, trotz der ständigen kulturellen Diskrepanz, die durch das visuelle Filmmaterial bestand, alle fremden Elemente zu tilgen.

Einerseits waren diese Änderungen politischer Natur: In der Nachkriegszeit eliminierte man alle Referenzen auf Hitler und das Dritte Reich, um die RezipientInnen nicht mit der Vergangenheit zu konfrontieren. Eines, der in der Filmwissenschaft wohl am häufigsten angeführten bzw. berüchtigtsten Beispiele hierfür ist Alfred Hitchcocks „Notorious“. Der Film erschien in deutscher Synchronfassung unter dem Titel „Weißes Gift“ wenige Jahre nach dem zweiten Weltkrieg. Aus den Darstellern, die in der Originalfassung Nazis waren, hatte man kurzerhand eine internationale Bande von Drogendealern gemacht und die weitere Handlung, soweit wie nötig, umgeschrieben (vgl. Whitman-Linsen 1992:158). So vermied man Politisches im Unterhaltungsmedium Film. Andererseits versuchte man Filme sprachlich und soziokulturell „einzudeutschen“. Um die „fremde“ Kultur zu entfernen, machte man z.B. aus „Hamburgern“ „Frikadellen“, aus dem „Sergeant“ einen „Wachtmeister“ und aus „Mr. Smith“ den „Herrn Schmitz“. Diese Vorgehensweise, die von Müller unter dem Begriff *Alemannitis* zusammengefasst wurde, änderte sich in den späten 60er und 70er Jahren grundlegend und es wurde auf eine „generelle“ Eindeutschung verzichtet (Müller 1982:26 zit. nach Pisek 1994:52). In späteren Synchronfassungen, wie z.B. auch in „Die Ritter der Kokosnuß“ sind jedoch noch Spuren dieser Strategie zu erkennen (vgl. Kapitel 5).

Die eben dargestellten Beispiele illustrieren, dass es sich bei einer Synchronfassung immer nur um eine Momentaufnahme handelt, die die vorherrschenden sozialen, kulturellen und politischen Normen zu einem gewissen Zeitpunkt widerspiegelt. Daher findet sich in den Übersetzungen auch der vorherrschende Humor eines Kulturkreises zu einem bestimmten Zeitpunkt wieder.

In Bezug auf Humor ist vor allem anzumerken, dass man in den 70er Jahren in der deutschen Synchronisationsbranche eine sehr freie Herangehensweise an das Thema hatte und sich ein eigener Synchronisationsstil für Unterhaltungsfilme entwickelte. Das Hinzufügen von Gags und das „Aufpolieren“ von Texten mit Hilfe von Wortspielen und Sprüchen, um so die humorvolle Wirkung für das deutschsprachige Publikum

beizubehalten, wurde allen voran von Rainer Brandt (Schauspieler, Synchronsprecher und -regisseur) praktiziert. Er erstellte zusammen mit Karl-Heinz Brunnemann¹¹ die Synchrondialoge für die bereits erwähnte Serie „Die Zwei“. Charakteristisch für die von Brandt erstellten Synchronfassungen sind, wie er es bezeichnet, das *Schnodder-Deutsch*, das Berlinismen, ein bisschen Jiddisch und Termini aus Jugend- und Kriminalsprache beinhaltet¹². Dieser Sprachstil, der vordergründig bei der Bearbeitung von Unterhaltungsfilmen und zur Erzeugung von Komik verwendet wurde, fand beim Zielpublikum großen Anklang. Der Erfolg dieser Fassungen führte im Laufe der 70er Jahre zur Entwicklung eines eigenen Synchronisationsstils. Diese Art der Synchronisation, die auch für die damals beliebten Westernparodien („Hallelujafilme“) Verwendung fand, war jedoch nur ein temporäres Phänomen. Langfristig verlor sie den Reiz des Neuen, Besonderen und wirkte penetrant und überladen (vgl. Toepser-Ziegert 1978:43).

Im Hinblick auf die Erstellung von Synchronfassungen wären derart gravierende Abänderungen – insbesondere bezogen auf das Sprachenpaar Englisch - Deutsch – heute nicht mehr denkbar. Laut Klaus Bauschulte dem Produktionsleiter der Berliner Synchron GmbH, wo die Synchronfassung von „Monty Python and the Holy Grail“ angefertigt wurde, haben sich die Produktionsbedingungen stark verändert. In den 70er Jahren wurden den SynchronautorInnen bei der Bearbeitung von Komödien mehr Freiheiten gewährt als heute. Bei der Synchronisation von Blockbustern ist es nun auch gängige Praxis, dass ein Supervisor der jeweiligen Produktionsfirmen, z.B. aus den USA in den Prozess eingegliedert wird, um Treue zum Original zu gewährleisten. Vor allem in Bezug auf die Übersetzung von Humor bewertet Bauschulte diese Entwicklung als eher problematisch, da bei der Übersetzung von Humor ein gewisser Spielraum nötig ist. (siehe Anhang I, E-Mail vom 4.11.2009).¹³

¹¹ Inhaber der Deutsche Synchron Filmgesellschaft MbH in Berlin (vgl. <http://www.deutsche-synchron.de/>).

¹² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Rainer_Brandt

¹³ Eine Kopie der E-Mail-Korrespondenz wird mit der Zustimmung von Klaus Bauschulte im Anhang angeführt.

3. Humor und Übersetzung

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem abstrakten und universellen Phänomen Humor und den Schwierigkeiten seiner Übersetzung. Dabei werden verschiedene Definitionen von Humor und verwandte Begriffe wie Komik und Lachen besprochen, sowie die damit einhergehende Begriffsverwirrung in der Humorforschung. Um einen Einblick in dieses Forschungsgebiet zu erlangen, werden die drei großen Humorthorien bzw. Forschungsströmungen kurz umrissen; eine davon, die hier wichtige Inkongruenztheorie, wird genauer besprochen. Zur Erfassung der kulturspezifischen Unterschiede zwischen dem Humorverständnis in Deutschland und in Großbritannien, wird danach das Konzept „Lachkulturen“ erläutert. Darauf folgen Beschreibungen der (für die Analyse in Kapitel 5 relevanten) Ausprägungsformen von deutschem und englischem Humor, sowie eine zusammenfassende Gegenüberstellung der markantesten kulturspezifischen Unterschiede. Im Anschluss daran werden Ansätze der Humorübersetzung in der Translationswissenschaft im Allgemeinen und im Besonderen bei multimedialen Texten behandelt.

3.1 Definitionen von Humor, Komik und Lachen – (k)ein Überblick

Paradoxerweise ist das Phänomen Humor ExpertInnen sowie Laien bestens vertraut, selbstverständlich, stellt es sich bei genauerer Betrachtung jedoch als schwer greifbar, komplex und kompliziert zu beschreiben dar. Der Begriff geht etymologisch auf das Wort „(H)umor“ aus dem Lateinischen in der Bedeutung von Feuchtigkeit zurück und bezieht sich auf die Lehre der vier Körpersäfte (humores) Blut, Schleim, schwarze und gelbe Galle. Die Mischung und das Verhältnis dieser Körpersäfte galten als ausschlaggebend für das Temperament und den Charakter einer Person. Im 18. Jahrhundert erfuhr der Begriff eine Bedeutungserweiterung und wurde vor allem durch die englischen Humoristen zum Gattungs- und Stilbegriff (vgl. Metzler Literatur

Lexikon 1990:211). Der Terminus „Humor“ in der deutschen Sprache wurde somit aus dem Englischen entlehnt und laut Schopenhauer inadäquat verwendet.

Das Wort *Humor* ist von den Engländern entlehnt, um eine, bei ihnen zuerst bemerkte, ganz eigenthümliche, sogar [...] dem Erhabenen verwandte Art des Lächerlichen auszusondern und zu bezeichnen; nicht aber um jeden Spaaß und jede Hanswurstiade damit zu betiteln, wie jetzt in Deutschland allgemein, ohne Opposition, geschieht, von Litteraten und Gelehrten; weil der wahre Begriff jener Abart, jener Geistesrichtung, jenes Kindes des Lächerlichen und Erhabenen, zu subtil und zu hoch seyn würde für ihr Publikum, welchem zu gefallen, sie bemüht sind, Alles abzuplatten und zu pöbelarisiren. [Schopenhauer (1844) zit. nach *Ästhetische Grundbegriffe* 2005: 66]

Schopenhauer kritisiert hier die Verwendung des Terminus Humor, der für ihn dezidiert nur die „englische“ Form von Humor bezeichnet. Dieses Zitat spiegelt bereits die kulturspezifische Dimension dieses Phänomens wider: Schopenhauer hält den englischen Humor für anspruchsvoller, setzt hingegen die deutsche Ausprägungsform mit „Hanswurstiaden“, „Späßen“ und „Plattitüden“ gleich.

Nichtsdestoweniger gibt es unzählige Versuche Humor zu definieren. „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“ von Otto Julius Bierbaum¹⁴ stellte eine häufig zitierte, sehr minimalistische Definition dar, die bereits sprichwörtlichen Charakter aufweist. Der Duden (2007) beschreibt den Begriff „Humor“ wie folgt:

- 1 *Fähigkeit u. Bereitschaft, der Unzulänglichkeit der Welt u. der Menschen, den Schwierigkeiten u. Missgeschicken des Alltags mit heiterer Gelassenheit zu begegnen [...]*
- 2 *sprachliche, künstlerische o.ä. Äußerung einer von Humor (1) bestimmten Geisteshaltung, Wesensart [...]*
- 3 *gute Laune, fröhliche Stimmung [...]*

Anhand dieser genannten zwei Definitionen lassen sich bereits wesentliche und essentielle Merkmale, die der Beschreibung von Humor dienen, festmachen. In der ersten Definition wird das Lachen, als Reaktion auf eine Situation, die eigentlich nicht zum Lachen ist, betont; es handelt sich um

¹⁴ Diese Definition stammt aus Otto Julius Bierbaums Reisebericht „*Yankeedoodle-Fahrt*“, München 1910.

einen Gegensatz, oder eine Schwierigkeit, der mit heiterer Gelassenheit begegnet wird. In der zweiten Definition wird Humor als eine Geisteshaltung und Wesensart verstanden, die uns erlaubt eine ernste Situation in „unernst“ zu verwandeln. Eine ähnliche Auffassung wird auch in dieser Arbeit vertreten, welche in Kapitel 3.1.2 noch näher erläutert wird. Die oben angeführten Beispiele dienen zur Illustration, wie weit bzw. eng die unterschiedlichen Definitionen des Phänomens gefasst sein können bzw., dass jeweils andere Erkennungsmerkmale fokussiert werden, da die Komplexität von Humor unmöglich in einer einzigen Definition erfasst werden kann.

Im begrifflichen Umfeld von Humor müssen auch Komik, das Komische, und Lachen angeführt werden, wobei anzumerken ist, dass Komik und Humor in der Fachliteratur die am häufigsten verwendeten Überbegriffe darstellen.

In Beiträgen zur Humorforschung sind die gebräuchlichsten Oberbegriffe „Humor“ und „Komik“, die Verwendung variiert jedoch von AutorIn zu AutorIn. Die Begriffe werden unterschiedlich voneinander abgegrenzt und wahlweise synonym und antonym verwendet (vgl. Santana-López 2006:36).

Auf dem Gebiet der *Humour Studies*¹⁵ wurde das Problem folgendermaßen gelöst: Um terminologische Verwirrungen zu umgehen wird mit dem englischen Oberbegriff *humour* gearbeitet. Dies erlaubt den ForscherInnen dieser Interdisziplin Erkenntnisse zum Thema Humor aus verschiedensten Gebieten wie z.B. Sprach- und Literaturwissenschaft, Philosophie, Psychologie, Soziologie, Ethnologie, Medizin u.v.m. zusammen zu führen¹⁶ (vgl. Santana López 2006:3-23).

¹⁵ Durch die Gründung der „International Society for Humour Studies (ISHS) bekam die Interdisziplin der Humour Studies eine „Dachorganisation“. Vierteljährlich wird von der wissenschaftlichen Gesellschaft, die sich Fortschritt auf dem Gebiet der Humorforschung zum Ziel gesetzt hat, das International Journal of Humour Research „HUMOR“ herausgegeben und jährlich eine Konferenz organisiert (vgl. <http://www.hnu.edu/ishs/>).

¹⁶ Vgl. <http://www.hnu.edu/ishs/>

3.1.1 Humordefinitionen in der Translationswissenschaft

Auf dem Gebiet der Translationswissenschaft finden sich, wie eben erwähnt, im Publikationsverzeichnis von HUMOR von 1988 bis 2008¹⁷ noch verhältnismäßig wenige translationswissenschaftliche Publikationen. Die Auseinandersetzung mit Forschungsergebnissen anderer Disziplinen ist für die Weiterentwicklung im Bereich Humorübersetzung jedoch hilfreich.

Für die Translationswissenschaft betrachtet Santana López (2006)¹⁸ die Verwendung des englischen *humour* als Überbegriff jedoch als unpassend und stellt dessen hyperonymischen Charakter grundsätzlich in Frage. Dieser würde zwar den internationalen Austausch von Forschungsergebnissen vereinfachen und fördern, eine mehrsprachige Auseinandersetzung mit dem Thema jedoch erschweren. Eine Verwendung dieses Überbegriffs sei in der Translationswissenschaft nicht zielführend, da die kulturspezifische Dimension von Humor nicht mit einbezogen wird und keine Unterscheidung zwischen den existierenden Begriffen in anderen Kulturen wie z.B. *humour* im Englischen, *humour* im Französischen und *Humor* im Deutschen gemacht werde (vgl. 2006:36f).

Die oben angesprochene, willkürliche Verwendung der Begriffe Humor, Komik, das Komische und Lachen setzt sich in den Publikationen zum Thema Humorübersetzung in der Translationswissenschaft fort. Die Begriffe Humor und das Komische beispielsweise werden „je nach Interessenslage synonymisch oder antonymisch verwendet“ (Santana-López 2006:36). Oft wird das gesamte Phänomen Humor auch in verschiedene Witzarten eingeteilt. Es wird grundsätzlich wenig Augenmerk auf die Definitionen und begriffliche Abgrenzung gelegt, der Fokus liegt vordergründig auf der Reaktion, die bei den ZiltextrezipientInnen ausgelöst werden soll (meist Lachen). Vandaele (2002) vertritt einen ähnlichen Standpunkt: Um das Definitionsproblem von Humor, das sich zwangsläufig bei der Auseinandersetzung mit dem Phänomen in der Translationswissenschaft ergibt, zu umgehen, schlägt Vandaele eine breite Definition von Humor vor.

¹⁷ Vgl. http://www.hnu.edu/ishs/ISHS%20Documents/Humor1988_2008.pdf

¹⁸ In ihrer Arbeit verwendet sie „das Komische“.

Prinzipiell gehe es darum, beim Auftreten von Humor eine Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext hervorzurufen: „[...] it would seem that *humour* can indeed be readily recast as a *humorous effect* and, hence, translating humour would come down to achieving the same ‘humorous effect’“ (2002:151). Demnach ist es ein wichtiger erster Schritt nach Auslöser und Grundlage des komischen Effekts zu suchen und zu analysieren, welche weiteren Auswirkungen diese haben können. ÜbersetzerInnen sollten weder davor zurückschrecken eine derartig minimale Definition, die sich lediglich auf den Effekt bezieht, zu akzeptieren; noch sollten sie diese Definition als Vorwand benutzen, das Vorkommen von Humor nicht zu analysieren, da es entweder als selbstverständlich angesehen wird oder keinem System oder Modell zuordenbar ist (vgl. 2002:154f). Diese „Anweisung“ weist bereits auf die Tendenz zu einer pragmatischen Vorgehensweise hin.

Lachen wird in Beiträgen zur Humorübersetzung im Allgemeinen als einziger Indikator für die „Messung“ oder das Vorkommen von Humor herangezogen. Verschiedene Forschungsergebnisse aus der Humorforschung haben jedoch gezeigt, dass auch ohne „komischen“ Anlass gelacht werden kann. Beispielsweise kann Lachen durch andere Stimuli wie Nervosität, Lachgas, Triumph, Kitzeln, Intoxikation u.v.m. hervorgerufen werden (vgl. Brock 2004:40). Somit gehen Lachen und Humor nicht – wie oftmals stillschweigend vorausgesetzt – immer Hand in Hand oder stehen in einer Wechselbeziehung. *„Es gibt amüsiertes Lachen, Lachen ohne Amusement und Amusement ohne Lachen“* (Brock 2004:41).

Auf die kulturellen Ausprägungsformen von Humor und die Konventionen von Lachen im deutschen und britischen Kulturkreis wird in Kapitel 3.5 eingegangen.

3.1.2 Humor und Komik – keine Definition

Wie bereits erwähnt beschäftigt sich die Wissenschaft schon seit geraumer Zeit mit dem Versuch Definitionen für Humor, Komik, das Komische, Lachen u.ä. zu finden. Eine Lösung dieses Problems wird auch diese Arbeit nicht anbieten können. Die Besprechung der einzelnen Definitionen dient allein

dazu, die Komplexität des Phänomens zu illustrieren und die Schwierigkeiten bei der Abgrenzung einzelner Begriffe aufzuzeigen und in weiterer Folge auch die Probleme in der Auseinandersetzung mit Beiträgen der Humorliteratur, speziell mit Beiträgen zur Humorübersetzung.

Um begriffliche Klarheit zu schaffen werden in der vorliegenden Arbeit die Oberbegriffe Humor und Komik verwendet. Die Beschreibung dessen, was im Rahmen dieser Arbeit unter diesen Begriffen zu verstehen ist, soll (ausdrücklich) nicht als Definition missverstanden werden, sondern als Verständnisleitfaden dienen.

Humor bezieht sich in dieser Arbeit auf die Geisteshaltung und die Einstellung des/der Einzelnen sowie des Kulturkreises, dem er/sie angehört. D.h., Humor ist in diesem Sinne ein abstrakter Begriff, der im Gegensatz zu Komik (noch) nicht von konkreten Realisierungen abhängt. Man vergleiche dazu z.B. die sehr brauchbare Auffassung von Schmidt:

Humor wird theoretisch als Beobachtungs- und Interpretationsperspektive konzipiert, die wirksam wird, wenn wir bestimmte Phänomene als komisch wahrnehmen und bewerten und sie gegebenenfalls mit einem Lächeln oder mit Lachen quittieren. (2008:283)

Es handelt sich somit um eine Geisteshaltung, die von einer Gruppe von Menschen z.B. einer Berufsgruppe, einem Geschlecht oder – wie im vorliegenden Fall – einem Kulturkreis geteilt wird.

Komik hingegen ist in der hier vertretenen Auffassung auf der Ebene der konkreten Realisierungen anzusiedeln, d.h. sie manifestiert sich z.B. in einer kommunikativen Handlung, einer Situation, einer Geste, einem Bild usw. Wichtig ist es anzumerken, dass die Komik als Realisierung dennoch abhängig vom gemeinsamen Humor bzw. Humorverständnis ist auf das zurückgegriffen wird. „Komik ist kein inhärentes Attribut oder gar eine selbständige Gegebenheit, sondern Resultat einer strikt komplementären Beziehung. ‚Das Komische‘ gibt es nicht“ (Schmidt 2008:283).

Ein geteiltes (gemeinsames) Humorverständnis, das in Bereiche oder unterschiedliche Humorarten aufgesplittet werden kann, wie z.B. Schwarzer Humor, Understatement, Nonsens spiegelt sich auch in den Spielarten der

Komik wider. Komische Effekte ihrerseits, die sich diesen unterschiedlichen Kategorien zuordnen lassen, können durch viele verschiedene Stilmittel und Strategien erreicht werden.

Um einen besseren Einblick in die Komplexität des Phänomens Humor zu bekommen werden nun die drei großen Strömungen der Humorforschung kurz vorgestellt.

3.2 Humorthorien

Seit Platon (428-348 v. Chr.), der als Begründer der Humorthorie gilt, beschäftigen sich ForscherInnen verschiedenster Disziplinen mit diversen Aspekten dieses Phänomens. Alle Versuche eine allgemein gültige Humorthorie aufzustellen sind jedoch bis dato gescheitert.

From Freud and Bergson to Mary Douglas, psychologists, philosophers, sociologists and anthropologists have endeavoured to find an all-encompassing theory of humour and laughter. A mistake common to all these attempts is the tacit presupposition that there exists something like an 'ontology of humour', that humour and laughter are transcultural and ahistorical. However, laughter is just as much a culturally determined phenomenon as humour. (Bremmer/Roodenburg 1997:3)

Humor ist somit ein soziales, kulturelles und dynamisches Phänomen, das sich auf Grund seiner stetigen Veränderung schwer beschreiben und erklären lässt. Trotz der Unmöglichkeit eine allgemein gültige Humorthorie zu aufzustellen bzw zu etablieren haben sich verschiedene Strömungen gebildet, die als die klassischen Humorthorien bezeichnet werden.

Heute spricht man von drei Erklärungsmodellen des Komischen und Humoristischen: der Inkongruenztheorie, der Degradations- und Aggressionstheorie und der Entspannungstheorie (vgl. Kotthoff 1996:10-13).

3.2.1 Entspannungstheorie

In der Fachliteratur wird diese Theorie auch als Entladungs- oder Befreiungstheorie bezeichnet. Es handelt sich dabei um einen Ansatz aus der Psychologie. Als bekanntester Vertreter gilt Sigmund Freud, der davon ausging, dass durch Lachen innere Spannungen abgebaut werden. Freud unterscheidet deutlich zwischen der Theorie des Witzes (Freud 1905/1912)

und der Theorie des Humors (1927/2000). In der Theorie des Witzes (die die stärkste Verbreitung fand) geht er davon aus, dass Menschen eine gewisse Menge Energie darauf verwenden gesellschaftlich sanktionierte Triebe, aggressive und sexuelle Tendenzen zu unterdrücken. Durch Witze, die diese Tabus brechen bzw. verbotene Triebe thematisieren tritt eine Auflösung/Durchbrechung des Verbotes in Kraft und die aufgebaute Spannung wird so durch Lachen abgebaut (vgl. Kotthoff 1996:12ff, Brock 2004:34ff).

Im Humor (im Gegensatz zum Witz) sah Freud die Möglichkeit einer psychischen Abwehrleistung im positiven Sinne, die dem Menschen eine Form der Lebensbewältigung zur Verfügung stellt.¹⁹ Des Weiteren können Normen, Konventionen und Zwänge durch humorvolle Darstellung gegebenenfalls gelockert bzw. aufgeweicht, es kann also eine befreiende Wirkung erzielt werden. Zudem ermöglicht der Humor, einen anderen Zugang zu Zwängen, Schwächen, Ängsten und Problemen zu finden und diese auch auszuleben, was die Abfuhr psychischer Probleme erleichtert (vgl. Brock 2004:37).

Dieser Ansatz ist in der Tiefenpsychologie verwurzelt dreht sich, bei Freud, vor allem um sexuell konnotierte (tendenziöse) Witze; darüber hinaus versucht diese Theorie in erster Linie psychische Ursachen des Phänomens Witz ausfindig zu machen und ist daher für die genauere Betrachtung der komischen Effekte in dieser Arbeit nicht geeignet.

3.2.2 Degradations- und Aggressionstheorie

Die Degradations- und Aggressionstheorie wird auch als Überlegenheitstheorie bzw. Superioritätstheorie bezeichnet und geht auf Platon zurück. Als weitere berühmte Vertreter dieser Theorie gelten Aristoteles, Cicero und Hobbes. Bei diesem sozialen Ansatz wird davon ausgegangen, dass Lachen aus einem Überlegenheitsgefühl heraus passiert. „Der Lachende fühlt sich dem Verlachtene gegenüber überlegen“ (Kotthoff 1996:12). Humor resultiert also aus einem Überlegenheitsgefühl,

¹⁹ Vgl. http://www.michael-titze.de/content/de/texte_d/text_d_25.html

einem Gefühl des Triumphs oder der Verhöhnung. Dabei wird unterschieden, ob der Humor auf Ranghöhere oder Rangniedrigere abzielt, d.h. *wer* lacht über *wen* und wer verbündet sich mit wem gegen *wer*²⁰ (vgl. Brock 2004:30).

Ein Teilgebiet der Aggressionstheorie beschäftigt sich mit der Untersuchung des Ausmaßes der Aggression das gegen eine bestimmte Zielscheibe gerichtet wird, sowie der Schwere des Vergehens, das diese Reaktion hervorgerufen hat. In diesem Zusammenhang wird von ‚Verbrechen‘ und ‚Bestrafung‘ gesprochen, das Verhältnis dieser beiden ist jedoch nicht als direkt proportional einzustufen. In Bezug auf Witze können verschiedene aggressive Komponenten festgestellt werden. Diese beziehen sich nicht nur auf die Zielscheibe des jeweiligen Witzes, wie bei Stereotypenkomik (z.B. Blondinenwitz) sondern auch auf die RezipientInnen. Somit gibt es zwei potentielle Opfer, die Person oder Gruppe, auf die ein Witz abzielt und die RezipientInnen, deren Verständnis getestet wird (vgl. Kotthoff 1996:11f, Brock 2004:30-32).

Bei dieser Theorie steht die soziale Funktion von Humor im Vordergrund, wobei untersucht wird, warum bzw. über wen gelacht wird. Diese Theorie ist für die vorliegende Arbeit insofern relevant, als manche Arten des in ihr auftretenden Humors z.B. auf Stereotypen bestimmter Gruppen oder anderer Kulturen abzielen.

3.2.3 Inkongruenztheorie

Wie aus den vorherigen beiden Theorien ersichtlich divergieren die Meinungen innerhalb der Humorforschung vor allem hinsichtlich der Frage worauf Komik gründet; dennoch ist man sich in einem Aspekt einig: Nämlich darin, dass die Inkongruenz ein essentielles Element darstellt um einen komischen Effekt zu erzielen (vgl. Kotthoff 1996:10, Brock 2004:28).

²⁰ Hervorhebungen A.P.

Alle komischen Sachverhalte lassen sich in irgendeiner Form als semiotische Inkongruenzen erklären, die in der Abweichung von der erwarteten Normalform eines Erscheinungsbildes bestehen. (Gelfert 2007:20f)

Zu den wichtigsten Vertretern der Inkongruenztheorie zählen z.B. Kant, Schopenhauer und Freud. Die Inkongruenztheorien sind eher strukturell orientiert und beziehen sich auf die kognitive Ebene von Humor. Eine Grundvoraussetzung ist, dass ein kommunikatives Element eingeführt wird, welches vor dem Hintergrund einer bestimmten Erwartung als inkongruent wahrgenommen wird (vgl. Kotthoff 1996:10).

Wie eingangs bereits erwähnt stehen die einzelnen Humorthorien im Widerstreit zueinander. Es kann von verhärteten Fronten gesprochen werden, wobei ein ausgeprägtes Spannungsverhältnis vor allem zwischen den VertreterInnen der Inkongruenztheorie und der Degradations- und Aggressionstheorie (Superioritätstheorie) ausgemacht werden kann:

Advocates of the incongruity theory often stress that all humour is essentially playful, that aggression in humour is not really, or not necessarily, aggression [...]. Conversely, the superiority theorist Gruner challenges that argument by offering to trace aggression in any instance of humour that people might wish to present to him, and by arguing that the sort of play involved in humour is highly competitive. (Vandaele 2002:156)

Vandaele selbst spricht sich für eine großzügigere Fassung des Superioritätsbegriffs aus um die beiden Konzepte (Inkongruenz – Superiorität) „näher zusammenzurücken“ (vgl. Vandaele 2002:156f). Humor kann jedoch im seltensten Fall nur einer Theorie zugeordnet werden. Eine ähnliche Meinung vertritt Kotthoff: „Inkongruenz, Degradation und Entspannung müssen sich [...] keinesfalls gegenseitig ausschließen. Sie wirken häufig zusammen, verstärken sich gegenseitig oder schwächen sich ab“ (Kotthoff 1996:10).

In der vorliegenden Arbeit wird im Wesentlichen von einem Zusammenspiel von Superioritäts- und Inkongruenztheorie ausgegangen. Zur Erklärung einzelner komischer Effekte (konkret auch zur Beschreibung der Strategien zur Erzeugung von Komik in „Die Ritter der Kokosnuß“) ist die Inkongruenztheorie am besten geeignet.

Einen Ansatz zur genauen Beschreibung von Inkongruenzen bietet z.B. Brock (1996), dieser wird im folgenden Kapitel näher erläutert.

3.3 Der Ansatz von Brock

Im Allgemeinen interessiert sich die Humorforschung im Bereich der Inkongruenztheorie für Wissensmuster. Brock zu Folge beschränken sich die bestehenden Theorien jedoch in den meisten Fällen nur auf zwei Wissensmuster:

[...] die Modellierung einer vermeintlich zentralen Inkongruenz, die sich durch die Kombination (zweier) miteinander inkompatibler Wissensmuster ergibt. Die Kombination wird oft durch eine Schaltstelle zwischen beiden Wissensmustern erklärt. Eine solche Schaltstelle ist ein an prominenter Stelle stehendes Wort, eine Phrase oder eine Handlung, die wegen ihrer Mehrdeutigkeit potentiell zwei oder mehr unterschiedlichen Wissensbereichen zugeordnet werden können. (Brock 1996:21)

Dieser Ansatz ist für allgemeine linguistische Überlegungen im Bereich humoristischer Kommunikation grundsätzlich relevant. Beschäftigt man sich jedoch im Detail mit komplexeren humorüberlagerten Kommunikationsprozessen, so scheinen die Erkenntnisse, die aus einer bloßen Gegenüberstellung von Wissensmustern gewonnen werden können, nicht präzise genug zu sein. Rein linguistische Modelle wie z.B. die *Script-based Semantic Theory of Humor* von Raskin (1985) zur Analyse von schriftlich fixierten Witzen bzw. komischen Situationen sind Brock zu Folge daher etwas zu eng gefasst. Denn meist wird, wie bei Raskin (1985) jeweils nur von einer Opposition von zwei Wissensmustern (scripts²¹) ausgegangen (vgl. Brock 1996:21). „Es sei ausdrücklich betont, daß die von Raskin erfaßte Kollision semantischer oder anderer *scripts* bei der Rezeption des Komischen nicht in Abrede gestellt werden soll. Falsch ist nur ihre stark vereinfachende Zentralsetzung“ (Brock 2004:19). Brock beschäftigt sich mit der Analyse unterschiedlicher Formate (z.B. „Monty Python’s Flying Circus“)

²¹ „The script is a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it. The script is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker’s knowledge of a small part of the world.“ (Raskin 1985:81)

und schlägt einen Ansatz²² vor, der sich im Wesentlichen auf die „prozedurale Erfassung von Wissensmustern richtet und rezeptionsseitig orientiert ist“ (1996:23). Unter Bezugnahme verschiedener Punkte bietet Brocks Ansatz eine detaillierte Beschreibung von Inkongruenzen, was sich als geeignet für die Analyse einzelner Szenen in der vorliegenden Arbeit erweist.

Brock schlägt dazu folgende Punkte zur Beschreibung vor:

- Einführung und Entwicklung der Erwartung
- Ansatzpunkt der Inkongruenz
- Einführung und Entwicklung der Inkongruenz
- Trägerschaft der Inkongruenz
- Kombination von Inkongruenzen
- Grad der Abweichung von der Erwartung
- Auflösung von Inkongruenz
- Rezeptionssteuerung durch Gattungswissen und/oder Humormaximen (vgl. Brock 1996:23).

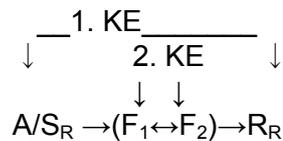
Im Hinblick auf die Gegenüberstellung der Inkongruenzen bzw. der verwendeten Humorarten von englischer Originalfassung und deutscher Synchronfassung ermöglicht Brocks Modell eine detaillierte Beschreibung der Inkongruenzen.

3.3.1 Kommunikationsmodell

Zur genaueren Darstellung von professionellem Humor, der künstlich hergestellt, inszeniert und dargestellt wird und im Vergleich zu konversationellem Humor eine stärkere Trennung von ErzählerInnen/DarstellerInnen und Figuren aufweist, schlägt Brock folgendes

²² In Brock (2004) erweitert er diesen Ansatz und geht im Rahmen seiner Forschung auf Aspekte ein, die in Brock (1996) nur kurz angesprochen, jedoch nicht weiter ausgeführt werden konnten. Im Zuge von Brock (2004) werden auch die Möglichkeiten der Integration anderer Humorthorien, wie z.B. Bergsons Theorie des Mechanischen als Quelle des Lachens, der Aggressionstheorie und der Entspannungstheorie (Abfuhrtheorie) in die Modellierung der Rezeption von Inkongruenzen besprochen. Für genauere Ausführungen siehe Brock (2004:307-375).

einfache Modell humoristischer Kommunikation vor (vgl. Brock 1996:23)



A/S_R = realer Autor/ realer Schauspieler
 F_1, F_2 = dargestellte Figuren
 RR = reale(r) RezipientIn
KE = Kommunikationsebene (Brock 1996:23)

Auf der 1. Kommunikationsebene (KE) findet die Kommunikation zwischen AutorInnen/SchauspielerInnen und RezipientInnen statt, die so real wie ein Alltagsgespräch ist. Die fiktive Kommunikation der Figuren auf der 2. KE ist zugleich Kommunikat auf der 1. KE und wird somit Gegenstand der Untersuchung. In der Hauptsache gilt es festzustellen welche Wissensbereiche auf den beiden Kommunikationsebenen anzusetzen sind, um den Humor der ablaufenden Kommunikation erfassen zu können. Besonders wichtig ist hierbei *welcher* Bezug zwischen 1. KE und 2. KE hergestellt wird (vgl. Brock 1996:23f).

3.3.2 Einführung und Entwicklung der Erwartung

Erwartungen entstehen kontinuierlich auf verschiedenen Ebenen und bei jeder Kommunikation. Sie können aufgebaut, geändert, spezifiziert und getilgt werden und erzeugen vor allem Spannung. Erwartungen stellen – in Verbindung mit dem menschlichen Streben nach Kohärenz – somit die Grundlage für die Erzeugung von Inkongruenzen dar (vgl. Brock 2004:164f).

Auf der 1. KE bringen die RezipientInnen ihre Wissensbereiche gemäß der kommunikativen Gegebenheiten und Stimuli ein. Hierbei stehen ihnen alle bekannten Wissensbereiche zur Verfügung, z.B. „Weltwissen, Wissen über das Sprachsystem, kommunikative Ablaufmuster über institutionelle Kommunikation, abstrakte Konversationsmaximen usw.“ (Brock 1996:25). Im Falle der Rezeption einer Komödie (z.B. „Monty Python and the Holy Grail“) werden auch Muster- und Gattungswissen humoristischer Kommunikation und vorhandenes Musterwissen zu Monty Python aktiviert. Die

RezipientInnen nehmen im Fall einer Komödie bewusst am komischen Diskurs teil. So geht man davon aus, dass anstelle allgemeiner Kommunikationsmaximen eher eine humorspezifische Interpretationsanweisung vorliegt. Zum besseren Verständnis werden im Folgenden kurz die vier Kommunikationsmaximen von Grice (1979) erläutert.

Es wird davon ausgegangen, dass sprachliches Handeln rational ist. Daher müssen für den Ablauf einer effektiven Kommunikation verschiedene Maximen beachtet werden, die im Einklang mit dem Kooperationsprinzip stehen. Grice führt in diesem Zusammenhang vier Kategorien an: Quantität, Qualität, Relation und Modalität für die folgende Obermaximen gelten (vgl. Grice 1979:243-249).

- Quantität: ‚Mache deinen Beitrag so informativ wie (für die gegebenen Gesprächszwecke) nötig‘. (1979:249)
- Qualität: ‚Versuche deinen Beitrag so zu machen, daß er wahr ist‘. (1979:249)
- Relation: ‚Sei relevant‘. (1979:249)
- Modalität: ‚Sei klar‘. (1979:250)²³

Diese Maximen sind grundsätzlich allgemein gehalten; bezogen auf humoristische Kommunikation hält Brock die Maximen für Quantität, Relation und Modalität für angemessen, schlägt jedoch eine Änderung der Qualitätsmaxime vor (vgl. Brock 1996:43). „So wird die Gricesche Qualitätsmaxime ‚Versuche deinen Beitrag so zu machen, daß er wahr ist‘“ (Brock 1996:26) zu einer konkreten Interpretationsanweisung für humoristische Kommunikation und könnte in diesem Fall lauten: „Interpretiere das, was Du hörst/siehst, als komisch“ (Brock 1996:26). Diese maximengeleitete Antizipation komischer Kommunikationsinhalte kann ausschließlich auf der 1. KE erfolgen. Inkongruenzen können nur dann auftreten, wenn die RezipientInnen auf der 2. KE als „naive“ bzw. unwissende und auf der 1. KE als aufmerksame TeilnehmerInnen agieren (vgl. Brock 1996:26).

²³ Für eine nähere Auseinandersetzung mit spezielleren Kommunikationsmaximen siehe Grice (1979:243-265).

Diese unterschiedlichen Haltungen lassen sich durch zwei getrennte Rezeptionsanweisungen ausdrücken, die Teil des Gattungswissens über humoristische Kommunikation sind: einmal für die Kontextualisierung kommunikativer Einheiten auf der 2. KE die für die Fiktionsrezeption häufig zitierte ‚willing suspension of disbelief‘ [Nash 1985], die Anweisung also, das offensichtlich Inszenierte im gegebenen Rahmen zunächst für bare Münze zu nehmen; zum zweiten für die Interpretation des Rezipierten auf der 1. KE die dazu entgegengesetzte Anweisung, in humoristischer Kommunikation besonders auf mögliche Brüche zu achten und sprachlichen und anderen Mehrdeutigkeit mit größter Aufmerksamkeit nachzuspüren. (Brock 1996:26)

Die Wissensmuster auf der 2. KE werden durch visuelle bzw. sprachliche Stimuli evoziert und können sich ebenfalls auf Weltwissen u.ä. beziehen (vgl. Brock 1996:26). Auf dieser Ebene wird jedoch absichtlich nicht mit Humor gerechnet.

3.3.3 Ansatzpunkt der Inkongruenzen

Inkongruenzen können potentiell auf jeder Ebene und Dimension des Kommunikationsprozesses ansetzen: beispielsweise können mehrere Weltwissens-Muster kombiniert werden oder kommunikativen Ablaufmuster „umgedreht“ werden. Grundsätzlich entstehen Inkongruenzen, wenn die Figuren auf der 2.KE nicht so handeln, wie dies durch etablierte Wissensmuster anzunehmen ist, sondern Verhalten an den Tag legen, das zum aufgerufenen Wissensmuster inkongruent ist. Ein Ansatzpunkt von Inkongruenzen, der bei Monty Python häufig verwendet wird, ist das bewusste Freilegen und Stören der Fiktion. Die Produktionssituation eines Sketches oder Films wird absichtlich thematisiert bzw. vorgeführt, um so einen Illusionsbruch zu erreichen (vgl. Brock 1996:28;31f). Als weitere Ansatzpunkte von Inkongruenzen führt Brock z.B. Sprachwissen, allgemeines Kommunikationswissen, Weltwissen und soziales Wissen an (vgl. Brock 2004:214-240).

3.3.4 Einführung und Entwicklung der Inkongruenz

Grundsätzlich werden zwei Formen der Einführung von Inkongruenzen unterschieden, nämlich *harter* und *weicher Einsatz*²⁴. Man spricht von einem *harten Einsatz*, wenn in Bezug auf eine aufgebaute Erwartung direkt ein sprachlich oder visuell inkongruentes Element oder Wissensmuster eingeführt wird. Häufig existiert zwischen den kollidierenden Wissensmustern nur ein schwaches bzw. gar kein Verbindungselement. Von einem *weichen Einsatz* spricht man, wenn ein Muster eingeführt wird, aus dem nach und nach ein inkongruentes Element entwickelt wird. Zur Unterscheidung, ob es sich um einen weichen Einsatz handelt, ist unter anderem der Grad der Abweichung von der Erwartung ausschlaggebend (vgl. 3.3.7) (vgl. Brock 1996:31f). Des Weiteren werden bei der Entwicklung von Inkongruenzen folgende Typen unterschieden:

- *einfache Okkurrenz* (einmaliges Auftreten)
- *serielle Okkurrenz* (mehrfaches Auftreten in Minimalform)
- *modifizierte serielle Okkurrenz* (Variationen einer Inkongruenz treten seriell auf)
- *lokale Eskalation* einer Okkurrenz (einer Inkongruenz mit beispielsweise weichem Einsatz wird dann durch weitere Einsätze auf anderen Ebenen ergänzt; z.B. im Hintergrund oder etwa ein/e Vortragende/r der/die sich immer wieder steigend und verschachtelt selbst korrigiert bzw. rechtfertigt)
- *treppenförmige Eskalation* (unter einer zentralen Inkongruenz wird eine sich schrittweise steigende Einführung inkongruenter Teil-Themen vorgenommen)
- *permanente Inkongruenz* (Inkongruenzen die „mitlaufen“ und den ständigen Hintergrund für andere Vorgänge bilden) (vgl. Brock 1996:34f).

²⁴Für eine präzisere Unterscheidung siehe Brock (2004: 185-213).

3.3.5 Trägerschaft der Inkongruenz

Meist stehen bei der Entwicklung von Inkongruenzen die Wissensmuster zweier oder mehrerer Personen in Kontrast zueinander. Es muss mindestens eine/n TrägerIn von „korrekten“ Wissensmustern geben, der/ die im Fachjargon von professionellen KomikerInnen als *straight man* bezeichnet wird. Im Laufe der Geschichte bzw. Handlung werden inkongruente Wissensbereiche von einer anderen Personen eingebracht, die als *funny man* bezeichnet wird. Der Kontrast zwischen diesen Wissensmustern läuft auf eine Pointe hinaus (vgl. Brock 1996:35).

Monty Python experimentiert häufig mit der Trägerschaft von Inkongruenzen. Es wird mit der Erwartungshaltung des Publikums gespielt, das die Gegenüberstellung von *funny man* (der/die Verrückte) versus *straight man* (TrägerIn des korrekten Wissensmusters) antizipiert. Dieses Muster kann beispielsweise umgedreht werden, wenn sich nur ein einziger *straight man* in einer inkongruenten Welt voll von *funny men* findet (vgl. Brock 1996:35f).

3.3.6 Kombination von Inkongruenzen

Auf Grundlage der Kapitel 3.3.2 – 3.3.5 kann nun die Modellierung der Kombination von Inkongruenzen auf verschiedenen Ebenen beschrieben werden. Die in der Forschung beschriebene Komplexität des Phänomens Humor basiert laut Brock häufig nicht auf einer zentralen Inkongruenz, sondern „auf dem Oszillieren der rezeptiven Aufmerksamkeit zwischen einer Kombination miteinander in vielfältigen Beziehung stehenden Inkongruenzen“ (1996:37). Diese können Hintergründe für weitere Inkongruenzen bilden, in andere verschachtelt sein, sich gegenseitig aufladen und so die humoristische Wirkung verstärken. Bei der Kombination von Inkongruenzen ist es daher wesentlich zu untersuchen, ob es sich um eine Addition handelt oder ob die einzelnen Inkongruenzen sich aus anderen ergeben und weiterentwickelt werden (vgl. 1996:36-38).

3.3.7 Grad der Abweichung von der Erwartung

In der Humorforschung existieren, wie bereits erwähnt, linguistische Ansätze (vgl. Raskin 1985 *The Semantic Script Theory of Humor*), innerhalb derer die komische Wirkung von inkongruenten Wissensmustern hauptsächlich auf eine zentrale Opposition von kollidierenden Mustern zurückgeführt wird. Diese Klassifikation kritisiert Brock, da sie auf binären Entscheidungen basiert und die Abstraktionsgrade sehr hoch sind, sodass beinahe alles darunter subsumiert werden kann (z.B. möglich – unmöglich, normal – abnormal). Brock vertritt daher die Ansicht, dass es ebenso relevant ist welchen Status die Inkongruenz hat, also in welcher Form der Humor empfunden wird: eher hintergründig oder wie ein Paukenschlag. Er schlägt daher eine nähere Betrachtung der Beziehungen zwischen den inkongruenten Elementen und den Inhalten der aktivierten Wissensmuster vor. Dabei ist bei der Untersuchung des Grades der Abweichung von der Erwartung von einer großen Spannweite auszugehen, d.h. das Spektrum reicht von minimalen Veränderungen einer Position bis zum Extrem, dass eine Inkongruenz nicht mehr mit dem etablierten Wissensmuster zu vereinbaren ist (vgl. 1996:38f).

3.3.8 Auflösung der Inkongruenz

Bei Arbeiten, die sich mit der Inkongruenztheorie beschäftigen, wird prinzipiell die Frage gestellt, ob es zur Auflösung einer Inkongruenz kommen muss, um eine humoristische Wirkung zu erzielen. Brock ist der Meinung, dass „gelungene Kommunikation ohne Kohärenzbildung [...] schlichtweg undenkbar ist“ und es daher „keine gelungene Humorkommunikation ohne Auflösung von Inkongruenzen gibt“ (1996:40). Auflösungen finden auf der 1.KE statt und stellen immer eine Form der Sinnstiftung dar, Brock betont jedoch, dass dies nicht bedeutet,

„[...] daß Inkongruenzen durch kognitiven Aufwand plötzlich kongruent werden. Kognitive Turbulenzen bleiben potentiell bestehen. Sie werden jedoch rezipientInnenseitig – bewußt oder nicht – in ihrem Mechanismus erfaßt, als humoristisch gerahmt und damit eingedämmt. Somit sind sie in ihrer Wirkung nicht bedrohlich, sondern in erster Linie amüsan.“ (1996:40)

3.3.9 Rezeptionssteuerung durch Gattungswissen und/oder Humormaximen

Ob die Rezeption von Humor neben Welt- und allgemeinen Kommunikationswissen und Gattungswissen humoristischer Kommunikation auch durch Humormaximen gelenkt wird ist seit einigen Jahren Diskussionspunkt in der Humorforschung. Brocks Ansicht zu Folge sind die Griceschen Maximen (vgl. 3.3.2), mit Ausnahme der Qualitätsmaxime, so allgemein gehalten, dass sie auch humoristische Kommunikation erfassen.

Die Qualitätsmaxime, die besagt, dass der Beitrag so gemacht werden soll, dass er wahr ist bzw. rezeptionsseitig so aufgenommen wird, als wäre der Beitrag wahr, wird als irrelevant betrachtet. Diese Anweisung kann jedoch, wie bereits unter 3.3.2 angesprochen, durch die Maxime „Interpretiere das, was Du rezipierst, als komisch“ (1996:44) ersetzt werden. Brock vertritt daher die Meinung, dass humoristische Kommunikation muster- und maximengeleitet ist (vgl. Brock 1996:41-44).

Für die vorliegende Arbeit bedeutet das insgesamt, dass die detaillierte Beschreibung der Inkongruenzen in Original- und Synchronfassung sich vorwiegend an den Kapiteln 3.3.2 bis 3.3.6 orientiert. Die präzise Analyse einzelner Inkongruenzen soll Aufschluss über die Unterschiede in Aufbau und Erzeugung von Komik in den beiden Fassungen geben.

3.4 Lachkulturen

„Das Lachen gehört – genauso wie die Trauer – trotz unterschiedlichster Lach-Kulturen und trotz aller prinzipiellen Historizität des Lachens zu den anthropologischen Grundausstattungen der Menschen; selbst taubblind geborene Kinder sind in der Lage zu lächeln und zu lachen. Lachen ist universell [...]. (Wende 2007:10)

Bei Lachen handelt es sich, wie auch bei Humor, um ein allumfassendes, universelles Phänomen. Im Folgenden wird das Humorverständnis in Deutschland und in Großbritannien näher erläutert. Was amüsiert die eine Nation, bleibt hingegen von der anderen unbemerkt? Wie groß ist die Differenz zwischen den verschiedenen „Lachkulturen“ bzw. inwiefern

verstehen wir den Humor anderer Kulturen? Kurz gesagt: Wie kulturspezifisch ist Humor?

Im Zusammenhang mit Spracherwerb wird zwangsläufig auch stets das Humorverständnis der entsprechenden Kultur thematisiert. Grundsätzlich gilt, dass sowohl exzellente Sprachbeherrschung als auch längere Aufenthalte in einem anderssprachigen Land nicht unbedingt ein Humorverständnis des jeweiligen Kulturkreises mit sich bringen, was bedeuten würde, dass uns ein Teil der anderen Kultur bis zu einem gewissen Grad immer verschlossen bleibt. Unger (1995) beispielsweise hält dieses Argument für nicht zulässig und geht stattdessen von einem breiteren Humorverständnis aus, das sich eben an der Äußerung, am Lachen orientiert:

Im voll klimatisierten Wohnzimmer lachen wir schließlich nicht nur über Dieter Hallervorden, Otto Waalkes und die ‚TV-Schmidt-Show‘ aus dem Hamburger Tivoli, sondern eben auch über Louis de Funès, Marty Feldman und David Letterman. Und da wir angesichts globaler Kabel- und Satellitenvernetzung außerdem vermuten, daß man in Frankreich, England und Amerika in ebenfalls klimatisierten Wohnzimmern über dieselben Späße lacht, liegt es offenbar näher, von einer universalen Verstehbarkeit weiter Teile der Komik auszugehen, von einem globalen Gelächter, einer globalen ‚Lachkultur‘ gewissermaßen. (Unger 1995:11)

Innerhalb dieser globalen Lachkultur besitzt dennoch jede Nation ihre Eigenheiten. Die Zuordnung von Humor zu bestimmten Nationen führt Unger teilweise auch auf den Einfluss der Massenmedien zurück. So nehmen wir die Komik von Louis de Funès als „französisch“ wahr und Monty Python als „typisch englisch“. Den Grund für die Unterschiede, in den Humorverständnissen sieht Unger in der Existenz von „differenten Lachkulturen“, die er wie folgt definiert (vgl. Unger 1995:11ff):

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

Es geht nun darum festzustellen, welche Vorlieben im vorliegenden Fall als „typisch englisch“ und als „typisch deutsch“ bezeichnet werden können.

3.5 Englischer Humor versus deutscher Humor

Es muss vorab geklärt werden, was in dieser Arbeit unter „englischem Humor“ und „deutschem Humor“ verstanden werden soll: Ersterer bezeichnet ein Humorverständnis, das von BewohnerInnen des Vereinigten Königreichs geteilt wird. Korrekt wäre eigentlich eine Unterteilung in englischen, walisischen, schottischen und nordirischen Humor bzw. die Verwendung des Überbegriffs „britischer Humor“. Britischer Humor (der in diesem Fall die NordirInnen nicht mit einbezieht) ruft jedoch eher politische Assoziationen hervor und scheint daher in diesem Kontext unpassend zu sein – im allgemeinen Sprachgebrauch ist der Terminus „englischer Humor“ weitaus gebräuchlicher. Englischer Humor bezeichnet daher in dieser Arbeit allgemein komisierende Verfahren, die mit der Humortradition des Vereinigten Königreichs in Verbindung gebracht werden. Der Vollständigkeit halber muss noch angeführt werden, dass gewisse Sonderformen und Ausprägungen, wie beispielsweise der schottische und der walisische Humor, trotz allem nicht unter diesem Überbegriff subsumiert werden.

Deutscher Humor bezieht sich in dieser Arbeit auf den Humor der Bundesrepublik Deutschland, da die Synchronfassung in Berlin für ein deutsches Zielpublikum angefertigt wurde. Auf Besonderheiten des österreichischen Humors, der sich von der deutschen Variante deutlich unterscheidet, kann hier nicht eingegangen werden. Es muss jedoch festgehalten werden, dass in Deutschland und Österreich grundsätzlich unterschiedliche Humortraditionen existieren.

3.5.1 Deutscher Humor

Häufig werden Deutsche als humorlos bezeichnet. Einmal im Jahr wird jedoch mit großem Aufwand Karneval gefeiert, der einen großen Teil der Humortradition ausmacht. Nichtsdestotrotz wird der Karneval – als organisierte Form von Humor – häufig als Abwesenheit von Letzterem gewertet. Wirft man einen Blick auf die geschichtliche Entwicklung des Humors in Deutschland, so zeigt sich, dass dieses Klischee nicht dem Bild entspricht, das man im 15. und 16. Jahrhundert vom Volk der Deutschen

hatte. Zu Zeiten der Renaissance und Reformation waren die Deutschen, wie aus schriftlichen Aufzeichnungen hervorgeht, als lebensfrohes Volk bekannt. Geschichten über Till Eulenspiegel und die Schildbürger, die heute noch gelesen werden, entstammen eben dieser Zeit. Auf Grund verschiedener sozialpolitischer Faktoren änderte sich diese Geisteshaltung und im Zuge dessen natürlich auch der Humor. Nach dem Dreißigjährigen Krieg – im 17. Jahrhundert – kam der Prozess der Verbürgerlichung zum Stillstand. Der Einfluss, den die absolutistischen Fürstenhöfe innehatten ließ gesellschaftlich keinen Raum mehr für humoristische Nivellierung. Im 18. Jahrhundert, zu Zeiten der Aufklärung, als die Emanzipation des Bürgertums wieder einsetzte, bildete sich dann ein neues Selbstverständnis des BürgerInnentums heraus. Das Konzept des/der alten Stadtbürgers/In wurde von dem des/der Staatsbürgers/In abgelöst. Die politischen Gegebenheiten in Deutschland führten dazu, dass man sich nach einem sicherheitsspendenden Staat sehnte, was den hohen Stellenwert der Autorität im kollektiven Wertesystem erklärt (vgl. Gelfert 1998:29-33;173). In Großbritannien hingegen konnte sich auf Grund der militärischen Sicherheit (Inselstaat) und politischen Stabilität ein skeptischer Bürgerhumor entwickeln (1998:173).

Um genauere Einblicke in die Entwicklung des Humors zu gewinnen, werden nun typische Identifikationsfiguren und Archetypen, die im kollektiven Gedächtnis noch immer präsent sind, angeführt. So wurden z.B. bereits Till Eulenspiegel und die Schildbürger erwähnt; auch der Baron Münchhausen muss in diesem Zusammenhang genannt werden. Die Lügengeschichten rund um Baron Münchhausen wurden auch verfilmt und werden heute noch rezipiert. In diesen Archetypen zeichnen sich Grundzüge des deutschen Humors ab. Charakteristisch ist für die angeführten Erzählungen, dass dabei zwar über gesellschaftliche Strukturen oder Individuen gelacht wird, die gesellschaftspolitische Kritik, die dabei mitschwingt, richtet sich jedoch nie gegen eine Autorität (z.B. den „Vater Staat“) oder gegen die zur damaligen Zeit geltenden moralischen Grundsätze an sich. Auffallend ist des Weiteren, dass ein gewisser Anspruch an die Tiefgründigkeit von Humor besteht, was

sich darin zeigt, dass stets die Vernunft über die Unvernunft lacht (vgl. 1998:32-41).

Weitere Charakteristika und typische Ausdruckformen des deutschen Humors lassen sich an Hand von zwei anderen Werken ableiten: „Struwwelpeter“ und die Geschichten von Wilhelm Busch. „Struwwelpeter“ wurde 1845 als „Lustige Geschichten und drollige Bilder“ in Druck gegeben. In diesen Erzählungen wird exzentrisches Verhalten kontinuierlich bestraft, was Grundlegendes über die vorgegebenen Normen und somit auch über das vorherrschende Humorverständnis aussagt. ExzentrikerInnen werden verspottet womit vermittelt wird, dass ihr Verhalten gesellschaftlich nicht geduldet wird und werden soll. Der Grundgedanke, anders sein zu wollen, wird missbilligt, da Ordnung im deutschen Kulturkreis einen hohen Stellenwert hat. Exzentrisches Verhalten stellt jedoch jegliche Autorität an sich in Frage und untergräbt sie, was als inakzeptabel betrachtet wurde. Ähnlich verhält es sich bei „Max und Moritz“, dem wohl bekanntesten Werk von Wilhelm Busch. Die „bösen“ Buben bekommen für ihr Fehlverhalten drastische Strafen, was die moralisierende Tendenz deutschen Humors unterstreicht (vgl. Gelfert 1998:46-52).

Im Allgemeinen funktioniert deutscher Humor vor allem frontal sowie von oben nach unten; dies wird als top-down Variante des Humors bezeichnet, bei der Autorität per se nicht in Frage gestellt wird. Die deutsche Ausprägungsform ist grundsätzlich gemütlich und moralisierend, das Hauptziel ist nicht, durch Humor Spannungsausgleich zu erreichen, sondern man sehnt sich nach der Abwesenheit von Spannung. Es handelt sich um eine möglichst stachelfreie Variante, bei der das Gemeinschaftsgefühl im Vordergrund steht (vgl. Gelfert 1998:52;71). In diesem Zusammenhang kann auch eine gewisse Tendenz zur Degradations- und Aggressionstheorie (vgl. 3.2.2) festgestellt werden, da der Humor häufig darauf abzielt, dass eine Gruppe über eine/n „RegelbrecherIn“ lacht.

Ein weiteres Charakteristikum des deutschen Humors liegt in einer gewissen Erwartungshaltung zu Tiefe oder Ernst. Eine Tendenz zur Metaphysik des Humors ist in Deutschland historisch bedingt, da sich viele

DenkerInnen und PhilosophInnen, wie Kant, Hegel und Jean Paul mit dem Thema intensiv auseinander gesetzt haben. Dadurch wird Humor in der deutschen Kultur auch mit philosophischer Tiefgründigkeit verbunden (vgl. Gelfert 2007:26-29).

Nach diesem geschichtlichen Abriss der deutschen Humortradition des 16. bis 19. Jahrhunderts soll nun auch das Humorverständnis im 20. und 21. Jahrhundert betrachtet werden. Wie bereits angeführt ist das vorherrschende Humorverständnis stark kulturspezifisch und eng mit der Geschichte eines Landes verbunden. Traumatische Ereignisse z.B. dürfen nicht zum Lachanlass herhalten, und können nicht humoristisch behandelt werden, da dies die allgemeine Geisteshaltung verbietet. Im Falle Deutschlands (und auch Österreichs) trifft dies z.B. auf den Zweiten Weltkrieg, das Dritte Reich und den Holocaust zu.

Stollmann (2008), der dieses Verhältnis von Politik und Humor eingehend analysiert, geht prinzipiell davon aus, dass Menschen über unlösbare Widersprüche (Inkongruenzen) lachen. In Anlehnung an Freuds psychoanalytische Studien, die besagen, dass PatientInnen zu lachen beginnen, wenn traumatische Erfahrungen, die Freud als kitzelige Stellen der Seele bezeichnete, behandelt wurden, zieht er den folgenden Rückschluss: Das Trauma in Bezug auf das Dritte Reich und die begangenen Gräueltaten ist so schwerwiegend, dass darüber nicht gelacht werden darf und daher nur über „Umwege“ thematisiert wird (vgl. Stollmann 2008:110-115). „Die wirklichen Verbrechen von KZ und Krieg sind (von Deutschen) für Komik unberührbar“ (Stollmann 2008:115). Dieses Verhältnis zur Vergangenheit, in der die eben genannten Themen mit Angst besetzt sind, hat somit Einfluss auf das Humorverhalten im Allgemeinen. Wie in Kapitel 2.3 bereits erwähnt, hatte Politisches im deutschen Humor in den 50er, 60er und 70er Jahren nichts zu suchen. Diese strikte Ausgrenzung der Politik rührt vermutlich von eben diesen historischen Gegebenheiten her.

Die populäre Komik der BRD muss theoretisch aus dem prekären Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart ihre Kraft ziehen, darf aber mit keinem Hinweis die politische Vergangenheit des Dritten Reichs berühren. (Stollmann 2008:115)

Dem zufolge ist der Einfluss des 2. Weltkriegs auf das Humorverständnis bis heute zu spüren. Da jedoch irgendeine Form der Vergangenheitsbewältigung stattfinden muss, existieren Ausweichmanöver. Als eine mögliche Form mit der Vergangenheit umzugehen führt Stollmann die Popularität des Sketches „Dinner for One“ an. Ein Sketch, der seit 1963 jeden Silvesterabend gespielt wird und vermutlich einem Großteil aller Deutschen (und auch ÖsterreicherInnen) bekannt ist. Die Handlung dreht sich um eine alte, englische Lady die einmal im Jahr ihren Butler alle ihre verstorbenen Freunde und Liebhaber im Zuge eines Dinners imitieren lässt. Der Schwarzweiß Sketch wurde in englischer Sprache gedreht und mit deutschen Untertiteln versehen, was für ein Synchronisationsland wie Deutschland bereits ungewöhnlich ist. Charakterische Elemente sind Slapstick, Situations- und Charakterkomik, die zunehmende Trunkenheit des Butlers sowie ein Running Gag (ständige Wiederholung der Phrase „same procedure as every year“) (vgl. Stollmann 2008:116). Aufmachung und Humor des Stücks werden auf den ersten Blick als „typisch englisch“ perzipiert. Produziert wurde der Sketch mit Freddie Frinton und May Warden jedoch in den NDR-Studios in Hamburg (vgl. Unger 1997:11-13). Warum hat die Komik dieses Stücks in über 40 Jahren in Deutschland jedoch nicht an Reiz verloren? Laut Unger ist dies auf eine ‚rituelle‘ Wiederholung des Lachvergnügens zurückzuführen und auf eine Lachbereitschaft, die bereits vor dem Ansehen des Sketches besteht. Dem ist hinzuzufügen, dass der englische Humor im deutschsprachigen Kulturkreis ein sehr hohes Ansehen genießt. Zusätzlich zu den bereits erwähnten Strategien zur Erzeugung von Komik kommt hinzu, dass das Gefühl vermittelt wird, über fremden Humor zu lachen. Dieser Umstand scheint das Vergnügen noch zu erhöhen (vgl. Unger 1995:11-13).

Stollmann führt den Reiz dieses Stückes noch auf eine andere Komponente, nämlich die Vergangenheitsbewältigung, zurück. Die Komik des Stückes resultiert aus einem Ausweichen bzw. einem Umweg um die Problematik Humor in Verbindung mit dem Dritten Reich, also aus einem Lachen über die Vergangenheit.

[...] in keinem anderen Stück Komik der BRD wird so ausschließlich die Vergangenheit belacht. ‚Lasst die Toten ihre Toten begraben‘ wäre ein Satz, den kein Deutscher ohne starken Widerspruch öffentlich in Bezug auf Auschwitz und das Dritte Reich sagen kann. Aber seine komische Umkehrung – lass die Fast-Toten ihre Toten wieder erwecken (d.h. die sind ja alle längst begraben) – in völlig privater und fremder Gestalt kann aus derselben Problemlage heraus belacht werden. (Stollmann 2008:116)

Das heißt, ganz im Sinne der Entspannungstheorie (3.2.1) können hier Ängste z.B. in Verbindung mit dem 2. Weltkrieg auf andere Themen, Figuren und Kulturen projiziert und durch Humor und Lachen abgebaut werden.

Nachdem nun historische Entwicklung, Archetypen und allgemeine Charakteristika des deutschen Humors behandelt wurden, sollen beliebte komisierende Verfahren, die für die vorliegende Arbeit relevant sind, näher betrachtet werden, nämlich Wort- bzw. Sprachwitze insbesondere der Kalauer und die Humorart Nonsens.

3.5.1.1 Wort- bzw. Sprachwitze

In seiner Abhandlung über Wort- und Sprachwitze bezeichnet Macha²⁵ (1992) die Mehrdeutigkeit, die ein gewisses Maß an Verwechslungspotential beinhalten muss, als eines der wichtigsten Elemente bei Witzen. Die Mechanismen bzw. das Repertoire zur Erzeugung von Sprachwitzen sind zahlreich. Macha ist jedoch der Meinung, dass sich einige bezeichnende, wiederkehrende Züge festmachen lassen. In diesem Zusammenhang führt er die *Mehrdeutigkeit* von Ausdrücken (Polysemie) und die *Gleichnamigkeit* verschiedener Inhalte (Homonymie) an. Es wird dezidiert von Ausdrücken gesprochen, da sich die Mehrdeutigkeit nicht nur auf Lexeme beziehen kann, sondern auch auf Satzteile, Phrasen bzw. ganze Sätze. Zusätzlich zur Homonymie als potentieller Trägerin von Pointen führt Macha noch die Homophonie (Gleichklang jedoch unterschiedliche Schreibweise) an und

²⁵ Macha teilt Sprach- bzw. Wortwitze in systemare Sprachwitze (die sich rein auf die deutsche Standardsprache beziehen) und trans- und diasystemare Sprachwitze ein (die auf Elementen aus verschiedenen System basieren, wie z.B. Standardsprachen, Dialekte, regionale Umgangssprachen und Fachsprachen) (vgl. Macha 1992:28). Im Rahmen dieser Arbeit wird jedoch nur auf systemare Sprachwitze Bezug genommen.

fasst diese Kategorie von Wortwitzen unter „Mehrdeutigkeit aus Klanggleichheit“ (1992:39) zusammen. Eine weitere griffige Strategie sieht er in der Verwendung von Homoiophonen (klangähnlichen Sprachelementen), die besonders häufig im Zusammenhang mit Fremdwörtern angewendet wird. Der Humor dieser Kategorie von Sprachwitzen basiert auf „Mißverständnis aus Klangähnlichkeit“ (1992:39) (vgl. Macha: 1992:24-39). Im Folgenden wird nun auf den Kalauer eingegangen, eine, vor allem in Deutschland, besonders beliebte Art des Sprachwitzes.

3.5.1.1.1 Kalauer

Das Metzler Literatur Lexikon (1990) definiert „Kalauer“ wie folgt:

1858 erstmals belegte Berliner Eindeutschung des franz. *Calembour*(g) mit Bezug auf die Stadt Calau; Wortspiel, das witzige Effekte durch Zusammenstellung gleich oder ähnl. lautender Wörter mit unterschiedlicher Bedeutung [...] erzielt; meist als albern gewertet. (1990:231)

In dieser Definition wird die Begriffsentstehung vom Namen der Stadt Calau abgeleitet, es existieren jedoch noch andere Vermutungen zur Begriffsherkunft. Eine mögliche Erklärung wäre auch, dass sich der Begriff auf das Volksbuch „Des Pfaffen Geschicht und Histori vom Kalenberg“ (zuerst erschienen 1472/73) von Phillip Frankfurter bezieht. Die Geschichten wurden ins Niederländische und Französische übersetzt, was in weiterer Folge zur französischen Wortprägung *Calembour* führte. Dieses Fremdwort wurde wieder in die deutsche Kultur „zurückübernommen“ und später als Kalauer eingedeutscht (vgl. Gelfert 1998:30). Bis heute herrscht jedoch keine Klarheit bzw. Einigkeit über die genaue Herkunft des Begriffes.

In der modernen Humorgeschichte ist der Kalauer stark mit dem deutschen Komiker Heinz Erhart verbunden, da es eines seiner präferierten Mittel zur Erzeugung von Komik darstellte. Grundsätzlich hat diese Form des Wortwitzes in der Humorforschung aber einen eher schlechten Ruf, da sie als wenig anspruchsvolle und einfache Art der Komikerzeugung gilt (vgl. Stollmann 2008:118).

3.5.1.2 Nonsens

Nonsens ist eine literarische Gattung, die auch als Unsinnpoesie bezeichnet wird und sich durch die Dekonstruktion bzw. absichtliche Ablehnung von Sinn charakterisiert. Der Begriff „Nonsens“ wurde aus dem Englischen übernommen, die deutsche Auffassung bzw. Realisierung von Nonsens unterscheidet sich jedoch von der englischen. Zu den bekanntesten deutschen Vertretern gehören Christian Morgenstern und Joachim Ringelnatz, wobei sich in den Werken des Erstgenannten hinter dem Unsinn oft auch eine tiefere Bedeutung versteckt (vgl. Gelfert 1998:54f).

Der Nonsens operiert nun damit, dass von einer Äußerung oder Kommunikationshandlung im Allgemeinen eine Form von Sinn erwartet wird. Diese Erwartungshaltung baut Spannung auf (wenngleich sie auf Grund ihrer Alltäglichkeit nicht wirklich wahrgenommen wird). Nonsens jedoch bezeichnet die Abwesenheit von Sinn. Durch das Ausbleiben von Sinn entsteht eine unerwartete Lücke, eine semantische Leere. Die bereits aufgebaute Energie, die für die Informationsverarbeitung bereit gestellt wurde, verwandelt sich in Nichts. Durch das Ausbleiben von Sinn tritt eine Art Überraschungseffekt ein und die aufgebaute Spannung kann durch Lachen abregiert werden (vgl. Gelfert 1998:100f, 3.2.1).

Der komische Effekt ist jedoch von der jeweiligen Erwartungshaltung abhängig, und im Allgemeinen wird angenommen, dass deutschsprachige Personen eine höhere Sinnerwartung haben. Dies führt Gelfert auf historische Hintergründe, wie etwa die deutsche Philosophie zurück, die sich – wie bereits in Kapitel 3.5.1 erwähnt – durch das Streben nach Sinn, Bedeutung und Erkenntnis des Ganzen charakterisiert. Obwohl in Deutschland einige Beispiele für Nonsens vorhanden sind, wie z.B. die Produktionen des Komödianten Otto Waalkes, die eindeutig dieser Humorgattung zuzuordnen sind, existieren deutliche Unterschiede in Bezug auf Präsentation und Hintergrund: Deutscher Nonsens wird, wie am Beispiel von Otto Waalkes deutlich zu erkennen ist, mit fröhlicher Miene vorgetragen und erlaubt dem/der Vortragenden auch dabei zu lächeln oder zu lachen; so wird dem Publikum bereits signalisiert, dass es sich um eine humoristische

Darstellung handelt. Die deutsche Variante von Nonsens lehnt sich im Gegensatz zur englischen nicht gegen Autoritäten auf und will keine vorhandenen sozialen oder politischen Strukturen aufbrechen; die gemütliche Fröhlichkeit in Gesellschaft steht hier im Vordergrund (vgl. Gelfert 1998:101f).

Zum Thema Nonsens in Großbritannien bzw. zum Vergleich mit Nonsens im deutschen Kulturkreis folgen in Kapitel 3.5.2.2 noch weitere Ausführungen.

3.5.2 Englischer Humor

Den BewohnerInnen der britischen Inseln wird ein besonderer Sinn für Humor zugeschrieben. Was ist aber nun das Besondere am englischen Humor?

Zuerst muss im Englischen zwischen den Konzepten „humour“ und „wit“ unterschieden werden. Unter „humour“ ist dabei Folgendes zu verstehen:

[...] jene Empfänglichkeit sinnlicher wenigstens nicht-intellektueller Art [...] die vor allem die Missverständnisse, Verwechslungen, Diskrepanzen und Ungereimtheiten in unseren Leben auf eine tolerante, gutmütige Weise beobachtet und so zum Ausdruck bringt, daß ein vergnügtes und befreiendes Lachen entsteht. (Bourke 1965:13)

Hierzu ist anzumerken, dass Lachen nicht unbedingt als Reaktion vorauszusetzen ist, sondern der Fokus vor allem auf der Beobachtungsweise liegt, was sich mit der in dieser Arbeit vertretenen Auffassung von Humor im Sinne einer Geisteshaltung deckt (vgl. 3.1.2).

Als „wit“ hingegen ist „eher die geistige Fähigkeit, eine unerwartete, doch treffende Ideenassoziation in Form einer geistreichen Bemerkung, einer schlagfertigen Antwort, eines scharfsinnigen Wortspiels zustande zu bringen, die dann Befriedigung intellektueller Art hervorruft“ (Bourke 1965:13).

Im Folgenden wird eine genauere Übersicht über die Besonderheiten des englischen Humors gegeben. Näher beleuchtet werden die Formen Bathos, Nonsens, Schwarzer Humor und Understatement.

Als typische Merkmale des englischen Humors bzw. als präferierte Komikverfahren gelten: Bathos, Respektlosigkeit, Understatement,

Selbstironie, Grausamkeit, Kälte, hinterlistige Nackenschläge, gespielte Scheinheiligkeit, Exzentrik, Anti-Intellektualismus, Geschmacklosigkeit, Nonsens, Schwarzer Humor, Rumbustiousness²⁶, spielerische und groteske Obszönität (vgl. Gelfert 2007:30-84). Diese Aufzählung ist der Versuch einen ersten Einblick in die Ausprägungsformen englischen Humors zu geben: Er richtet sich gegen jegliche Form von Regeln und Autorität.

Ein weiteres Charakteristikum ist die offenkundige Tendenz zur Selbstironie. Diese (wie auch das Understatement) kann als Strategie angesehen werden, einer Herabsetzung durch jemand anderen zuvorzukommen. Als weitere mögliche Begründung für die Notwendigkeit über sich selbst zu lachen, ist die totale Überzeugung von den eigenen Fähigkeiten und Leistungen: Denn nur, wer viel erreicht, kann auch bereitwillig seine Fehler hervor streichen, was wiederum die erreichten Leistungen betont (vgl. Gelfert 2007:49-51).

Auffallend ist bei englischem Humor auch die Grausamkeit und Kälte mit der vorgegangen wird, was besonders im Vergleich zu deutschem Humor, der sozusagen gemütlichen Variante, ins Auge sticht. Die scheinbare Abwesenheit von Emotionen lässt sich auf das „stoische Ideal der Selbstdisziplin, das schon zu Shakespeares Zeiten hochgehalten wurde und seit dem 18. Jahrhundert ein Kriterium des wahren Gentleman ist“ (Gelfert 2007:56) zurückführen. Der sichtbare Ausdruck dieser Geisteshaltung manifestiert sich in der *stiff upper lip* und im *deadpan face*. Letzteres stammt aus dem Amerikanischen und bezeichnet einen maskenhaften, gefrorenen Gesichtsausdruck mit dem grausame, kalte humoristische Hiebe ausgeteilt und etwaige Konter im Gegenzug genauso ungerührt hingenommen werden (vgl. Gelfert 2007:56).

Ein weiterer Wesenszug des englischen Humors ist die Exzentrik, die den BritInnen seit Jahrhunderten als Eigenart zugeschrieben wird. Exzentrisches Verhalten wird dabei jedoch nicht als negativ empfunden,

²⁶ „[...] bezeichnet jene Mischung aus Frechheit, frivoler Zotigkeit, überdrehter Fröhlichkeit und bewusster Verletzung des guten Geschmacks, die schon bei Shakespeare zu beobachten ist und danach zu einem Grundzug des englischen Humors wurde“ (Gelfert 2007:78).

sondern als mögliche Reaktion auf sozialen Druck gesehen. Shakespeare z.B. ließ ExzentrikerInnen in Form von weisen NärrInnen auftreten um soziale Normen aufzudecken und zu kritisieren, bzw. ließ auch DarstellerInnen aus der Norm „fallen“, um sie so der Lächerlichkeit preis zu geben. Als Beispiel für humoristische Darstellung von Exzentrik kann in der modernen Humorgesichte z.B. Mr. Bean angeführt werden (vgl. Gelfert 2007:62).

Ebenfalls charakteristisch ist die Form des Anti-Intellektualismus, der die öffentliche Zurschaustellung von intellektuellen Fähigkeiten und Bildung ankreidet. Offenes Angeben mit Wissen ist in der britischen Kultur verpönt (vgl. 2007:66).

Geschmacklosigkeit sowie der Angriff auf den guten Geschmack haben ebenfalls lange Tradition. „Monty Python’s Flying Circus“ kann in diesem Zusammenhang als Beispiel für bewusste Geschmacksverletzung angeführt werden. Diese Ausdrucksform des Humors kann ebenfalls als Antwort auf Normendruck oder als Mittel zum Verstoß gegen Normen betrachtet werden, gewissermaßen als exzentrisches Verhalten im Bereich des Ästhetischen (vgl. 2007:66ff).

Im Besonderen werden nun vier Ausprägungsformen von Humor detaillierter behandelt, die im Hinblick auf die Originalfassung des hier behandelten Films relevant sind.

3.5.2.1 Bathos

Das Wort Bathos kommt aus dem Griechischen und bedeutet Tiefe. Alexander Pope führte diesen Begriff 1727 in die englische Sprache als Gegensatz zu *hypsos* (das Erhabene) ein. Der Satiriker und aufgeklärte Klassizist bezeichnete Bathos als den Absturz vom Erhabenen ins Lächerliche, wobei dies beabsichtigt sein kann oder unfreiwillig passiert. Letzteres führt dazu, dass der/die SprecherIn bloßgestellt wird. Bathos macht sich über das Pathos des Erhabenen lustig. Die Entwicklung dieser Humorform ist in Großbritannien historisch bedingt, Ereignisse wie etwa die häufigen Religionswechsel zwischen 1660 und 1720 machten aus den

BritInnen ein pragmatisches Volk mit einer anarchisch anmutenden Einstellung gegenüber Autoritäten. Im deutschen Kulturkreis hingegen existierte, wie bereits erwähnt, bis ins 20. Jahrhundert das Konzept des Staates als moralischer Autorität, ein metaphysischer Staatsbegriff, der über den politischen Interessen steht und so im britischen Gedankengut inexistent ist. Dies ermöglichte es der britischen Bevölkerung Autoritäten als Zielscheibe von Humor zu sehen (vgl. Gelfert 1998:81-87). Im deutschsprachigen Raum wird diese Art des Humors häufig bloß als Respektlosigkeit wahrgenommen.

3.5.2.2 Nonsens

Der Begriff wurde von Edward Lear eingeführt, der 1846 „A Book of Nonsense“ herausbrachte. Es fanden sich aber bereits im 18. Jahrhundert Beispiele für Nonsensdichtung; diese beschränkten sich jedoch zu Beginn allein auf die Versdichtung. Später wurde Nonsens auch in Prosawerken verwendet. Einer der bekanntesten Vertreter des Nonsens war Charles Lutwidge Dodgson, der Verfasser von *Alice in Wonderland*, besser bekannt unter dem Pseudonym Lewis Carroll. Eine Affinität zum Nonsens lässt sich auch in verschiedenen literarischen Werken wie z.B. in *The Importance of Being Earnest* von Oscar Wilde feststellen (vgl. Gelfert 1998:100, Bourke 1965:26-29).

Nonsens kann als bewusstes Regelbrechen verstanden werden, als Aufbegehren gegen Regeln, Ordnung und Autorität. Die vertraute Realität wird umgedreht, in Frage gestellt, um den Gedanken freieren Lauf zu lassen, den Geist zu erweitern und in weiterer Folge vielleicht zu neuen Auffassungen zu gelangen (vgl. Bourke 1965:25).

In Großbritannien wird Nonsens im Vergleich zu Deutschland (vgl. 3.5.1.2) mit eiserner Miene vorgetragen, ohne Lächeln. Sinnlosigkeiten werden mit vorgegebener Ernsthaftigkeit präsentiert, wobei der Gegensatz zwischen dem Gesagten und der äußerlichen Haltung ein wichtiges Element bei der Erzeugung von Komik darstellt (vgl. Gelfert 1998:102).

3.5.2.3 Schwarzer Humor

Schwarzer Humor bezeichnet die groteske Übertreibung, das Absurdmachen von tragischen Sachverhalten, welche verharmlost und auf makabere Weise dargestellt werden. Diese Humorform findet häufig in Verbindung mit den Themen Tod, Krankheit und Katastrophen Anwendung (vgl. Ästhetische Grundbegriffe 2005:84).

In Großbritannien ist diese Humorform stark in der Literatur- und Theatertradition verankert. Im nach-elisabethanischen Drama findet man den Schwarzen Humor bereits in reinster Form. Im Laufe der Geschichte entwickelte sich der *black humour* zu einem Merkmal der englischen Literatur und ist bei zahlreichen AutorInnen wie z.B. bei Dickens, Saki und Agatha Christie in verschiedensten Ausprägungen vorhanden. Ein Grundelement des Schwarzen Humors ist die Respektlosigkeit gegenüber der Moral, die radikal aufgehoben werden soll (vgl. Gelfert 1998:103f):

Statt nach der Autorität einer Übermoral zu suchen, löst er die Fesseln jeder ethischen Norm auf und überläßt den Leser oder Zuhörer seinem individuellen moralischen Bewußtsein. Schwarzer Humor ist darum nur dort zu erwarten, wo Individualität stark ausgeprägt ist und normative Autoritäten mit Mißtrauen betrachtet werden. (Gelfert 1998:104)

Historisch betrachtet unterscheiden sich englische und deutsche Auffassung von Moral bereits grundsätzlich, damit einhergehend natürlich auch der Sinn für Schwarzem Humor. In Großbritannien mussten die BürgerInnen seit der Glorreichen Revolution nicht mehr um das Bestehen der gesellschaftlichen Ordnung fürchten und konnten sich daher über die sittliche Ordnung lustig machen. Prinzipiell kann man festhalten, dass in Deutschland eher über Personen gelacht wird, die die Moral verletzen, während in Großbritannien über die Moral an sich gelacht wird (vgl. Gelfert 1998:104f).

3.5.2.4 Understatement

Das Understatement wird häufig als typisch englische Humorform bezeichnet. Mit dieser Formulierung sollte allerdings vorsichtig umgegangen werden, da das Phänomen in zahlreichen anderen Kulturen ebenfalls zu

finden ist; in Großbritannien jedoch kann es auch als Lebenseinstellung betrachtet werden.

Gelfert (1998) beschreibt Understatement auch als Haltung, die einen Stil durchgängig prägt. Man kann dieses Phänomen als Diskrepanz zwischen Gesehenem und Gesagtem zusammenfassen. Der Unterschied zwischen der Untertreibung als Humorform im deutschen und dem Understatement liegt vermutlich an den unterschiedlichen Leistungsethiken. Hier stehen sich deutsche Leistungsethik, die eher zum Overstatement tendiert und englische Zurückhaltung gegenüber (vgl. Gelfert 1998:105).

Auf Kommunikationsebene kann Understatement als eine Tendenz zur knappen, farblosen und gedämpften Formulierung, die auf Verwendung von Superlativen verzichtet, verstanden werden. Dies allein reicht natürlich noch nicht aus um eine komische Wirkung zu erzielen. Aussagen über Gefühlszustände oder Ereignisse, die hohes Pathos oder tiefe Tragik erwarten lassen, werden nüchtern und zurückhaltend formuliert, was zu einer Diskrepanz (Inkongruenz) führt, die schließlich Komik erzeugt (vgl. Bourke 1965:37).

In Großbritannien geht das Understatement auf das *Gentlemen Ideal* zurück, d.h. auf einen Verhaltenscode, der den Engländern in den Public Schools vermittelt wurde.

Zum Stil des Gentleman gehört das ironische *understatement* als ein charakteristisches Moment, das aber, anders als die zuvor genannten Formen bürgerlicher Respektlosigkeit, seinem Wesen nach aristokratisch ist; denn nur wer sich seines hohen Ranges unerschütterlich gewiß ist, kann es sich leisten ohne Statusverlust seine Leistung oder sein Wissen in unscheinbarer Verpackung zu präsentieren. (Gelfert 1998:106)

So entwickelte sich das Understatement zu einem Charakteristikum der EngländerInnen, einer Mischung aus Haltung und Stil, die untrennbar mit den Ausdruckformen des englischen Humors verbunden ist (vgl. Gelfert 1998:107).

3.5.3 Gegenüberstellung von deutschem und englischem Humor

Die vorangegangenen Beschreibungen des englischen und deutschen Humors zeigen bereits deutlich, wie stark die kulturspezifischen Unterschiede zwischen den beiden Humorverständnissen sind.

Zur Übersicht werden hier kontrastiv die wichtigsten Merkmale angeführt:

Deutscher Humor

ernsthaft
moralisierend
didaktisch
zurechtweisend
normativ
rechthaberisch
Frontalattacke
overstatement
offenes Lachen
verschmitztes Lachen
gemütlich
naive Skurrilität
naives Kind
utopisch
top down
Staatsbürgerhumor

Englischer Humor

spielerischer
respektlos
anarchisch
boshaft
individualistisch
selbstironisch
versteckte Bosheit
understatement
deadpan face
sardonic laughter
ungemütlich
schwarze Skurrilität
aufsässiges Kind
realistisch
bottom up
Bürgerhumor (Gelfert 1998:166)

War früher grundlegendes Wissen über die Kultur und die englische Gesellschaft nötig um die Komik verschiedener Fernsehproduktionen aus Großbritannien zu verstehen, so hat sich mit den neuen Massenmedien die Rezeptionssituation (d.h. die Verbreitung des englischen Humors) grundsätzlich geändert. Im Zuge der ‚heritage‘²⁷ Kultur unter Margaret Thatcher wurde diese Kenntnis suspendiert (kulturell abgeflacht) und aus dem englischen Humor ein internationaler Exportartikel gemacht (vgl. Krewani 2008:65). Eine derart breite internationale Rezeption wäre ohne Massenmedien nicht möglich. „Die endgültige internationale Anerkennung

²⁷ „Als ‚heritage culture‘ wird die unter Margaret Thatcher betriebene Restauration traditioneller englischer Landschafts- und Wohnkultur bezeichnet, die auch in der vermehrten Produktion von kulturell anspruchsvollen Filmen insbesondere für den amerikanischen und internationalen Markt bestand“ (Krewani 2008:65).

des englischen Humors und dessen Konturierung als englisches Markenzeichen für den internationalen Markt fand durch das Medium Fernsehen statt“ (Krewani 2008:64).

Nach dieser Darstellung der Kulturspezifität des deutschen und englischen Humors wird im Folgenden noch auf die Parodie und die Verwendung von Anspielungen zur Erzeugung von Komik eingegangen.

3.6 Parodie

Bei der „Parodie“ handelt es sich um eine literarische Gattung, die auf eine lange Tradition zurückblickt und im Metzler Literatur Lexikon (1990) wie folgt definiert wird:

[...] Ein literar. Werk, das in satir., krit. oder polem. Absicht ein vorhandenes, bei den Adressaten der P. als bekannt vorausgesetztes Werk unter Beibehaltung kennzeichnender Formmittel, aber mit gegenteiliger Intention nachahmt. Der durch das so entstandene Auseinanderfallen von Form und Aussageanspruch gewonnene Reiz des Komischen ist dabei umso wirkungsvoller, je größer die Fallhöhe vom Parodierten zur P. ist. (1990:342)

Parodiert werden können ganze Stücke, Stile oder nur Versformen die als unzulänglich empfunden werden. Charakteristische Züge des Originals werden dabei so stark übertrieben, dass Komik durch die Diskrepanz (Inkongruenz) zwischen Form und unpassendem Inhalt entsteht (vgl. Bourke 1965:42). Das heißt, grundsätzliche Merkmale einer Parodie sind die Beibehaltung einer gewissen Form, eines gewissen Ausdrucks, wobei der Inhalt mit anderer Intention wiedergegeben wird.

Da es für einen einzelnen Menschen unmöglich ist alle künstlerischen Werke zu kennen, stellt sich zwangsläufig die Frage, wie man eine Parodie erkennt. Nash (1985) ist der Meinung, dass die Erwartungshaltung im Erkennungsprozess eine wichtige Rolle spielt, was auch im Allgemeinen bei humoristischen Äußerungen der Fall ist (vgl. 1985:87f). D.h. Parodien können auch erkannt werden, wenn das Ausgangsstück nicht bekannt ist, denn:

[...] even when the reader is not sure just what is being parodied, it may still be possible to recognize parodic intention. The parodist takes care as a rule to create notable discrepancies: discrepancies of ‚fit‘ between expression and content, and discrepancies of style on the plane of expression itself. (Nash 1985:88)

Wie oben bereits erwähnt kann niemand alles gelesen und gesehen haben. Ein gewisses Gefühl für Stilrichtungen und Genres, das man sich im Laufe der Schulbildung aneignet, hilft jedoch, verschiedene Epochen und Genres zu erkennen und zuzuordnen (vgl. Nash 1985:92). Mögliche Kategorien wären im Fall von „Monty Python and the Holy Grail“ z.B. „Mittelalter“ oder das Genre „Ritterfilm“, die verhältnismäßig leicht zu identifizieren sind.

In diesem Zusammenhang ist hinzuzufügen, dass sich Parodie natürlich auch auf visueller Ebene findet. Gewisse Zeichen können nur im jeweiligen kulturellen Kontext korrekt interpretiert werden, was nicht zuletzt Auswirkungen auf die Funktion des Humors in einer Synchronfassung haben kann.

Um später im Analyseteil die visuelle Komponente genauer verstehen und analysieren zu können, folgt ein kurzer Exkurs zur Theatersemiotik.

Exkurs Theatersemiotik

Zu Beginn der 1980er Jahre wurde die Semiotik zunehmend auf den theoretischen Diskurs in der Theaterwissenschaft angewendet (und in weiterer Folge in der Translationswissenschaft auf Bühnenübersetzung), um die grundsätzliche Funktionsweise von Stücken zu erklären. Ein brauchbares Konzept stellt in diesem Zusammenhang die Zeichentheorie von Charles S. Peirce dar, der eine Einteilung in ikonische, indexikalische und symbolische Zeichen vornimmt. Unter ikonische Zeichen fallen z.B. bei naturalistischen Inszenierungen Kostüme (Tudor Kostüm); bei diesen Zeichen kann davon ausgegangen werden, dass sie vollkommen verstanden und richtig interpretiert werden, wenn es möglich ist sie in den richtigen Kontext zu setzen. Ein indexikalisches Zeichen kann korrekt interpretiert werden, wenn das Verbindungselement verständlich ist z.B. Rauch für Feuer. Symbolische Zeichen hingegen sind nur dann verständlich, wenn die ZieltextrezipientInnen mit der Bedeutung in der jeweiligen Kultur vertraut sind (schwarz ist z.B. in

westlichen Kulturen die Farbe der Trauer). Die damit einhergehenden Probleme bei der Bühnenübersetzung bestehen z.B. darin, dass diese Zeichen sich von Kultur zu Kultur signifikant unterscheiden können, insbesondere im Fall von symbolischen Zeichen. Die Farbe für Trauer ist in asiatischen Kulturen beispielsweise weiß (vgl. Snell Hornby 2007:108f).

Die angeführten Zeichen beziehen sich auf die non-verbale und die visuelle Ebene. Bei der Übersetzung von multimedialen Texten kann das Bild jedoch nicht abgeändert werden und so muss bei der Übertragung in die Zielkultur mit den jeweiligen Zeichen der Ausgangskultur gearbeitet werden. Es sollte versucht werden, den Informationsverlust, der zwangsläufig in Verbindung mit z.B. symbolischen Zeichen entsteht, zu erkennen und mit Hilfe sprachlicher Mittel zu kompensieren.

3.6.1 Anspielungen

Ein wichtiges Element zur Erzeugung von Komik, das in Verbindung mit der Parodie angeführt werden muss, ist der Einsatz von Anspielungen oder Zitaten. Werden Anspielungen eingesetzt, so besteht immer ein potentieller Bezug zur Parodie (vgl. Nash 1985:80).

Eine Grundlage für das Funktionieren von Humor ist immer gemeinsames Wissen (vgl. Nash 1985:4), für Anspielungen gilt dasselbe. Daher kann eine Anspielung in einem Witz z.B. auch als Test fungieren, der dem/der ErzählerIn Macht über die ZuhörerInnen gibt, die dadurch einer „Prüfungssituation“ ausgesetzt sind. Nash zufolge werden Anspielungen auch in der täglichen Kommunikation konstant verwendet; Anspielungen im Zusammenhang mit Komik sieht er jedoch stärker als Selektionsverfahren (Wer hat die Anspielung verstanden?) und als Kontrollwerkzeug (vgl. Nash 1985:74f): „To make an allusion is often to make a bid for situational power, the kind of power that interprets, comments, directs responses and allots social roles“ (Nash 1985:76).

In Bezug auf das Filmgenre Komödie liegt der Motivation für Anspielungen und Zitate jedoch weniger die Funktion der Kontrolle und Machtausübung zu Grunde; im Vordergrund steht die Unterhaltung des

Zielpublikums. Eine Art Selektionsverfahren bzw. ein intellektuelles Kräftemessen wäre dem Filmerfolg nicht förderlich. Ziel einer Komödie ist Unterhaltung. Wenn RezipientInnen kontinuierlich das Gefühl vermittelt bekommen Anspielungen nicht zu verstehen oder etwas „zu verpassen“, kommen komische Effekte nicht zu Stande.

3.7 Humorübersetzung

Die bereits erwähnte Begriffsverwirrung in der Humorforschung setzt sich (im Umgang mit dem Thema) in der Translationswissenschaft nahtlos fort (vgl. 3.1.1). Zudem wird Humor häufig als „unübersetzbar“ abgetan, außen vorgelassen und somit in eine Sonderposition gerückt. Diese Sonderstellung ist interessant, da das Phänomen einerseits als zu komplex betrachtet wird, um sich damit auseinanderzusetzen, andererseits jedoch ständig präsent ist, wie z.B. in täglich ausgestrahlten Sitcoms. Humorübersetzung wird hier permanent in kleinerem oder größerem Ausmaß praktiziert, was bedeutet, dass sich ÜbersetzerInnen mehr oder minder erfolgreich mit der Thematik auseinandersetzen; translationswissenschaftliche Abhandlungen zu diesem Thema gibt es jedoch nur wenige. Eine mögliche Erklärung dafür liefert Vandaele:

[...] the combined object of humour translation must have seemed until now so vast, disorientating and dangerous an ocean that few academic efforts were made to theorize the processes, agents, contexts and products involved. (Vandaele 2002:149)

Diese Feststellung trifft nur mehr teilweise zu, betrachtet man das zunehmende Forschungsinteresse an der Humorübersetzung, insbesondere im multimedialen Bereich.²⁸

Hickey z.B. bietet einen pragmatischen Ansatz für die Humorübersetzung, der nicht nur auf schriftlich fixierte Texte anwendbar ist. Ausgehend von der Inkongruenztheorie erweitert er diese um ein Kriterium:

²⁸ Siehe z.B. Hickey (1998), Zabalbeascoa (1996), Vandaele (2002), Díaz Cintas (2009).

[...] la adecuación o *appropriateness*, dando lugar a un principio que postula que, a menos que haya motivo en contra los seres humanos se comportan de una manera adecuada o apropiada a las circunstancias en las que se encuentran.²⁹

Eine Verletzung der „adecuación“, also unpassendes Verhalten in der Kommunikation, führt so zu einer Inkongruenz, die Komik erzeugt. Für die Humorforschung im Allgemeinen ist dieses Kriterium laut Hickey nicht relevant, für ÜbersetzerInnen ist die Unterteilung in „passendes“ und „unpassendes“ Verhalten aber essentiell.

Die Erscheinungsformen von Humor teilt Hickey in drei Kategorien:

- 1) Humor, der auf Verhaltensnormen oder universalen Kenntnissen basiert,
- 2) gesellschafts- oder kulturspezifisches Wissen als Basis von Humor und
- 3) sprachspezifische Gegebenheiten, die als Grundlage für Humor dienen (z.B. Grammatik, idiomatische Wendungen, Wortspiele).

In Bezug auf Typ 1 geht Hickey von keinen allzu großen Übersetzungsschwierigkeiten aus. Dieser Ansatz deckt sich mit der Ansicht Ungers Konzept der ‚globalen Lachkultur‘ (vgl. 3.4); so ist Hickey der Meinung, dass manche Kulturen aus bildungstechnischen Gründen oder kultureller Konvention mehr lachen als andere. Er geht (entgegen der Meinung der Verfasserin) nicht davon aus, dass jede Nation einen eigenen Sinn für Humor hat. Daher betrachtet er diesen ersten Typ von Humor als universell verständlich. Bei Typ 2, der sich auf gesellschafts- und kulturspezifische Elemente bezieht und bei Typ 3 bei dem sprachspezifische Faktoren im Vordergrund stehen, sieht er größere Herausforderungen bei der Übersetzung.

Als Herangehensweise an die Problemstellung schlägt Hickey folgende Fragestellung vor: Welche Wirkung erzielt der Text bei den RezipientInnen und welche linguistischen Mittel tragen zu dieser Wirkung bei? Um die Wirkungsweise der komischen Effekte zu beschreiben bzw. zu erforschen,

²⁹ <http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm>

soll der perlokutionäre Effekt genauer betrachtet werden. Zu diesem Zweck wird eine pragmlinguistische Analyse erstellt. Basierend auf der pragmlinguistischen Analyse wird die linguistische „Formel“, die den perlokutionären Effekt auslöst, eruiert und Äquivalente in der Zielsprache gefunden die einen ähnlichen Effekt auslösen. Bei der Übersetzung muss der Fokus 1) auf der Inkongruenz und 2) dem (sprachlichen) Auslöser liegen. Zur Erreichung des komischen Effekts wird die pragmatische Äquivalenz vor die semantische gesetzt³⁰. Zugunsten einer Erreichung der Funktionskonstanz müssen sich die ÜbersetzerInnen gegebenenfalls von der semantischen Ebene lösen. Diese Strategie in der Humorübersetzung bezeichnet Hickey als „recontextualisation“ (Hickey 1998:222).

Insgesamt stellt dies einen sehr freien, adaptierenden und pragmatischen Ansatz für Humorübersetzung von schriftlich fixierten Texten dar. Bei multimedialer Übersetzung findet die Strategie der „recontextualisation“ zu Gunsten des komischen Effekts häufig Anwendung. Im Gegensatz zu schriftlichen Texten kommt bei diesem Texttyp auch die Restriktion durch das visuelle Material zu tragen.

3.7.1 Humorübersetzung bei multimedialen Texten

Wie bereits angesprochen, wurde das Thema Humor bislang in der Translationswissenschaft nicht über Gebühr mit Aufmerksamkeit bedacht; entsprechend verhält es sich auch mit der Fachliteratur zur Übersetzung von multimedialen Texten. Es ist jedoch auch bei dieser Übersetzungsform (im Gegensatz zu Humor in schriftlichen Texten) wachsendes Forschungsinteresse zu beobachten. Im jüngst erschienenen Sammelband „New trends in audiovisual translation“ von Díaz Cintas (2009) findet sich ein ganzes Kapitel, das sich mit den Herausforderungen und Möglichkeiten der Synchronisation und Untertitelung von Humor beschäftigt.

Was sind jedoch die besonderen Anforderungen an die Übersetzung von Humor in multimedialen Texten? Wie wird mit den Restriktionen durch das visuelle Material umgegangen und welche Ansätze existieren?

³⁰ Vgl. <http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm>

Für die Humorübersetzung in multimedialen Texten müssen ÜbersetzerInnen laut Veiga folgende Kompetenzen mitbringen:

- 1) *humour awareness*,
- 2) *humour competence* (Raskin 1985:3;58),
- 3) *audiovisual humour translation competence*.

Unter *humour awareness* wird vordergründig das Erkennen des Humorstimulus (perlokutionärer Effekt) verstanden. Die *humour competence* wiederum wird benötigt um die Bedeutungen und Verbindungen zwischen Ausgangstext und Zieltext auszuverhandeln bzw. herzustellen. Im dritten Schritt werden Entscheidungen in Bezug auf sprachliche Faktoren getroffen, bzw. auf kulturspezifische Faktoren und technische Einschränkungen, die durch das visuelle Material (und im Fall der Untertitelung das auditive Material) vorgegeben sind. Diese Faktoren müssen bei der Herstellung von perlokutionärer Äquivalenz berücksichtigt werden (vgl. Veiga 2009:158-175).

Einen ähnlich pragmatischen Ansatz für die Synchronisation präsentiert Sanderson, der sich mit der Übersetzung von Wortspielen, die auf das Bildmaterial referieren, beschäftigt. Werden Referenzen in Wortspielen beispielsweise nur zur Erzeugung eines komischen Effekts eingesetzt und haben keinerlei informativen Wert für die Handlung, so können diese bzw. müssen sie in den meisten Fällen drastisch abgeändert werden. Um die gleiche Wirkung in der Synchronfassung zu erzielen, müssen anstelle eines Wortspiels auch andere Mittel zur Erzeugung von Komik eingesetzt werden (vgl. Sanderson 2009:123-132).

Aus den oben erwähnten pragmatischen Strategien ist bereits klar ersichtlich, dass bei der Übersetzung von Humor prinzipiell Funktionskonstanz (komische Effekte, Unterhaltung) angestrebt wird. Diese Betrachtungsweise greift jedoch etwas zu kurz. Die Funktion des Humors an sich bzw. was mit ihm bezweckt werden soll, ist bei der Übersetzung humoristischer Elemente ebenso entscheidender Faktor.

Zabalbeascoa (1996), der sich mit der Übersetzung von Witzen³¹ bei der Synchronisation von Sitcoms auseinandersetzt, präsentiert in diesem Zusammenhang ein Modell das auf Prioritäten und Restriktionen basiert:

[...] the concept of **priorities** is used as a means of expressing the intended goals for a given translation task and the **restrictions** are the obstacles and problems that help justify one's choice of priorities and, ultimately, the solutions adopted in the translation. (1996:243)

Bevor mit der Übersetzung von Witzen begonnen wird, schlägt er vor, die Prioritäten auf einer Skala festzulegen.

Top: for example TV comedy, joke-stories, one-liners

Middle: happy-ending love or adventure stories, TV quiz shows

Marginal: as pedagogical device in school, humour in Shakespeare's tragedies

Prohibited: moments of high drama, for example in a tragedy or horror text (1996:244)

Nach der Klärung der Frage der Prioritäten müssen die möglichen Funktionen von Humor bestimmt werden, wie z.B. „escapist entertainment, social criticism, pedagogical device, moralizing intention“ (1996:244) sowie etwaige Befindlichkeiten oder Meinungen, die dadurch ausgedrückt werden z.B. „bitter, cynical, provocative, ironic, hearty, or that manifest the speaker's social views and behaviour, as in racist or sexist jokes“ (1996:244).

Eine genaue Analyse von Humor und dessen Funktionen auf lokaler und globaler Ebene einer Produktion ist essentiell für den Übersetzungsprozess. Zur genaueren Bestimmung von verbalem Humor erstellt Zabalbeascoa noch ein Klassifikationsmodell für Witze, die er in international joke, binational joke, national-culture-and institutions joke, national-sense-of-humour joke, language-dependent joke (polysemy, homophony, zeugma), visual joke, complex joke unterteilt (vgl. 1996:251-254). Um eine bessere Qualität bei Übersetzungen gewährleisten zu können, plädiert er für die genaue Analyse bezüglich der Funktion und des Einsatzes einzelner Humorstrategien.

³¹ Zabalbeascoa beschäftigt sich zwar hauptsächlich mit Witzen und bietet ein Klassifikationsmodell für diverse Witzarten; seine allgemeinen Betrachtungen in Bezug auf die Funktion von Humor und den Übersetzungsprozess sind nichtsdestotrotz auch für diese Arbeit relevant.

Interessant ist bei Zabalbeascoas Ausführungen, dass Restriktionen nicht allein an sprachlichen Faktoren (z.B. Grammatik), technischen Schwierigkeiten (z.B. vorgegebenes Bild), kulturellen Differenzen (z.B. Humortradition) und Produktionssituation (z.B. Zeitdruck) festgemacht werden, sondern auch der/die ÜbersetzerIn und das jeweils vorhandene Wissen und Humorverständnis als Einschränkung betrachtet werden; d.h. alle diese Restriktionen tragen zu einem gewissen Endresultat bei (vgl. 1996:248).

Grundsätzlich und bezogen auf die Verbesserung von Humorübersetzung in multimedialen Texten und aufgrund der gegebenen Arbeitssituation ist laut Zabalbeascoa eine engere Zusammenarbeit von ÜbersetzerInnen und SynchronautorInnen notwendig. Für TranslatorInnen soll die Möglichkeit geschaffen werden ihr ExpertInnenwissen in *allen*³² Phasen des Synchronisationsprozesses einbringen zu können. Als Arbeitserleichterung für die ÜbersetzerInnen könnten sogenannte Stylebooks eingeführt werden, die relevante Informationen sowie Forschungsergebnisse und Empfehlungen aus der Translationswissenschaft beinhalten, um so die Lücke zwischen Theorie und Praxis zu schließen. Im Spezialfall der Synchronisation z.B. sollte ein Stylebook zusätzliches sprachenpaarspezifisches Referenzmaterial in Bezug auf nationale Vorlieben (vgl. Lachkulturen) und Humortraditionen der Ausgangs- und Zielkultur enthalten. Hilfreich wären hierbei auch existierende Beispiele und Lösungsansätze bestehender Übersetzungen (1996:250f).

Die eben erwähnten Verbesserungsvorschläge würden die Qualität der Übersetzungen humoristischer Elemente und die Bedingungen der ÜbersetzerInnen definitiv verbessern. Der derzeit vorherrschende Ablauf des Synchronisationsprozesses müsste jedoch grundlegend verändert werden (vgl. 2.2.1).

³² Hervorhebung A.P.

4. Monty Python

In diesem Kapitel wird ein kurzer Überblick über die Geschichte bzw. die Anfänge von Monty Python gegeben. Des Weiteren wird auf die Entstehungsgeschichte des Filmes „Monty Python and the Holy Grail“ sowie die deutsche Synchronfassung „Die Ritter der Kokosnuß“ eingegangen.

4.1 Monty Python – Die Anfänge

Am 5. Oktober 2009 strahlte die BBC zu Ehren des 40-jährigen Jubiläums der Entstehung von Monty Python die ersten Folgen der Sendung „Monty Python’s Flying Circus“ aus. Die Komikertruppe Monty Python, die vor 40 Jahren erste Erfolge in Großbritannien feierte, bestand aus den Engländern Graham Chapman (1989 verstorben), Michael Palin, John Cleese und Eric Idle, dem Waliser Terry Jones und dem US-Amerikaner Terry Gilliam. Cleese, Chapman und Idle studierten in Cambridge und lernten sich dort bei verschiedenen Komikprojekten kennen. Palin und Jones waren gemeinsam an der Universität in Oxford und arbeiteten bereits dort zusammen. Gilliam, der in Los Angeles studierte, kam erst später zur Gruppe. (vgl. Monty Python 2004:24-63)

Die Erinnerungen der Mitglieder selbst, an ihre Anfänge bzw. ihr erstes Zusammentreffen sind sehr verblasst. In der Autobiographie „The Pythons’ autobiography“ (2004) heißt es, sie hätten sich, nachdem sie ein Angebot für die Produktion einer Fernserie vom neuen Leiter der Comedy Abteilung der BBC, Barry Took, erhalten hatten, zu einer Besprechung getroffen.

ERIC IDLE: The only thing I ever remember is a meeting in a park somewhere, where we sat and talked about it with John and it seemed like a good idea. The initial meeting in the park was to see if we all wanted to do it and would it work. Then we went to the BBC to show them what we were going to do, which was basically, we didn’t know! And I think that convinced them. We were all pros, you could really rely on us, and we’d got a body of work behind us that was quite imposing at that stage, one way or another. (Monty Python 2004:129)

Es wurde beschlossen, dass 13 Folgen einer zu diesem Zeitpunkt noch namenlosen Sendung produziert werden sollten. Die Zusammenarbeit

gestaltete sich jedoch schwieriger als gedacht, der größte Aufwand bestand laut den Mitgliedern darin die Treffen der sechs involvierten Personen zu koordinieren. Beim Schreiben der Sketches für die Sendung arbeiteten die „Oxford-Gruppe“ (Palin und Jones) und die „Cambridge-Gruppe“ (Cleese, Chapman und Idle) meist getrennt, wobei Eric Idle auch oft alleine arbeitete. Terry Gilliam beschäftigte sich mit seinen Animationssequenzen, die später zu einem Markenzeichen der Gruppe werden sollten. Grundsätzlich war der Humor der Cambridge Gruppe eher verbal ausgeprägt. Die Oxford Absolventen hingegen legten besonderes Augenmerk auf die visuelle Komponente ihrer Sketches (vgl. Monty Python 2004:132-136).

Die erste Folge der Comedyserie „Monty Python’s Flying Circus“ wurde am 5. Oktober 1969 von der BBC ausgestrahlt, die Serie selbst lief von 1969 bis 1974 in Großbritannien. In diesem Zeitraum wurden vier Staffeln produziert, wobei John Cleese bei der letzten Staffel nicht mehr mitwirkte (vgl. Monty Python 2004:222-230).

In Deutschland wurde die erste Folge unter dem Namen „Monty Python’s Fliegender Zirkus“ am 3. Jänner 1972 im WDR ausgestrahlt. Es handelte sich dabei jedoch nicht um eine für den deutschsprachigen Markt untertitelte oder synchronisierte Version der BBC, sondern um eine Fassung, die in Deutschland gedreht wurde. Der Fernsehproduzent, Moderator und Entertainer Dr. Alfred Biölek hatte von Monty Python gehört, sie nach Deutschland eingeladen und sie davon überzeugt einige Folgen für das deutsche Publikum zu drehen. Die Pythons schrieben das Drehbuch, das dann in die deutsche Sprache übersetzt wurde. Bei den Dreharbeiten zur ersten Folge lernten die Darsteller die Texte in Lautschrift auswendig, um die deutschen Texte frei vortragen zu können. Da die Sprachkenntnisse der Mitglieder jedoch nicht über Grundlagenwissen hinausgingen, stellte sich diese Herangehensweise als zu kompliziert heraus und wurde bei den darauffolgenden Produktionen verworfen. Stattdessen ließ man die Darsteller Englisch sprechen und synchronisierte sie im Anschluss. Diese eigens für das deutschsprachige Publikum angefertigte Version wurde von den RezipientInnen jedoch nicht gut angenommen; die Sendung war ein Flop und

bekam bei einer Telefonumfrage auf einer Skala von + 10 bis -10 eine Bewertung von -7 (vgl. Bleeck 2008:10-13).

Biolek meinte dazu in einem Interview mit Volker Bleeck:

Deutschland war eben für den englischen ‚sense of humour‘ überhaupt noch nicht bereit. Man lachte über Heinz Erhardt, man lachte über Rudi Carrell, und am besten möglichst noch über Rudi Carrell und Heinz Erhardt zusammen – das war komisch. Aber diese Art von Humor war völlig ungewohnt, und die Leute konnten damit nichts anfangen. (Bleeck 2008:12f)

In Bezug auf die Rezeption der BBC-Version in Großbritannien muss erwähnt werden, dass die Serie zu Beginn sehr niedrige Einschaltquoten hatte, was eventuell an der späten Sendezeit, die sich zudem noch häufig änderte, gelegen haben könnte. Nachdem die erste Staffel (13 Folgen) ausgestrahlt war, zeichneten sich jedoch erste Erfolge ab.

[...] we have completed the first series – 13 episodes of *Monty Python’s Flying Circus*. The press were unanimously in praise of the show – Milton Shulman wrote a major article on it after the BBC mysteriously dropped it for two weeks after the fourth show, Jimmy Thomas of the *Daily Express* attacked *Frost on Sunday*³³ for not realising that Monty Python had changed humour and brought it forward when Frost was trying to put it back [...]. (Palin 2007:15)

Mit dem Ende der ersten Staffel und steigenden Einschaltquoten begann die Erfolgsgeschichte von Monty Python. Nach der Produktion der vierten Staffel und dem Film „And Now For Something Completely Different“ (1971)³⁴, der eine Anthologie aus den ersten beiden Staffeln von „Monty Python’s Flying Circus“ war, suchte die Gruppe neue Herausforderungen. Ihr erster Film war als Versuch gedacht sich auf dem US-amerikanischen Markt zu positionieren, was allerdings fehlschlug (vgl. Bleeck 2008:100f).

Nachdem sich die Gruppe entschlossen hatte mit „Monty Python’s Flying Circus“ nicht weiterzumachen, konzentrierten sich die einzelnen Mitglieder auf eigene Projekte, arbeiteten jedoch später für einige weitere Filme wieder zusammen. Die größten Erfolge erzielten sie mit den Filmen

³³ Satirische Fernsehserie mit dem britischen Journalisten David Frost, der bei der BBC ab den 60er Jahren in mehreren Comedy Formaten wie z.B. „That Was The Week That Was“ mitwirkte.

³⁴ Deutscher Titel: „Monty Pythons wunderbare Welt der Schwerkraft“.

„Monty Python and the Holy Grail“ (1975) („Die Ritter der Kokosnuß“), „Monty Python’s Life of Brian“ (1979) („Das Leben des Brian“) und „Monty Python’s The Meaning of Life“ (1983) („Der Sinn des Lebens“), durch die sie schließlich weltweite Bekanntheit erlangten (vgl. Monty Python 2004:272ff, Bleeck 2008:102-118).

4.2 „Monty Python and the Holy Grail“

4.2.1 Entstehungsgeschichte.

Im Folgenden soll näher auf die Rahmenbedingungen, unter denen der Film entstanden ist, sowie die Entstehungsgeschichte bis zur Filmpremiere eingegangen werden.

„Monty Python and the Holy Grail“ unterscheidet sich in vielen Aspekten vom ersten Film der Gruppe. Da sie im Zuge der Produktion von „And Now For Something Completely Different“ bereits einige Erfahrung gesammelt hatten, forderten sie bei ihrem zweiten Film mehr Entscheidungsfreiheit und Kontrolle. So wurde die Regie – anders als beim ersten Film, bei dem Ian MacNaughton³⁵ Regie geführt hatte – nun von Terry Jones und Terry Gilliam besetzt. Das Drehbuch verfassten die Mitglieder zum Teil in Gruppen, teilweise allein, wie auch schon bei den Sketches zu „Monty Python’s Flying Circus“. Man einigte sich im Vorhinein darauf eine durchgängige Geschichte zu schreiben, die sich an narrativen Strukturen orientierte und als zentrale Figur König Artus haben sollte. Es war ein bewusstes Abweichen von der gewohnten Vorgehensweise, Sketches lose aneinander zu reihen, ab, obwohl nichtsdestotrotz ein Großteil der Szenen des Films auch allein bestehen könnte. Einige Entwürfe, darunter ein Ende des Films im Kaufhaus Harrods, wo die Ritter den Gral gekauft hätten (da man bei Harrods alles kaufen kann), wurden verworfen und letztendlich beschloss man, die gesamte Geschichte im Mittelalter spielen zu lassen (vgl. Monty Python 2004:235f).

³⁵ Der Brite Ian Mac Naughton war Schauspieler und Regisseur und führte bei allen Folgen der Serie „Monty Python’s Flying Circus“, sowie bei „And Now for Something Completely Different“ Regie.

Hindernisse waren jedoch nicht nur auf rein künstlerischer Ebene zu überwinden: Die Tatsache beispielsweise, dass zwei Mitglieder der Gruppe die Regie übernehmen wollten, obwohl sie beinahe keine Erfahrung vorweisen konnten, erleichterte die Finanzierung des Filmes nicht unbedingt. Das Risiko mit Amateurregisseuren zusammenzuarbeiten war den Filmgesellschaften eindeutig zu groß.

TERRY JONES: I thought we'd write the script and go and get finance but it came as a bit of a surprise that film companies weren't interested. They'd say, 'Well, if you have your television director directing it, yeah we'll have a look, but if you're going to direct it, no way.' And it was Michael White who saved the day really. (Monty Python 2004:239)

Produziert wurde der Film letztendlich von Mark Forstater, John Goldstone und Michael White. Auf Grund der Probleme, die sich bei der Finanzierung ergaben, wurde die Produktionsfirma „National Film Trustee Company Limited. All rights Reserved. Python (Monty) Pictures, LTD“ gegründet. Michael White, ein Theateragent und Filmproduzent, übernahm in weiterer Folge die Organisation der Finanzierung. Durch Monty Pythons Verbindung zu Charisma Records, einem Rocklabel, konnten damals auch berühmte Musikgruppen wie z.B. Led Zeppelin und Pink Floyd als Investoren gewonnen werden. Das Budget belief sich auf etwas über 220.000 Pfund, was als sehr bescheiden bezeichnet werden kann und nicht zuletzt die Umstände, unter denen der Film entstand, verdeutlicht. Für das Schreiben des Drehbuchs und die Schauspielleistungen (beinahe alle Rollen wurden von Pythons übernommen) erhielten die Mitglieder jeweils 4.000 Pfund (vgl. Bleeck 2008:105f, Monty Python 2004:239f).

Nachdem die Frage von Regieführung und Finanzierung geklärt war und die Drehorte feststanden, ergab sich ein weiteres Problem: Eine Woche vor Drehbeginn informierte das *Department of the Environment for Scotland* die Gruppe, dass sie die ausgewählten Burgen in Schottland nicht benutzen durfte. Als Grund wurde angegeben, dass der humoristische Zugang von Monty Python nicht „consistent with the dignity of the fabric of the buildings“ (Monty Pythons 2004:239) sei. Diese Absage führte zu großen Ärgernissen bei Monty Python: „These places had been built for torturing and killing

people, you couldn't do a bit of comedy? It was so ridiculous“ (Monty Python 2004:239). Sehr kurzfristig konnten noch zwei Burgen in Schottland, die sich in Privatbesitz befanden, als Drehort organisiert werden: Doune Castle und Castle Stalker am Loch Leven. Letztere wurde auf Grund des Films im Lauf der Jahre zu einer TouristInnenattraktion. Im Souvenirshop kann man heute das Drehbuch zum Film kaufen, es besteht auch die Möglichkeit für BesucherInnen Fotos mit Requisiten an den Filmschauplätzen zu machen. Nachdem die Problematik des Drehortes gelöst war, begannen am 30. April 1974 die Dreharbeiten, die sich als nicht weniger turbulent erwiesen: technische Probleme, das niedrige Budget sowie der Alkoholismus von Graham Chapman und die Höhenangst von John Cleese erschwerten den Dreh vieler Szenen (vgl. Bleeck 2008:106f). Auf Grund von Geldmangel wurden anstatt von Pferden Kokosnüsse verwendet. Die Darsteller schlugen ausgehöhlte Kokonusshälften aneinander, um das Hufgeklapper von Pferden zu imitieren. Dieser Geldmangel sollte sich später laut Gilliam als hilfreich erweisen: „[...] we were saved by poverty from the mediocrity to which we aspired“ (Gilliam 1999:60). Später wurde die Kokosnuss-Idee sogar zu einem Markenzeichen des Films.

Wie bereits erwähnt wurden die meisten Charaktere von den Mitgliedern der Gruppe selbst gespielt. Carol Cleveland, Neil Innes und Connie Booth, die auch schon bei „Monty Python's Flying Circus“ mitgewirkt hatten, übernahmen ebenfalls verschiedene Rollen. Für Szenen wie z.B. die Endschlacht und den Hexenprozess wurden jedoch mehr StatistInnen gebraucht. Aus Geldmangel wurden dafür Studierende, TouristInnen und die lokale Bevölkerung für zwei bis vier Pfund pro Tag engagiert (vgl. Monty Python 2004:248).

Nachdem die Dreharbeiten abgeschlossen waren, wurde der Film nachbearbeitet und die Rohfassung am 1. Oktober 1974 den InvestorInnen vorgeführt. Die erste Version wurde schlecht angenommen und Eric Idle verließ noch während der Vorführung den Raum. Daraufhin wurde die Hintergrundmusik geändert, alle Szenen wurden neu bearbeitet und teilweise nachsynchronisiert, bis das Endprodukt die gewünschte Wirkung erzielte

(vgl. Monty Python 2004:264). Die Kinopremiere von „Monty Python and the Holy Grail“ fand am 3. April 1975 in London³⁶ statt und wurde mit dem Slogan „Makes Ben Hur look like an epic“ beworben. In Großbritannien war der Film ein Erfolg und auch in den USA brachte der Kinofilm den großen Durchbruch. Dies ist vermutlich auch darauf zurückzuführen, dass zum Zeitpunkt der Premiere in New York, am 27. April, 1975 „Monty Python’s Flying Circus“ vom öffentlich-rechtlichen *Public Broadcasting Service* (PBS) bereits eine Zeit lang ausgestrahlt worden war und die Gruppe dadurch einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt hatte (vgl. Bleek 2008:109).

Danach kam der Film in Form von Videokassetten, dann als DVD auf den Markt, wurde später noch einmal neu aufbereitet, mit einer neuen Tonspur und neuen Szenen versehen und 2001 in amerikanischen und 2002 in französischen Kinos wieder aufgeführt³⁷. Auch heute noch spricht der Film ein breites Publikum an.

Ein nennenswertes Folgeprojekt zum Film sei noch kurz erwähnt. Eric Idle schrieb basierend auf „Monty Python and the Holy Grail“ die Texte für das Musical „Spamalot“, welches 2005 den Tony in der Kategorie „Best Musical“ bekam und seit 2009 auch in deutscher Fassung³⁸ in Köln gespielt wird³⁹.

4.2.2 Aufbau, Struktur und Inhalt des Filmes

Wie bereits erwähnt, spielt die Haupthandlung des Films im Mittelalter, ein maßgebliches Element der Struktur besteht jedoch darin, dass die Handlung auf verschiedenen Zeitebenen stattfindet bzw. in unterschiedlichen Realitäten passiert: einerseits die Artussage um 932 nach Christus im Königreich Mercia, andererseits die Gegenwart zur Zeit der Entstehung des Films (1975). Der Bezug zur Gegenwart wird durch einen berühmten

³⁶ Vgl. <http://www.imdb.de/title/tt0071853/releaseinfo>)

³⁷ Vgl. <http://www.imdb.de/title/tt0071853/releaseinfo>

³⁸ Vgl. <http://www.montypythonsspamalot.com/>

³⁹ Alfred Biolak, der mit Monty Python bereits in den 1970er Jahren arbeitete (vgl. 4.1), übernimmt in der deutschen Fassung die Rolle des Historikers (vgl. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/monty-pythons-spamalot-musical-startet-in-deutschland/1383214.html>).

Historiker hergestellt, der in verschiedenen Szenen über geschichtliche Ereignisse referiert, was den Charakter einer Dokumentation vermittelt. Zu einer Überschneidung der beiden Realitäten kommt es, als der Historiker von einem vorbeireitenden Ritter getötet wird.

Der Film ist klar strukturiert und setzt sich aus insgesamt 28 Szenen zusammen, die zum Teil auch als in sich abgeschlossene Sketches bestehen können: Main Titles, Coconuts, Plague Village, Constitutional Peasants, The Black Knight, Witch Village, Knights of the Round Table, God, French Taunters, The Trojan Rabbit, The Tale of Sir Robin, The Tale of Sir Galahad, Scene 24, The Knights who Say Ni, The Tale of Sir Lancelot, The Rescue of Prince Herbert, The Wedding Guests, Roger the Shrubber, A Herring, Tim the Enchanter, The Holy Hand Grenade, The Black Beast of Aarrghh!, The Bridge of Death, The Castle of Aarrghh!, The Holy Grail, Prepare to Attack, The End of the Film.

Um die einzelnen Sketches zu einer in sich geschlossenen Geschichte zu verbinden, verwendeten Monty Python verschiedene Techniken: Beispielsweise dienen als Überleitung zwischen den einzelnen Abschnitten von Terry Gilliam erstellte Animationssequenzen. Zudem leitet eine Erzählerstimme durch den Film und erklärt zu Beginn jedes neuen Ritterabenteuers, welche Geschichte folgen wird. Um den vermeintlich geschichtlichen Hintergrund des Filmes zu unterstreichen ist häufig ein Buch mit kalligraphischer Schrift zu sehen, das den Beginn einer neuen Rittergeschichte einleitet.

Zu Beginn des Films und zur ersten Verwirrung der RezipientInnen wird jedoch eine Sequenz aus der Schwarzweiß-Komödie „Dentist on the Job“ (1961) eingespielt, danach werden skandinavisch anmutende Untertitel eingeblendet, worauf der Abspann folgt, nach dem schließlich der „eigentliche“ Film beginnt. Der Film wird in der Mitte durch eine kurze Pause unterbrochen, in der am Bildschirm „Intermission“ zu sehen und fröhliche Musik zu hören ist. Ein wirkliches Ende gibt es nicht, es kommt zu einem eher abrupten Abbruch der Handlung, der Film endet mit einem Polizeieinsatz, der Festnahme und des Abtransports von Artus und Sir

Bedevere. Dies ist laut Monty Python darauf zurückzuführen, dass die finanziellen Mittel für die letzte Schlacht sowie DarstellerInnen fehlten (vgl. Monty Python 2004:248). Nach dem plötzlichen Ende des Films ist auch kein Abspann mehr zu sehen, da dieser schon zu Beginn gezeigt wurde.

Die Handlung des Films dreht sich grundsätzlich um die Artussage. König Artus reitet durch das Königreich Mercia auf der Suche nach würdigen Rittern für seine Tafelrunde. Nachdem Artus alle tapferen Ritter versammelt hat, bekommt er von Gott den Auftrag den Heiligen Gral zu suchen. Daraufhin ziehen die Ritter gemeinsam durch die Lande, um ihre heilige Mission zu erfüllen. Nachdem dieses gemeinsame Unterfangen keinen Erfolg zeitigt, entscheidet König Artus, dass jeder für sich allein die Suche antreten solle. Die Heldentaten der Ritter Robin, Galahad und Lancelot werden geschildert, nach verschiedenen Abenteuern finden sich die Ritter wieder zusammen und setzen ihre Suche gemeinsam fort. Kurz bevor sie die Gralsburg stürmen, kommt der Film zu einem abrupten Ende und die noch lebenden Hauptdarsteller werden verhaftet.

4.3 Die deutsche Synchronfassung: „Die Ritter der Kokosnuß“

Der Auftrag, eine deutsche Synchronfassung von „Monty Python and the Holy Grail“ zu erstellen, wurde von 20th Century Fox Deutschland, die die Rechte für den Vertrieb 1974 gekauft hatte, an die Synchronfirma Berliner Synchron AG (heute Berliner Synchron GmbH) erteilt⁴⁰.

Das Dialogbuch für die Synchronfassung erstellte Lutz Arenz, Dialogregie führte Dietmar Behnke. Als versierte Synchronautoren bearbeiteten sie in den 1970er und 1980er Jahren für die Berliner Synchron AG zahlreiche Filme, wobei sie meist, wie auch bei dieser Produktion, im Team arbeiteten. Die genaue Bearbeitungszeit, die für diesen Film

⁴⁰ Vgl. <http://www.synchrondatenbank.de/movie.php?id=13613>

veranschlagt wurde, ist laut Klaus Bauschulte⁴¹ von der Berliner Synchron GmbH nicht mehr in der Datenbank gespeichert; als Richtwert für die Bearbeitung von Filmen in den 70er Jahren nannte er allerdings mindestens zwei bis drei Monate, im Gegensatz zu den sechs bis acht Wochen, die heute für die Anfertigung von Synchronfassungen zur Verfügung gestellt werden (siehe Anhang I, E-Mail vom 4.11.2009).

Wer die Rohübersetzung des Dialogbuchs erstellt hat, war nicht herauszufinden, was nicht zuletzt den untergeordneten Status der ÜbersetzerInnen im Synchronisationsprozess bestätigt (vgl. 2.2.1).

Wie bereits in 4.2.1 erwähnt übernahmen die sechs Mitglieder von Monty Python fast alle Rollen. In der Synchronfassung wurde dieser Sachverhalt nicht berücksichtigt, die einzelnen Rollen wurden mit verschiedenen SprecherInnen besetzt. John Cleese, beispielsweise, spielte unter anderem die Rolle des Sir Lancelot (Szene „Wedding Guests“ 5.4.1), des Schwarzen Ritters (Szene „Black Knight“ 5.5.1) und der Französischen Wache (Szene „French Taunters“ 5.8.1)⁴². Daraus ergibt sich ein erster erheblicher Unterschied zwischen Synchron- und Originalfassung. Die Komik, die in „Monty Python and the Holy Grail“ auch daraus resultiert, dass die Mitglieder für die einzelnen Rollen ihre Stimmen verstellen müssen, fällt weg.

Der Kinofilm „Die Ritter der Kokosnuß“ feierte in der BRD am 13. August, 1976 Premiere⁴³.

4.4 Pythonesker Humor

Der Humor der Komikertruppe Monty Python war zu Beginn von „Monty Python’s Flying Circus“ (1969) revolutionär und kann grundsätzlich als anarchisch bezeichnet werden. Verschiedene typische Merkmale für die Produktionen von Monty Python sind z. B. das damals neuartige Abbrechen

⁴¹ Klaus Bauschulte ist in der Produktionsleitung der Berliner Synchron GmbH tätig. Er hat sich bereit erklärt per E-Mail einige Fragen in Bezug auf die Synchronisationspraxis zu beantworten und die noch vorhandenen Daten zur Verfügung zu stellen.

⁴² Vgl. <http://www.synchrondatenbank.de/movie.php?id=13613>

⁴³ Vgl. <http://www.imdb.de/title/tt0071853/releaseinfo>

von Sketches ohne Pointe, die ständige Freilegung bzw. Vorführung der Produktionssituation, oder der Abbruch einer Szene seitens der DarstellerInnen. Monty Python arbeitet mit kontinuierlichen Illusionsbrüchen, die auf visueller sowie sprachlicher Ebene ansetzen (siehe auch Brock 2004:182). Häufig wird der zeitliche Rahmen eines Sketches oder Filmes manipuliert; im Fall von „Monty Python and the Holy Grail“ wird z.B. der Abspann vor Beginn des Films gezeigt (vgl. 4.2.2). Die Komikertruppe spielt mit der Umkehrung von Erwartungshaltungen des Publikums, wie z.B. bei Klischees, Stereotypen, Formaten von Sketches oder Filmen und Alltagssituationen. Eine der bevorzugten Methoden ist die Einführung eines inkongruenten Elements, das man eskalieren lässt bzw. ad absurdum führt⁴⁴.

Weiters bedient sich Monty Python aller Ausprägungsformen der Geschmacklosigkeit: das Zielpublikum wird durch das Abtrennen von Gliedmaßen, pulsierendes Blut, Eingeweide und Tierkadaver schockiert.

Besonders charakteristisch für die Produktionen von Monty Python ist der Schwarze Humor: Moralische Grenzen werden überschritten; wiederkehrende Themen sind vor allem Tod und Krankheit.

Der Humor wirkt dabei auf den ersten Blick oft grausam und überzogen, bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass die Komikertruppe soziale Kritik übt und starre Denkmuster häufig zur Zielscheibe ihres Humors werden.

Im Lauf der Zeit und mit wachsendem Bekanntheitsgrad der Gruppe wurde für die Bezeichnung dieser Humorart das Adjektiv „pythonesk“, in Anlehnung an „kafkaesk“, eingeführt (siehe z.B. Bleeck 2008).

⁴⁴ Eines repräsentatives Beispiel in diesem Zusammenhang ist der „Spam-Sketch“, in Folge 12 der 2. Staffel von „Monty Python’s Flying Circus“.

5. Gegenüberstellung der verwendeten Humorformen in Original- und Synchronfassung

Im folgenden Kapitel wird die Originalfassung des Films „Monty Python and the Holy Grail“ der deutschen Synchronfassung „Die Ritter der Kokosnuß“ gegenübergestellt, wobei anhand von verschiedenen Szenen exemplarisch veranschaulicht wird, auf welche Arten des Humorverständnisses zurückgegriffen wurde und welche Mittel zur Erzeugung von Komik in den jeweiligen Fassungen verwendet wurden. Für die Analyse werden ganze Sketches herangezogen (mit Ausnahme von „Wedding Guests“ und „French Taunters“), da diese in sich abgeschlossene Einheiten bilden und inhaltlich vom restlichen Film gewissermaßen unabhängig sind. Diese Vorgehensweise erlaubt es anhand einer vollständigen Szene jeweils auf die Gesamtstruktur des Dialogs einzugehen, um die Entwicklung von Inkongruenzen und komischen Elemente und deren Wirkung besser illustrieren zu können. Welche Erwartungshaltungen bzw. Assoziationen werden beim Ausgangs- und Zielpublikum hervorgerufen? Wie werden Inkongruenzen eingeführt und weiterentwickelt? Wer sind potentielle TrägerInnen von Inkongruenzen und wie werden diese kombiniert? Dabei wird bei der Analyse nicht in jedem Beispiel auf alle Punkte von Brocks Ansatz eingegangen, es werden jeweils einzelne Aspekte behandelt. Anhand der Beispiele soll aufgezeigt werden welche Ausprägungsformen von Humor in den jeweiligen Versionen dominieren.

Des Weiteren wird besprochen, ob skoposadäquat übersetzt wurde, d.h. ob die Funktion der Unterhaltung als erfüllt betrachtet werden kann.

Zur besseren Orientierung werden die Timecodes zu Beginn der Szene angegeben (z.B. [01:09:57]). Einzelne Passagen in der Analyse, sind mit den Kürzeln OF (Originalfassung) und SF (Synchronfassung) und einer Zeilennummer versehen (z.B. OF; Z 1). So kann in der Analyse auf einzelne Wörter, Phrasen oder Sätze der durchnummerierten Dialoge referiert werden.

5.1 Skoposfeststellung

Theoretische Grundlage dieser Arbeit ist die Skopostheorie, die in Kapitel 1 vorgestellt wurde. Im Folgenden werden nun die Skopoi von Original- und Synchronfassung besprochen.

Die Funktion von „Monty Python and the Holy Grail“ ist Unterhaltung; die RezipientInnen sollen zum Lachen gebracht werden. Es handelt sich bei diesem Film um eine Parodie auf das Genre „Ritterfilm“, wobei das Konstrukt der perfekten Filmillusion amerikanischer Produktionen aufs Korn genommen wird⁴⁵. In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass das Ziel der Synchronfassung die Herstellung von Funktionskonstanz ist. Grundsätzlich soll die deutsche Synchronfassung den Hauptskopos „Unterhaltung“ erfüllen und, wie es bei Komödien die im Kino gezeigt werden der Fall ist, ein möglichst breites Publikum ansprechen. Die Synchronfassung sollte in sich kohärent und verständlich für das deutschsprachige Publikum sein. Die intertextuelle Kohärenz bzw. Fidelität wird bei der Synchronisation als zweitrangig betrachtet, da keine direkte Vergleichsmöglichkeit mit der Originalfassung, wie dies z.B. bei Untertitelung der Fall wäre, existiert.

5.2 Übersetzung des Filmtitels

Im Folgenden soll nun auf die Übersetzung des Filmtitels des behandelten Werkes eingegangen werden. In „Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen“ aus dem Jahr 1969 analysierte Otto Hesse-Quack die Übersetzung von 1368 nach Zufallsprinzip ausgewählten Filmtiteln von Produktionen, die in der BRD zwischen 1945 und 1962 auf den Markt kamen. Hesse-Quack (1969) folgert aus seiner Analyse: „Die Übertragung

⁴⁵ „Monty Python and the Holy Grail“ ist zudem eine Parodie auf die Polanski Verfilmung von „Macbeth“ („The Tragedy of Macbeth“, 1971). Die Referenzen auf das Werk von Polanski sind jedoch nur visuell dargestellt, wie z.B. „Plague Village“ und „Scene 24“. Dass es sich um eine Parodie auf das Werk von Polanski handelt konnte vermutlich von einem Großteil des deutschsprachigen Publikums nicht erkannt werden, da die Referenzen wie oben erwähnt nur visueller Natur sind. Zudem war die Shakespeare-Verfilmung von Polanski vermutlich Mitte der 1970er Jahre in Deutschland keinem breiten Publikum bekannt.

aus einem Symbolmilieu⁴⁶ in ein anderes ist mit einem Informationsverlust verbunden. Die in den OT.⁴⁷ vorhandenen kulturspezifischen Informationen entfallen in den ST.,⁴⁸ da sie im Symbolmilieu der ST. nicht die spezifische Bedeutungsqualität besitzen“ (Hesse-Quack 1969:85). Die Strategie der Tilgung von kulturspezifischen Elementen aus Filmtiteln wird seiner Meinung nach häufig angewandt und führt in Richtung Standardisierung. Den Verlust von Informationen im zielsprachlichen Titel versucht man durch Hinzufügungen zu kompensieren, was meist durch Ergänzungen, die auf Stereotype verweisen, erfolgt (vgl. Hesse-Quack 1969:85). Bei der Übersetzung von „Monty Python and The Holy Grail“ in die deutsche Sprache sind die von Hesse-Quack erwähnten Ansätze wiederzuerkennen. So wird im deutschen Titel „Die Ritter der Kokosnuß“ darauf verzichtet auf die Komikertruppe Monty Python zu verweisen, was darauf zurückzuführen, dass die Gruppe im deutschsprachigen Raum zum Erscheinungszeitpunkt der Synchronfassung (1976) noch keinen großen Bekanntheitsgrad genoss (vgl. 4.1).

Des Weiteren wurde in der deutschen Synchronfassung die Erwähnung des heiligen Grals nicht in die Übersetzung des Titels übernommen. Die Artussage und der Mythos um die Gralssuche sind in Großbritannien weitaus bekannter als im deutschen Kulturraum und besitzen dort einen dementsprechend hohen Wiedererkennungswert: König Artus ist eine der wichtigsten mythischen Figuren der britischen Geschichte und seine Heldentaten sind Gegenstand unzähliger literarischer Werke. Den RezipientInnen des deutschen Kulturraums ist die Artussage zwar bekannt, sie kann aber nicht – wie in Großbritannien – als „allgemeines Kulturgut“ bezeichnet werden.

Ähnlich verhält es sich mit der Gralssage, die wohl Mitte der 1970er im deutschen Kulturkreis eher mit Werken wie Wagners Oper „Parsifal“ assoziiert wurde. Dieser Sachverhalt hat sich in der Zwischenzeit vermutlich

⁴⁶ Was Hesse-Quack unter dem Begriff Symbolmilieu zusammenfasst, wird in dieser Arbeit als Kulturkreis bezeichnet.

⁴⁷ Originaltitel

⁴⁸ Sychrontitel

auf Grund verschiedener Hollywoodproduktionen, die die Gralssuche thematisieren geändert, und die Sage erlangte durch verschiedene Filme auch im deutschen Kulturkreis einen höheren Bekanntheitsgrad (vgl. z.B. „König der Fischer“ (1991)/ „The Fisher King“⁴⁹, „Indiana Jones und der letzte Kreuzzug“ (1989)/ „Indiana Jones and the Last Crusade“, „Das Vermächtnis der Tempelritter“ (2004)/ „National Treasure“, „Sakrileg“ (2005/2006)/ „The Da Vinci Code“). Bezogen auf das durchschnittliche Kulturwissen, das für die 1970er veranschlagt werden kann, scheint es jedoch verständlich, dass die Referenz auf die Gralssuche aus dem Titel gestrichen und das Thema "Rittersgeschichte" in den Vordergrund gerückt wurde, wie auch das dazu unpassende „Kokosnuss“. D.h. bereits durch den Titel „Die Ritter der Kokosnuß“ entsteht bei den RezipientInnen die Erwartung, dass es sich um eine Komödie handelt (vgl. auch Kleine-Kappenberg 2008:34f). Der englische Filmtitel verweist das Zielpublikum bereits durch die Erwähnung von Monty Python darauf, dass es sich um eine Komödie handelt.

Die Übersetzung des Filmtitels kann demnach als skoposadäquat bezeichnet werden; die Funktionskonstanz ist gegeben, da die ZieltextrezipientInnen vom Filmtitel auf das Genre Komödie schließen und daher erwarten (können) unterhalten zu werden.

5.3 „Coconuts“/„Kokosnüsse“

In der Szene „Coconuts“, die im Film den Beginn der eigentlichen Handlung darstellt, reiten König Artus und sein Diener Patsy auf der Suche nach Rittern für die Tafelrunde durch das Land. Bei einem Schloss angekommen, verlangen sie vom Wachsoldaten, dass er seinen Herren rufen solle. Dieser jedoch verstrickt die beiden in eine langwierige Diskussion über Kokosnüsse.

⁴⁹ Terry Gilliam führte bei dieser Produktion Regie.

5.3.1 „Coconuts“

Im Folgenden findet sich der englischsprachige Dialog der gesamten Szene.

[00:03:33]

1 **Arthur:** Whoa there!
2 **Soldier:** Halt! Who goes there?
3 **King Arthur:** It is I, Arthur, son of Uther Pendragon, from the
4 Castle of Camelot, King of the Britons, defeater of the
5 Saxons, Sovereign of all England.
6 **Soldier:** Pull the other one!
7 **King Arthur:** I am and this is my trusty servant, Patsy. We have
8 ridden the length and breadth of the land in search of
9 Knights who will join me in my court at Camelot. I
10 must speak with your lord and master.
11 **Soldier:** What? Ridden on a horse?
12 **King Arthur:** Yes!
13 **Soldier:** You're using coconuts!
14 **King Arthur:** What?
15 **Soldier:** You've got two empty halves of coconut and you're
16 banging them together.
17 **King Arthur:** So? We have ridden since the snows of winter
18 covered this land, through the kingdom of Mercia,
19 through...
20 **Soldier:** Where did you get the coconuts?
21 **King Arthur:** We found them.
22 **Soldier:** Found them? In Mercia? The coconut is tropical.
23 **King Arthur:** What do you mean?
24 **Soldier:** Well, this is a temperate zone.
25 **King Arthur:** The swallow may fly south with the sun, or the house
26 martin or the plover may seek warmer climes in
27 winter, yet these are not strangers to our Land.
28 **Soldier:** Are you suggesting coconuts migrate?
29 **King Arthur:** Not at all. They could be carried.
30 **Soldier:** What? A swallow carrying a coconut?
31 **King Arthur:** It could grip it by the husk ...
32 **Soldier:** It's not a question of where he grips it. It's a simple
33 question of weight – ratios ... a five ounce bird could
34 not carry a one pound coconut.
35 **King Arthur:** Well, it doesn't matter. Will you go and tell your
36 master that Arthur from the Court of Camelot is here.
37 **Soldier:** Listen, in order to maintain airspeed velocity a
38 swallow needs to beat its wings forty-three times
39 every second. Right?
40 **King Arthur:** Please!
41 **Soldier:** Am I right?

42 **King Arthur:** I am not interested.
43 **Second soldier:** It could be carried by an African swallow.
44 **Soldier:** Oh yes, an African swallow maybe but not a
45 European swallow. That's my point.
46 **Second soldier:** Oh yeah, I agree with that.
47 **King Arthur:** Will you ask your master if he wants to join me at my
48 court at Camelot?
49 **Soldier:** But then of course African swallows are not
50 migratory.
51 **Second soldier:** Oh yes.
52 **Soldier:** So they could not bring a coconut back anyway.
53 **Second soldier:** Wait a minute! Supposing two swallows would carry it
54 together.
55 **Soldier:** No, they would need to have it on a line.
56 **Second soldier:** Well, simple! They'd just use a strand of creeper.
57 **Soldier:** What, held under the dorsal guiding feathers?
58 **Soldier:** Why not? (vgl. Chapman 2003: 2-4)⁵⁰

⁵⁰ Die englischen Dialoge aus dem Drehbuch von Chapman (2003) wurden als Grundlage für diese Arbeit verwendet und in weiterer Folge an den tatsächlichen Wortlaut im Film angepasst, da die Versionen nicht übereinstimmen. Auf die Anführung von Beschreibungen der Umgebung und Stimmungen sowie des Filmgeschehens wurde hier verzichtet, da der Arbeit eine DVD beigelegt ist.

In dieser Szene werden die RezipientInnen darüber informiert, dass die Artussage in der Filmhandlung im Vordergrund steht: dies ist einerseits visuell an der eingeblendeten Jahreszahl (932 A.D.) erkennbar und wird andererseits durch die Vorstellung von König Artus deutlich gemacht. Des Weiteren wird bereits zu Beginn des Dialogs zwischen den Wachen und Artus vermittelt, dass es sich bei diesem Film um eine Parodie auf das Rittergenre handelt: die äußere Form wird beibehalten und mit einem veränderten Inhalt versehen (vgl.3.6).

Zu Beginn dieser Szene sieht man lediglich die Oberkörper der Darsteller während im Hintergrund Hufgeklapper zu hören ist: Durch die Kostüme, wie z.B. das Kettenhemd von Artus (ikonisches Zeichen) auf dem eine Sonne zu sehen ist (symbolisches Zeichen für Macht) wird vermittelt, dass es sich um einen König handelt. Mittels Geräuschen und Bewegungen der Schauspieler wird die Erwartung aufgebaut, dass sie auf Pferden reiten. Kurz darauf kommt es jedoch zur ersten visuell eingeführten Inkongruenz; das Hufgeklapper von Pferden wird lediglich durch das Aneinanderschlagen von leeren Kokosnusshälften dargestellt und die Schauspieler mimen das Reiten auf Pferden⁵¹. Dieser Sachverhalt entwickelt sich zu einer permanenten Inkongruenz, wobei die Kokosnüsse im Film als indexikalisches Zeichen für Pferde eingesetzt werden, bzw. um das Geräusch von Hufgeklapper zu erzeugen. Ansatzpunkte für Inkongruenzen sind in dieser Szene auch die Soziolekte der DarstellerInnen, das „Fachwissen der Wachen über Schwalben“, sowie das Machtverhältnis zwischen König und Wachen.

Die Sprachmaske von Artus charakterisiert sich durch königliche Ausdrucksweise (OF; Z 3-5), dem Sprachstil und -register (OF; Z 3-5, 7-10, 17-19, 25-27) und seinem Tonfall, der seinem sozialen Status entspricht. Die Ausdrucksweise der Wachen hingegen ist eine Mischung aus umgangssprachlichem Register (OF; Z 6) und fingierter fachspezifischer Terminologie bzw. „Fachwissen“ über Schwalben (OF; Z 32-34, 37-39,

⁵¹ Vergleiche dazu die Ausführungen von Brock (2004:172).

43-45, 49-50, 53-54, 55, 57). Der komische Effekt basiert darauf, dass die Wache in Frage stellt, es wirklich mit König Artus zu tun zu haben. Dies ist nicht mit dem Wissensmuster, welches auf der 1.KE durch das Auftreten von Artus aktiviert wurde, kompatibel, die Sage um König Artus zählt in Großbritannien zum allgemeinen Kulturwissen und es kann vorausgesetzt werden, dass ein respektvoller Umgang mit dieser historischen Figur antizipiert wird. Diese Inkongruenz wird mit hartem Einsatz eingeführt: einerseits durch die Zweifel an der Identität von Artus und andererseits durch die sehr umgangssprachlichen Ausdrucksweise (OF; Z 6).

Die Komik – bezogen auf das vorgebliche Fachwissen der Wachen über Schwalben sowie ihre Diskussionsfreudigkeit – wird weiter aufgebaut und entwickelt eine eigene Dynamik. Zum Thema Schwalben und Kokosnüsse werden die (Un)möglichkeiten des Transports von Kokosnüssen argumentiert, wobei immer mehr inkongruente Teilthemen eingeführt werden, z.B. „zwei Schwalben tragen die Kokosnuss gemeinsam“ (OF; Z 53-55) oder „Kokosnüsse werden an Schwalben mit Hilfe einer Schlingpflanze befestigt“ (OF; Z 56). Inkongruenzen aufzubauen und diese dann ad absurdum zu führen ist ein häufig eingesetztes Stilmittel von Monty Python. Ausschlaggebend für die Wirkung der Komik ist in diesem Beispiel auch der relativ hohe Grad an Abweichung von der Erwartungshaltung der RezipientInnen (vgl. 3.3.7), die eine Diskussion über Kokosnüsse und Schwalben mit Sicherheit nicht antizipieren. Die Schwalben-Kokosnuss Diskussion in der ersten Szene bildet die Grundlage für Verweise und Anspielungen im Film bzw. für weitere komische Effekte im Lauf der Handlung. In „Scene 24“ [00:41:24] z.B. wird die Thematik von beladenen und unbeladenen Schwalben wieder aufgeworfen und in der Szene „Witch village“ [00:15:55] sieht man wie Sir Bedevere eine Kokosnuss an einer Schwalbe befestigt.

Wie in Kapitel 3.3.5 bereits erwähnt können inkongruente Wissensmuster nicht nur sprachlich oder visuell, sondern auch mittels Persönlichkeiten eingeführt werden. In der ersten Szene wird illustriert, dass Artus einen *straight man* verkörpert, der den *funny men* im Film

gegenübersteht. König Artus vermittelt das „korrekte“ Wissensmuster indem er unermüdlich nach dem Gral sucht; dies entspricht auch dem aktivierten Wissensmuster bei den RezipientInnen. Die anderen DarstellerInnen, in diesem Fall die Wachen, bringen inkompatible Wissensmuster ein und fungieren somit als TrägerInnen von Inkongruenzen: König Artus ist der einzige Darsteller, der beinahe durchgehend in seiner Rolle als ehrwürdiger Gebieter mit pathetischem Ernst auftritt, während die anderen Charaktere zwischen den Ebenen *straight* und *funny* wechseln. Auf dieser Inkongruenz, die zwischen dem Verhalten von Artus und den anderen Rollen entsteht, basiert Monty Python zu Folge ein Großteil des Humors im Film (vgl. Monty Python 2004:234).

Ein Hauptelement in dieser Szene bildet die Humorform des Bathos (vgl. 3.5.2.1). Die Respektlosigkeit und Ignoranz, mit der die Wachen dem König begegnen führt zu einer Umkehrung des Machtverhältnisses. Dies wird auch durch das Fachwissen über Schwalben vermittelt, das einen hohen Bildungsstatus der Wachen suggeriert und im Gegensatz zur Unwissenheit von Artus steht, dem man als König eher eine solche Expertise zuschreiben würde. Dem König wird von den Wachen nicht gebührend Respekt gezollt; er muss sein Anliegen wiederholt aussprechen und wird nicht als übergeordneter Herrscher behandelt sondern als „Bittsteller“ inszeniert. Im Laufe der Szene führt dies zu einem Absturz des Protagonisten vom Erhabenen ins Lächerliche. Dieses Entthronen der Autorität entspricht dem englischen Humorverständnis an sich (vgl. 3.5.2) und spiegelt auch die spezifischen Merkmale des anarchischen Humors von Monty Python wider. (vgl. 4.4).

5.3.2 „Kokosnüsse“

Betrachtet man nun die deutsche Version so fällt auf, dass andere Strategien zur Erzeugung von Komik verwendet wurden. Im Folgenden die entsprechende Szene in der deutschen Synchronfassung:

[00:03:33]

1 **Artus:** Brrr! Halt in mein Ross!
2 **Wache:** Halt! Wer tragt so spät durch Nacht und Wind?
3 **Artus:** Ich habe den Sachsen das Angeln beigebracht,
4 seitdem heißen sie Angelsachsen, ich bin der König
5 aller Angler, ich bin Artus, Erfinder des
6 Eukalyptusbonbons am Stiel.
7 **Wache:** Noch so eine Lüge und mir platzt das Ohr.
8 **Artus:** Hoffentlich riecht's nicht. Der hier Geräusche macht
9 heißt Patsy. Wir durchreiten das Land Länge mal
10 Breite mal Höhe, um Gastritter zu finden, die an
11 meinen Hof nach Camelot kommen wollen. Bitte
12 melde mich deinem Herrn und Meister.
13 **Wache:** Ihr durchreitet das Land?
14 **Artus:** Ja.
15 **Wache:** Eure Pferde sind Kokosnüsse.
16 **Artus:** Was?
17 **Wache:** Euer Tausendfüßler nimmt zwei leere
18 Kokosnusshälften und schlägt sie gegeneinander...
19 **Artus:** Energiekrise. Was sollen wir denn machen, wenn die
20 Mohren kein Öl mehr liefern?
21 Sogar die Mongolen tragen ihre Kamele.
22 **Wache:** Woher habt ihr die Kokosnüsse?
23 **Artus:** Wir haben sie gefunden.
24 **Wache:** Gefunden? Kokosnüsse wachsen in den Tropen!
25 **Artus:** Was meinst du damit?
26 **Wache:** Nur die Schwalben knacken diese Nuss.
27 **Artus:** Die Schwalben ziehen zwar in die südliche Sonne.
28 Auch die Störche und die Rohrdrommler suchen
29 wärmeres Klima im Winter, doch zum
30 Winterschlussverkauf sind alle wieder da!
31 **Wache:** Heißt das, das Kokosnüsse wie Reißverschlüsse
32 laufen können?
33 **Artus:** Sie könnten eingeschleppt worden sein.
34 **Wache:** Was eine Schwalbe macht jetzt schon einen
35 Sommer?
36 **Artus:** Nein, sie könnte sie an den Fasern tragen.
37 **Wache:** Das müsste dann eine Nylonfaser sein und die wird
38 erst in 1000 Jahren erfunden. Außerdem ein Vogel
39 von 50 Gramm kann keine Kokosnuss von einem
40 Pfund schleppen.
41 **Artus:** Ich verstehe von Vögeln nichts. Würdest du deinem
42 Meister endlich sagen, dass Artus vom Hof von
43 Camelot hier ist.
44 **Wache:** Natürlich, da das britische Pfund immer leichter wird
45 könnte sie mit einem Nachbrenner die nötigen 43
46 Schläge Geschwindigkeit erreichen. Was meint ihr?
47 **Artus:** Bitte?
48 **Wache:** Habe ich Recht?
49 **Artus:** Ich kaufe keine Pfunde.
50 **2. Wache:** Eine afrikanische Schwalbe könnte sie tragen.

51 **Wache:** Oh ja, ich kenne afrikanische Schwalben, die fliegen
52 ohne aufzutanken von hier bis Feuerland Mitte, da
53 wohnt meine Cousine.
54 **2. Wache:** Ah, die mit dem Ast.
55 **Artus:** Fragt endlich euren Herrn und Meister, ob er gewillt
56 ist mit mir nach Camelot zu kommen.
57 **Wache:** Vergiss nicht, afrikanische Schwalben sind für den
58 Charterverkehr nicht zugelassen.
59 **2. Wache:** Ah natürlich, also können sie auch keine Kokosnüsse
60 einschleppen.
61 **Wache:** Natürlich nicht, die haben ja auch keine Daumen zum
62 Klingeln, darum dürfen sie auch nicht Fahrrad fahren.
63 **2. Wache:** Unfug, den Mäusebussard dürfen sie nicht benutzen.
64 **Wache:** Bleibt die Frage „Wie kommt Scheiße aufs Dach?“.
65 **2. Wache:** Vielleicht haben Touristen diese Nüsse hier
66 vergessen.
67 **Wache:** Die kriegen alles fertig. (Eigentranskription)

Ein Charakteristikum des pythonesken Humors, das in der englischsprachigen Originalfassung klar hervortritt, sind *punktueller* Brüche der Filmillusion, die aus der Überlagerung der Ebenen Artussage und Gegenwart (bzw. Zeit der Filmentstehung) resultieren (vgl. 4.2.2). Im Gegensatz dazu wurde in der deutschsprachigen Fassung die Erzeugung von Komik durch Zitate und Anspielungen, die zeitaktuelle sowie kulturspezifische Illusionsbrüche erzeugen, als *durchgängige* Strategie gewählt.

Die visuelle Inkongruenz, die durch die Verwendung von Kokosnüssen an Stelle von Pferden entsteht, bleibt natürlich erhalten, da das Bildmaterial nicht abgeändert werden kann. Die erste sprachliche Inkongruenz wird in der deutschen Synchronfassung jedoch bereits gleich zu Beginn durch ein leicht abgeändertes Zitat aus der Ballade Erlkönig⁵² von Johann Wolfgang von Goethe eingeführt (SF; Z 2). Dies verweist die RezipientInnen augenblicklich auf den deutschen Kulturkreis, was bereits einen logischen Bruch erzeugt der komische Wirkung birgt, handelt es sich bei der im Film erzählten Geschichte doch offensichtlich um die britische Artussage.

Die Vorstellung von König Artus beginnt mit einem Kalauer („Ich habe den Sachsen das Angeln beigebracht, seitdem heißen sie Angelsachsen“) in

⁵² Im Original: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind“.

Verbindung mit Nonsens („ich bin Artus, Erfinder des Eukalyptusbonbons am Stiel“) (SF; Z 3-6).

Die Ansatzpunkte für Inkongruenzen liegen in der deutschen Fassung fast ausschließlich auf dem Kontrast von Wissensmustern bezüglich Mittelalter und Gegenwart. Zur Erreichung komischer Effekte wird beispielsweise auf die damals aktuelle Energiekrise (SF; Z 19-21) angespielt. Des Weiteren werden der Winterschlussverkauf, Touristen, und die Nylonfaser in Verbindung mit der Information, dass diese erst in 1000 Jahren erfunden werden wird, angeführt, was die RezipientInnen auf die Gegenwart verweist. Zusätzlich findet sich hier auch ein absurder Vergleich von Schwalben mit Flugzeugen (SF; Z 51-53) („Oh ja, ich kenne afrikanische Schwalben, die fliegen ohne aufzutanken von hier bis Feuerland Mitte...“). Dies wird weitergeführt indem erwähnt wird, dass Schwalben nicht für den Charterverkehr zugelassen sind (SF; Z 57-58).

Bei den eben angeführten Passagen werden die Inkongruenzen stets hart eingeführt und zeigen einen relativ hohen Grad an Abweichung von der Erwartungshaltung auf, da ständig die Wissensmuster Mittelalter und Artussage mit Konzepten aus der Gegenwart kontrastiert werden.

Eine Strategie zur Erzeugung von Komik besteht in der Anwendung von Zitaten und Anspielungen. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Zitat von Goethe (SF; Z 2) den RezipientInnen im deutschsprachigen Raum zur damaligen Zeit bekannt war. Dadurch wird eine Grundvoraussetzung für die Erzeugung von Komik erfüllt: Gemeinsames Wissen als wichtigste Komponente für das Funktionieren von Humor. Der Satz: „Nur die Schwalben knacken diese Nuss“ (SF; Z 26) erinnert beispielsweise an Schillersche Sentenzen. „Was eine Schwalbe macht jetzt schon einen Sommer?“ (SF; Z 34-35) ist ein Beispiel für eine abgeänderte, dem Kontext angepasste Redewendung, die in der Schwalbendiskussion einen komischen Effekt erzeugt. Die Erzeugung komischer Effekte durch Zitate und Anspielungen sieht Nash (vgl. 3.6.1) auch als Test für die RezipientInnen bzw. intellektuelles Kräfteressen, was in dieser Szene jedoch bestimmt nicht beabsichtigt ist: Der Skopos ist Unterhaltung und

daher sind die Beispiele auf so allgemeinem Niveau angesiedelt, dass sie von einem möglichst breiten Zielpublikum verstanden werden.

Durch den Verweis auf den deutschen Kulturkreis und zeitaktuelle Ereignisse wurde die Synchronfassung für das Zielpublikum der damaligen Zeit ansprechender gestaltet. Zudem wurde der britisch-historische Hintergrund der Artussage („It is I, Arthur, son of Uther Pendragon, from the castle of Camelot. King of the Britons, defeater of the Saxons, Sovereign of all England“, „kingdom of Mercia“ [OF; Z 3-5, 18]) in der deutschen Version zum Großteil eliminiert.

Im Hinblick auf die Charaktersynchronität der Figur des König Artus wird nun ein kurzer Vergleich der Figuren angestellt. Der Hauptdarsteller wird in der deutschen Fassung bereits durch den Tonfall als alberne, wenig heldenhafte und eher unbeholfene Gestalt charakterisiert. Dies ist Großteils auf seine Äußerungen gleich zu Beginn des Dialogs zurückzuführen, die hauptsächlich der Humorgattung Nonsens zuzurechnen sind (SF; Z 3-6, 8-12, 19-21, 27-30,). Ein weiteres Stilmittel, das in der Sprachmaske des Königs mehrfach verwendet wird, sind Wortwitze („Ich habe den Sachsen das Angeln beigebracht, seitdem heißen sie Angelsachsen“ [SF; 3-4]). Sein Sprachstil wechselt ständig von Alltags- und Umgangssprache zu einem mittelalterlich anmutenden Sprachduktus und schwülstiger Ausdrucksweise, wie z.B. in SF; Z 27-30. Grundsätzlich spricht Artus in der Synchronfassung bedeutend schneller, was auf die Hinzufügung von Text zurückzuführen ist (dieser Punkt wird später noch genauer ausgeführt). Der König wirkt dadurch gehetzt und – wie oben angeführt – albern. Über seinen Bildungsstatus geben unter anderem die falsche Bezeichnung des Vogels „Rohrdommler“ („Rohrdrommler“) Auskunft, sowie ein Wortspiel, das auf die Homonymie des Wortes „Vögeln“ (SF; Z 41) aufbaut. (Pluralform von Vögel, sowie ugs. Ausdruck für Geschlechtsverkehr). Diese sexuelle Anspielung hat ebenfalls Einfluss auf die Charakterisierung der Artusfigur, lässt ihn derb wirken und trägt dazu bei, dass er als *funny man* wahrgenommen wird.

In der englischen Fassung spricht Graham Chapman mit erhabenem und ehrwürdigem Tonfall. Die Prosodie und der Tonfall des

Synchronsprechers weisen jedoch bereits von Beginn an darauf hin, dass der König keine ernste Rolle innehat, sondern als *funny man* präsentiert wird. Bezogen auf die Trägerschaft von Inkongruenzen kommt es hiermit zu keinem Kontrast zwischen *straight* und *funny man*. Diese Tatsache verändert den Humor der Originalfassung von Grund auf, da die Inkongruenzen, die aus dem Gegensatz des Verhaltens von König Artus zur restlichen Handlung entstehen, nicht existieren. Ein Vergleich der Artusfigur der Originalversion mit jener der deutschen Fassung zeigt also ganz klar, dass hier keine Charaktersynchronität vorliegt.

Der Grund dafür ist in den grundsätzlich verschiedenen Lachkulturen zu suchen: Der deutsche Humor ist eher frontal und sehr explizit, wobei die komischen Effekte im Zusammenhang mit dem Protagonisten durch die Stilmittel Nonsens und Wortwitz entstehen. In der englischsprachigen Version hingegen steht die mittelalterliche Sprache des englischen Artus, der voll von pathetischem Ernst den Gral sucht, in ständigem Kontrast zur turbulenten Handlung.

In der Synchronfassung wird die Hinzufügung von Text in Off-Passagen häufig genutzt, um zusätzliche komische Elemente einzubauen: Am Ende der Szene als Artus von dannen reitet und in der Originalfassung keiner mehr spricht werden noch Äußerungen hinzugefügt (SF Z 61-67) die dem Nonsens zugerechnet werden können „Unfug, den Mäusebussard dürfen sie nicht benutzen“ (SF; Z 63) und „Bleibt die Frage „Wie kommt Scheiße aufs Dach?“ (SF; Z 64). Wie bereits erwähnt sind auch die ersten Äußerungen von Artus im Beispiel „Kokosnüsse“ (SF; 3-6, 8-12) dieser Humorart zuzurechnen.

Zur Verwendung von Nonsens im deutschsprachigen Raum ist hier noch anzuführen, dass diese Humorart stets durch ein Lächeln bzw. durch einen fröhlichen Gesichtsausdruck signalisiert wird. Artus trägt in der Synchronfassung seine sinnlosen Aussagen jedoch mit ernster Miene vor, da eben das visuelle Material (Mimik, Gestik) vorgegeben ist. Dies entspricht jedoch eigentlich der britischen Form und Darstellungsweise von Nonsens, bei dem mit steinerner Miene (deadpan face) Aussagen ohne Sinn getätigt

werden (vgl. 3.5.2.2). Die Szene wirkt dadurch zu Beginn für die deutschsprachigen RezipientInnen etwas seltsam.

Allgemein betrachtet zeigt sich auch, dass die Verwendung des Stilmittels Nonsens in der deutschen Version Einbußen auf Ebene der intratextuellen Kohärenz in den Dialogen verursacht. Die Antworten bzw. Übergänge stehen in keinem logischen Zusammenhang (was natürlich auf die Verwendung von Nonsens zurückzuführen ist). (vgl. hierzu die Übergänge von SF; Z 7 auf 8, 25 auf 26, 26 auf 27-30, 30 auf 31)

Vergleicht man die Strukturen der Dialoge, d.h. die beiden Versionen der Kokosnusss Diskussion, so fallen grundsätzliche Unterschiede auf: Der englischsprachige Dialog ist klar durchstrukturiert, die Argumentation wird nach und nach ad absurdum geführt. In der deutschen Version basiert die Komik von Beginn an auf Wortwitzen, Illusionsbrüchen, Zitaten und Nonsens; die Inkongruenzen setzen meist auf anderer Ebene an, was negative Auswirkungen auf die „logische“ Struktur des Dialogs nach sich zieht. Heute lassen diese Zitate und Anspielungen den Film an manchen Stellen überzogen und penetrant wirken, damals erfüllte die Anwendung dieser Strategie jedoch den Skopos der Unterhaltung.

Bezogen auf die qualitative und quantitative Lippensynchronität muss hier angeführt werden, dass die Bearbeitung grundsätzlich sehr gut gelungen ist. Dieser Faktor kommt jedoch nicht sehr oft zum Tragen, da die SchauspielerInnen selten in Nahaufnahmen zu sehen sind bzw. die Gesichter der DarstellerInnen oft durch Helme o.ä. verdeckt sind. Die Lippensynchronität in Bezug auf das Sprachtempo ist zwar generell eingehalten, erwähnenswert ist jedoch, dass die DarstellerInnen in der Synchronfassung durch Hinzufügungen von Text deutlich schneller sprechen. Dies hat auch globale Auswirkungen auf den Film der einerseits stressig und rasant wirkt, andererseits auf die einzelnen Figuren, die teilweise gehetzt sprechen um den zusätzlichen Text unterzubringen⁵³.

⁵³ Zur besseren Orientierung in der Analyse wurde in 5.3. auf die jeweiligen Kapitel verwiesen in denen die theoretische Grundlage zu finden ist, wie z.B. der Ansatz von Brock. Aus Gründen der Lesbarkeit wird dies jedoch nur im ersten Beispiel durchgeführt.

5.4 „Wedding guests“/„Hochzeitsgäste“

In der folgenden Szene geht es um die Hochzeitsvorbereitungen im Sumpfschloss, die von Sir Lancelot gestört werden. Er stürmt das Schloss und tötet einige Personen, da er glaubt die Tochter des Königs, die sich später als Sohn entpuppt, vor einer Zwangsheirat retten zu müssen. Der Sohn des Königs, Prinz Herbert, will mit Lancelot fliehen und stürzt, durch Nachhelfen des Königs, aus dem Fenster. Der König will Lancelot auf ein Getränk einladen; dabei treffen die beiden auf die wütende Hochzeitsgesellschaft.

5.4.1 „Wedding guests“

Folgend der englischsprachige Dialog der Szene.

[00:55:22]

1	Guest:	There he is!
2	Father:	Oh, bloody hell.
3		Hold it! Hold it! Hold it, please!
4	Launcelot:	Sorry! Sorry... See what I mean I just get carried
5		away. I am really most awfully sorry. Sorry! Sorry
6		everyone.
7	Guest:	He has killed the best man.
8	Father:	Hold it, hold it! Please, hold it!
9		This is Sir Launcelot from the Court of Camelot. A
10		very brave and influential knight and my special guest
11		here today.
12	Launcelot:	Hello!
13	Second guest:	He killed my auntie.
14	Father:	Please, please! This is supposed to be a happy
15		occasion. Let's not bicker and argue about who killed
16		who... We are here today to witness the union of two
17		young people in the joyful bond of a holy wedlock.
18		Unfortunately, one of them, my son Herbert, has just
19		fallen to his death... (vgl. Chapman 2003:51)

In dieser Szene greift Monty Python mehrfach auf das Humorverständnis von Understatement zurück. Dabei ergibt sich der komische Effekt aus der nüchternen Darstellung und Untertreibung (Understatement) einer tragischen Situation und dem unpassenden Verhalten von König und Lancelot.

Ansatzpunkt der Inkongruenzen ist hier allgemeines, soziales Wissen, da die RezipientInnen im vorliegenden Fall angesichts des Massakers vermutlich keine höfliche Entschuldigung vom Mörder erwarten, sondern eher dessen Festnahme bzw. seine Hinrichtung.

Die Inkongruenzen werden also sprachlich jeweils mit hartem Einsatz eingeführt: Lancelot entschuldigt sich bei der Hochzeitsgesellschaft mit einem einfachen „Sorry“ dafür, dass er mehrere Menschen getötet hat (OF; Z 4-6). Darauf folgt der Kommentar des Hochzeitsgastes, dass Lancelot den Trauzeugen des Bräutigams ermordet hätte (OF; Z 7), was den komischen Effekt noch verstärkt. Die Absurdität der Szene wird vom König weiter gesteigert, als er den Klagenden mit heiterer Miene mitteilt, dass Sir Lancelot sein „besonderer Gast“ sei (OF; Z 10). Dies wird – wie bereits oben (SF; Z 4-6) – in direkten Kontrast zur Aussage des zweiten Hochzeitsgastes gesetzt, der den Tod seiner Tante beklagt (OF; 13). In beiden Fällen werden die sprachlichen Inkongruenzen mit hartem Einsatz eingeführt. Der König weist in seiner Rede darauf hin, dass es sich bei einer Hochzeit um einen fröhlichen Anlass handle, an dem nicht gezankt und diskutiert werden solle, wer wen umgebracht hätte. Hierbei entsteht der komische Effekt durch die Diskrepanz, die sich aus der Wortwahl („bicker and argue“) und dem Kontext, in dem sie steht, ergibt. Beide Verben dienen wohl eher dazu sich über eine Lappalie zu beschweren bzw. zu streiten, sind jedoch im Zusammenhang mit Mord und Totschlag unüblich und unpassend.

Die Inkongruenzen werden hier visuell und sprachlich eingeführt und basieren auf der Diskrepanz zwischen Gesehenem und Gesagtem, da der König fröhlich zu den wütenden, massakrierten Hochzeitsgästen spricht. Das Stilmittel Understatement herrscht in diesem Dialog vor und wird zur Spitze getrieben als der König, ohne jegliche Gefühlsregung, erwähnt, dass sein Sohn Prinz Herbert gerade eben aus dem Fenster gestürzt sei.

Ein zusätzliches Element in dieser Szene ist der Schwarze Humor,

der sich im banalisierten und makabren Umgang mit dem Thema Tod widerspiegelt und hier in direkter Verbindung mit dem Understatement steht. Des Weiteren werden die mittelalterlichen Machtverhältnisse zwischen Adel und Bevölkerung parodiert indem die Allmacht des Adels übertrieben, das Massaker hingegen heruntergespielt wird.

5.4.2 „Hochzeitsgäste“

Im Folgenden die entsprechende Szene in der deutschen Synchronfassung:

[00:55:22]

1	Gast:	Da ist die Sau.
2	Vater:	Ich glaube die sind nachtragend.
3		Lasst den Quatsch! Er hat sich in der Hausnummer
4		geirrt. Haltet ein, wir wollen ein paar Drinks nehmen
5		und nicht prügeln.
6	Lancelot:	Es tut mir leid, ich habe es euch ja gesagt, wenn ich
7		provoziert werde dann halten mich auch eure sieben
8		Gäule nicht mehr. Entschuldigung, Entschuldigung
9		bitte, ja?
10	Zweiter Gast:	Dieser Kaputte war es.
11	Vater:	So geht man doch nicht mit Gästen um. Dies ist Sir
12		Lancelot, Leute, vom Hof von Camelot. Ein
13		einflussreicher und sehr tapferer Ritter. Er ist hier und
14		heute unser Stargast.
15	Lancelot:	Hallo Freunde!
16	Aus dem Off:	Licht aus Spot an.
17	Vater:	Ich bitte euch, es war ein Irrtum. Jeder macht mal
18		Fehler. Also, Schwamm drüber. Lasst uns nicht
19		streiten wer eventuell wen umgebracht
20		haben könnte. Wir sind heute hier um Zeuge zu sein,
21		wie zwei junge Leute einander die Hand zum Bund
22		fürs Leben reichen. Tut mir leid zu sagen, dass einer
23		von den beiden, und zwar mein Sohn Herbert, sich
24		gerade zu Tode gestürzt hat. (Eigentranskription)

In der vorliegenden Szene lassen sich mehrere Strategien erkennen, mittels derer die SynchronautorInnen versucht haben, die Szene auf das deutschsprachige Publikum und seinen Humor zuzuschneiden.

Das Humorelement Understatement aus der englischen Fassung wurde im Großen und Ganzen übernommen, die Untertreibungen in Bezug auf die Morde von Lancelot und den Tod von Prinz Herbert wurden beibehalten. Die

Ansatzpunkte der Inkongruenzen basieren ebenfalls auf dem sozialen Wissen über Mord, der prinzipiell mit Bestrafung verbunden wird, und dem absurden Gegensatz, der in der Szene durch die höfliche Entschuldigung sowie das fröhliche Verhalten der beiden Hauptakteure erzeugt wird (SF; Z 6-9, 11-14, 17-24). Allerdings wurde dieser Aspekt in der deutschsprachigen Fassung an manchen Stellen noch stärker herausgearbeitet, zusätzlich „flotte Sprüche“ eingebaut wurden (SF; Z 3), da die trockene Darstellungsform offenbar als nicht explizit genug für den deutschsprachigen Kulturkreis erachtet wurde, wo eher auf Komik durch Übertreibung gebaut wird. Das Hinzufügen von Sprüchen entspricht dabei dem damals verwendeten Synchronstil.

Auch die Verwendung vulgärer Sprache macht eine der Strategien aus, wie die Beispiele (SF; Z 1, 10) deutlich illustrieren. Es sei hier allerdings erwähnt, dass diese Strategie vor über dreißig Jahren aus Tabubruchgründen noch einen komischen Effekt erzielt haben mag, heute jedoch vor allem als niveaulos wahrgenommen wird.

Weiters kann das Erzeugen von Komik durch Illusionsbrüche und Anspielungen auf aktuelles Wissen aus der Populärkultur angeführt werden (SF; Z 13-14, 15, 16). Die Äußerungen „Stargast“, „Hallo Freunde“ und „Licht aus Spot an“ evoziert bei den RezipientInnen eine Assoziation mit der Fernsehsendung *Disco*⁵⁴ aus den 70er Jahren, was eine Inkongruenz zum Filmgeschehen erzeugt. Durch Hinzufügung dieser Kulturreferenz wurde damals der Skopos der Unterhaltung sicher erfüllt, da sich die Sendung *Disco* großer Beliebtheit erfreute. Heute werden sich an die Sendung und an diese Aussprüche nur wenige erinnern, weshalb auch keine Assoziationen dazu aufgerufen werden. Dies veranschaulicht, dass Humor nicht nur ein nationales, regionales und kulturelles, sondern auch ein dynamisches, zeitabhängiges Phänomen ist.

⁵⁴ Beliebte Musiksending mit Ilja Richter die in Deutschland vom ZDF von 1971 bis 1982 ausgestrahlt wurde. Auf die traditionelle Begrüßung „Einen wunderschönen guten Abend meine Damen und Herren, Hallo Freunde!“ wurde vom Publikum stets „Hallo Ilja“ erwidert. Vor der Ermittlung des Hauptgewinners sagte er stets „Licht aus Spot an“, woraufhin der/die Betroffene von einem einzelnen Spot angestrahlt wurde (vgl. <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/0/0,1872,7614592,00.html?dr=1>).

Bezogen auf die Charaktersynchronität lassen sich in dieser Szene auch Unterschiede im Sprachstil zwischen dem König der Originalfassung und dem der Synchronfassung feststellen. In der deutschen Version bedient er sich umgangssprachlicher Ausdrücke wie z.B. in „Lasst den Quatsch“ (SF; Z 3) und „Schwamm drüber“ (SF; Z 18).

In der Originalfassung hingegen wirkt der König zwar auch nicht wie ein erhabener Herrscher, sein Sprachregister ist jedoch (mit Ausnahme des Fluches „Bloody Hell“ zu Beginn (OF; Z 2) weitaus höher angesiedelt als die umgangssprachliche Ausdrucksweise seines deutschen Pendant. Diese sprachlichen Änderungen führen zu einem starken Wirkungsunterschied, also keiner Charaktersynchronität, zwischen den Figuren der englischen und der deutschen Version (vgl. 5.3.2).

Ein wichtiger Faktor ist in diesem Zusammenhang auch die Prosodie des Königs in der Synchronfassung. Sprachmelodie und Rhythmus, konkret schnelles und gehetztes Sprechen in Verbindung mit komischem Tonfall, unterstreichen, dass es sich um eine Komödie handelt.

5.5 „Black Knight“/„Schwarzer Ritter“

Zu Beginn der Szene beobachtet Artus, wie der Schwarze Ritter einen Gegner im Zweikampf besiegt. Die schwarze Rüstung dient in diesem Fall als symbolisches Zeichen, das bereits vermittelt, dass es sich hier um einen außergewöhnlichen Ritter handelt⁵⁵. Beeindruckt von seiner Tapferkeit versucht Artus ihn als Ritter für seine Tafelrunde zu gewinnen, was den Schwarzen Ritter unbeeindruckt lässt, denn als Wächter der Brücke muss er ausschließlich sicherstellen, dass diese niemand überquert; grundsätzlich wirkt allein die Tatsache, dass dieser tapfere Ritter nur eine einzige schmale Brücke bewacht schon absurd. Artus besteht darauf die Brücke zu passieren, was zu einem Kampf zwischen den beiden führt.

⁵⁵ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Charaktersistierung des Schwarzen Ritters auf Grund von verschiedenen Filmen, wie z.B. „Ivanhoe – Der schwarze Ritter“ (1952), auch im deutschen Kulturkreis bekannt ist.

5.5.1 „Black Knight“

Im Folgenden der Dialog der gesamten Szene.

[00:13:06]

1 **Arthur:** You fight with the strength of many men, Sir Knight.
2 ...I am Arthur, King of the Britons.
3 ...I seek the finest and the bravest knights in the land
4 to join me in my Court at Camelot.
5 ...You have proved yourself worthy. Will you join me?
6 ...You make me sad. So be it. Come, Patsy.
7 **Black Knight:** None shall pass.
8 **Arthur:** What?
9 **Black Knight:** None shall pass.
10 **Arthur:** I have no quarrel with you, good Sir Knight, but I must
11 cross this bridge.
12 **Black Knight:** Then you shall die.
13 **Arthur:** I command you, as King of the Britons, to stand
14 aside.
15 **Black Knight:** I move for no man.
16 **Arthur:** So be it!
17 **Arthur:** Now stand aside, worthy adversary.
18 **Black Knight:** 'Tis but a scratch.
19 **Arthur:** A scratch? Your arm's off.
20 **Black Knight:** No, it isn't.
21 **Arthur:** But, what's that then?
22 **Black Knight:** I've had worse.
23 **Arthur:** You liar.
24 **Black Knight:** Come on, you pansy!
25 **Arthur:** Victory is mine. We thank thee, Lord, that in thy ...
26 **Black Knight:** Come on, then.
27 **Arthur:** What?
28 **Black Knight:** Have at you.
29 **Arthur:** You are indeed brave, Sir Knight, but the fight is
30 mine.
31 **Black Knight:** Oh, had enough, eh?
32 **Arthur:** Look, you stupid bastard. You've got no arms left.
33 **Black Knight:** Yes, I have.
34 **Arthur:** Look!
35 **Black Knight:** Just a flesh wound.
36 **Arthur:** Look, stop that.
37 **Black Knight:** Chicken! Chicken!
38 **Arthur:** Look, I'll have your leg. Right.
39 **Black Knight:** Right, I'll do you for that.
40 **Arthur:** You'll what?
41 **Black Knight:** Come here.
42 **Arthur:** What are you going to do? Bleed on me?
43 **Black Knight:** I am invincible.
44 **Arthur:** You are a loony.

45 **Black Knight:** The Black Knight always triumphs. Have at you!
46 **Arthur:** Come on then.
47 **Black Knight:** All right, we'll call it a draw.
48 **Arthur:** Come, Patsy!
49 **Black Knight:** Oh, I see ...running away. You yellow bastard!
50 Come back here and take what's coming to you! I'll
51 bite your legs off! (vgl. Chapman 2003:10-13)

Im Allgemeinen zielt der Humor dieser Szene auf die Filmgattung Ritterfilm ab und im Speziellen auf die Darstellung der tapferen, ritterlichen Zweikämpfe. Diese Szene charakterisiert sich durch die Parodie auf das Pathos des Ritterstandes, was durch die musikalische Untermalung noch unterstrichen wird. Komische Effekte werden unter anderem durch das Stilmittel Understatement erzielt, da der Verlust von Gliedmaßen heruntergespielt wird. Weitere charakteristische Elemente dieser Szene sind das Absurde, der schwarze Humor und die Geschmacklosigkeit. Die Handlung dreht während des Zweikampfs in eine vollkommen absurde Richtung ab, als Artus dem Ritter den Arm abschlägt. Das Blut pulsiert aus der Wunde, doch der Schwarze Ritter ignoriert seine Verletzung und kämpft weiter bis alle Gliedmaßen abgetrennt sind. In diesem Fall handelt es sich um schwarzen Humor, der sich durch die Trivialisierung und Banalisierung der Themen Tod und Verstümmelung manifestiert. Dem ist hinzuzufügen, dass komische Effekte, die auf dem Abtrennen von Gliedmaßen und „blutigen“ Handlungen basieren, ganz allgemein zu den charakteristischen Merkmalen des pythonesken Humors zählen.

Insgesamt wird in diesem Beispiel die Erwartung eingeführt, dass Artus einer unbesiegbaren Figur begegnet, nämlich dem Schwarzen Ritter, der klassischerweise bei Turnieren in Ritterfilmen als potentieller Sieger gilt. Im vorliegenden Fall ist der Schwarze Ritter jedoch Träger einer Inkongruenz, da sich im Verlauf zeigt, dass er ein *funny man* ist, der durch die Handlung ins Lächerliche abstürzt (Bathos).

Ein markanter Punkt in dieser Szene ist der Moment, in dem der Arm des Ritters abgetrennt wird. Hier setzt die Inkongruenz mit hartem Einsatz ein und wird durch visuelle und sprachliche Mittel realisiert. Der Ritter streitet die – visuell offenkundige – Tatsache einen Arm verloren zu haben einfach

ab, behauptet es sei lediglich ein Kratzer (OF; Z 18) und meint er hätte schon Schlimmeres erlebt (OF; Z 22). Auf dieser zentralen Inkongruenz, nämlich dass sich der Schwarze Ritter für unbesiegbar hält, bauen auch die Folgenden auf. Als der Ritter schon beide Arme verloren hat, wird der komische Effekt noch verstärkt indem der armlose Ritter König Artus bezichtigt des Kampfes müde zu sein (OF; Z 31). Als Letzterer den Ritter mit dem Verlust beider Arme konfrontiert streitet dieser die Tatsache zum wiederholten Mal ab (OF; Z 33) und bezeichnet die Verletzung nur als Fleischwunde (OF; Z 35). Die letzte Äußerung ist der Humorform Understatement zuzurechnen. Dieses Muster wiederholt sich, als dem Ritter das erste Bein abgetrennt wird und sich der König über dessen Kampfeifer lustig macht (OF; Z 42). („What are you going to do? Bleed on me?“) Hier resultiert der komische Effekt aus der Tatsache, dass der offensichtlich handlungsunfähige Ritter darauf beharrt weiterzukämpfen. Monty Python spielt also durchgängig mit der Erwartungshaltung des Publikums, das den Schwarzen Ritter als gefährlichen Gegner einstuft, und führt diesen Aspekt ad absurdum.

Die Serie der Inkongruenzen in der Szene kulminiert am Ende des Dialogs, als der Ritter, der nur mehr einen Rumpf hat, vorschlägt, sich auf Unentschieden zu einigen und den König des Weiteren bezichtigt zu türmen (OF; Z 47, 49-51). Es liegt eine *modifizierte serielle Okkurrenz* vor (der Ritter verliert eine Gliedmaße nach der anderen); der komische Effekt wird durch das wiederholte Auftreten der Variation der Inkongruenzen gesteigert.

Hinzu kommt der Wechsel zwischen den verwendeten Sprachregistern: mittelalterlich anmutender Sprachstil versus Umgangssprache bzw. vulgäre Ausdrücke. Der König und der Schwarze Ritter ahmen generell die ritterliche Ausdrucksweise nach. Ausnahmen bilden hierbei jedoch die Verwendung von umgangssprachlichen Ausdrücken bzw. Schimpfwörtern, wie „pansy“, „stupid bastard“, „chicken“, „loony“ (OF; Z 24, 32, 37, 44). Diese Brüche in der Ausdrucksweise der Darsteller erzeugen zusätzlich komische Wirkung. Als der Schwarze Ritter den davonreitenden König der Feigheit bezichtigt (SF; Z 49-51) spielt der Tonfall ebenfalls eine tragende Rolle für die Komik.

Artus wird vom Schwarzen Ritter verhöhnt, was in direktem Kontrast zum Bildmaterial steht, da Letzterer nur noch aus seinem Rumpf besteht, den König trotzdem weiterhin zum Kampf herausfordert.

5.5.2 „Schwarze Ritter“

Im Folgenden die entsprechende Szene in der deutschsprachigen Synchronfassung:

[00:13:06]

1 **Artus:** Ihr kämpft mit der Kraft vieler Männer, Herr Ritter.
2 Ich bin Artus König von Britannien.
3 ...Ich suche die feinsten und vornehmsten Ritter des
4 Landes und rufe sie an meinen Hof in Camelot.
5 ...Ihr habt bewiesen, dass Ihr würdig seid. Würdet Ihr
6 ich begleiten? ...Ihr macht mich traurig, dann eben
7 nicht. Kommt Patsy!
8 **Schwarzer Ritter:** An mir kommt niemand vorbei.
9 **Artus:** Was?
10 **Schwarzer Ritter:** Ich sagte: An mir kommt niemand vorbei.
11 **Artus:** Schon Schiller sagte, durch diese kalte Hose wird er
12 kommen. Ich muss passieren.
13 **Schwarzer Ritter:** Dann werdet Ihr sterben.
14 **Artus:** Hiermit erteile ich Euch den königlichen Befehl zur
15 zur Seite zu treten.
16 **Schwarzer Ritter:** Ich trete, ich trete vor niemandem zur Seite.
17 **Artus:** Gut, dann muss es sein.
18 **Artus:** Jetzt, schmalzgewichster Rittersmann gib't kein
19 Pardon.
20 **Schwarzer Ritter:** Oh, das ist nur ein Kratzer.
21 **Artus:** Ein Kratzer? Euer Arm ist ab.
22 **Schwarzer Ritter:** Ist er nicht.
23 **Artus:** Und was ist das da?
24 **Schwarzer Ritter:** Oh, macht nichts. Es gibt Schlimmeres.
25 **Artus:** Ihr seid ein Aufschneider.
26 **Schwarzer Ritter:** Komm du Königverschnitt!
27 **Artus:** Der Sieg ist mein.
28 **Schwarzer Ritter:** Mein Gott, Walter!
29 **Artus:** Wir danken dir, oh Herr, dass du in deiner Gnade...
30 **Schwarzer Ritter:** Ah! Na, komm hoch. Es geht weiter.
31 **Artus:** Was?
32 **Schwarzer Ritter:** Ja.
33 **Artus:** Ich glaub mich tritt n' Pferd. Ihr seid wirklich
34 außergewöhnlich tapfer, Sir, aber der Sieg ist mein.
35 **Schwarzer Ritter:** Oh, hast du schon genug?
36 **Artus:** Jetzt hör mal zu, du abgebrochener Riese, du hast
37 keine Arme mehr.
38 **Schwarzer Ritter:** Wer sagt das?

39 **Artus:** Na kratz dich mal.
40 **Schwarzer Ritter:** Ah, ist doch nur 'ne Fleischwunde.
41 **Artus:** Lass den Blödsinn!
42 **Schwarzer Ritter:** Feigling! Feigling!
43 **Artus:** Noch ein Wort, und du brauchst n' Rollstuhl.
44 **Schwarzer Ritter:** Aha!
45 **Artus:** Wie du willst.
46 **Schwarzer Ritter:** Ich spuck dir ins Auge und blende dich.
47 **Artus:** Was machst du?
48 **Schwarzer Ritter:** Na komm schon.
49 **Artus:** Willst du mir meine Rüstung versauen.
50 **Schwarzer Ritter:** Ich bin unbesiegbar.
51 **Artus:** Nein, ein armer Irrer.
52 **Schwarzer Ritter:** Der Schwarze Ritter triumphiert immer. Komm schon.
53 Ich schlag dich zusammen. Komm schon.
54 **Artus:** Auf einem Bein kann man nicht stehen.
55 **Schwarzer Ritter:** Also gut, einigen wir uns auf unentschieden.
56 **Artus:** Komm, Patsy.
57 **Schwarzer Ritter:** Ah, das hab' ich mir gedacht. Jetzt türmst du. Du bist
58 ein Feigling. Komm zurück du Anfänger! Na warte,
59 wenn ich dich erwische, spiele ich mit deinem Sack
60 Fußball. (Eigentranskription)

In der Szene Schwarzer Ritter erfolgt gleich zu Beginn eine Anspielung auf ein Zitat aus Schillers Wilhelm Tell („denn durch diese hohle Gasse muss er kommen“), das in der abgeänderten Form „Schon Schiller sagte, durch diese kalte Hose wird er kommen. Ich muss passieren“ (SF; Z 11-12) verwendet wird.

Eine weitere Strategie zur Erzeugung komischer Effekte basiert auf Sprachwitz bzw. Wortkreationen, wie z.B. „schmalzgewichster Rittersmann“ und „Königverschnitt“, (SF; Z 18, 26, 36).

Illusionsbrüche und Referenzen auf die Jetztzeit und Populärkultur, wie sie bereits in der Szene „Wedding Guests“ und „Coconuts“ vorgefunden wurden, spielen auch in dieser Szene eine Rolle und passen den Zieltext an die Kultur der ZieltextrezipientInnen an. So verweist der Ausruf „Mein Gott, Walter!“ (SF; Z 28) auf ein Lied von Mike Krüger, sowie auf ein gleichnamiges Comic⁵⁶.

⁵⁶ Das Comic „Mein Gott, Walter!“ handelt von zwei untalentierten Handwerkern, die bei jedem Arbeitsauftrag Chaos anrichten.

Die hier präsente Humorform des Understatements wird, wie in der Szene „Wedding Guests“ bereits angeführt, wiederum verstärkt. Dies wird durch explizitere Übersetzungen erreicht, z.B. fordert Artus den Schwarzen Ritter auf „Na kratz dich mal“ (SF; Z 39), da dieser abstreitet beide Arme verloren zu haben. Dies kann als sehr gelungenes Beispiel für Verstärkung der Komik in Verbindung mit dem visuellen Material angeführt werden. Der Ausruf „Noch ein Wort, und du brauchst n' Rollstuhl“ (SF; Z 43) ist wiederum ein Verweis auf die Moderne, da Rollstühle im Mittelalter noch nicht existierten. Die eben genannten Beispiele illustrieren anschaulich die explizite und frontale Art des deutschen Humors, der über die Synchronisation eingeführt wird. Weitere Beispiele hierfür sind Ausschmückungen durch das Einfügen von Sprüchen („Willst du mir meine Rüstung versauen“ und „Auf einem Bein kann man nicht stehen“; SF; Z 49, 54), die der damaligen Synchronisationspraxis entsprechen.

Die Sprachmasken von König und Schwarzem Ritter wurden in der Synchronfassung ebenfalls abgeändert. Der König wurde zwar nicht mit so viel Nonsens-Äußerungen, wie in anderen Szenen (z.B. „Kokosnüsse“) versehen und spricht zu Beginn des Dialogs noch in mittelalterlich anmutenden Sprachstil. Im Laufe des Dialogs verfällt die Figur des Königs jedoch in die Umgangssprache und beginnt „Sprüche zu klopfen“ (SF; Z 43, 49, 54) was dazu führt, dass er als *funny man* wahrgenommen wird.

Im Vergleich zu anderen Beispielen wurde hier jedoch nicht so stark in die Struktur des Dialogs eingegriffen: Das Grundgerüst wurde beibehalten und die Inkongruenzen basieren, wie im Original, auf der Diskrepanz zwischen dem Bildmaterial und den widersprüchlichen Aussagen des Schwarzen Ritters, die Großteils auf der Humorform des Understatements basieren.

5.6 „Plague Village“/„Das Pest-Dorf“

Im Folgenden wird auf den Sketch „Plague Village“ eingegangen, der in einem Dorf spielt, das von der Pest heimgesucht wurde. Ein Karrenfahrer ruft die BewohnerInnen des Dorfes mehrmals dazu auf ihre Toten

herauszubringen, die er dann gegen Entgelt auf einen Holzkarren lädt und wegschafft.

Die Darstellung des Dorfes einerseits und seiner BewohnerInnen andererseits beinhalten bereits komische Effekte, da die unhygienischen Zustände im Mittelalter auf stark übertriebene Weise dargestellt werden: Die in Lumpen gehüllten DarstellerInnen sind mit Matsch und Dreck überzogen und ihr tristes Dasein wird durch schmutzige und ärmliche Hütten symbolisiert. Einige DorfbewohnerInnen bringen ihre Toten zum Karren, andere schleppen sich mühselig über den schlammigen Boden weiter und versuchen sich irgendwo zu verkriechen. Im Hintergrund wird eine Frau gezeigt, die auf den ersten Blick scheinbar einen Teppich reinigt. Bei näherem Hinsehen wird klar, dass sie ein katzenähnliches Tier gegen eine Wand schlägt, was absurd wirkt. Weiters will ein Dorfbewohner eine Person, die noch nicht tot ist, auf den Karren laden, was zu einer regen Diskussion mit dem Wagenfahrer führt.

5.6.1 „Plague Village“

Der Dialog der Originalfassung:

[00:06:42]

1	Cart Driver:	Bring out your dead! Bring out your dead! Bring out
2		your dead! Bring out your dead! Bring out your dead!
3		Bring out your dead! Bring out your dead! Bring out
4		your dead! Bring out your dead! Bring out your dead!
5		Bring out your dead!
6	Large Man:	Here's one!
7	Cart Driver:	Ninepence.
8	Body:	I am not dead.
9	Cart Driver:	What?
10	Large Man:	Nothing. Here's your ninepence.
11	Body:	I'm not dead.
12	Cart Driver:	'Ere. He says he's not dead.
13	Large Man:	Yes he is.
14	Body:	I'm not.
15	Cart driver:	He isn't.
16	Large Man:	Well, he will be soon. He's very ill.
17	Body:	I am getting better.
18	Large Man:	You're not. You'll be stone dead in a few minutes.
19	Cart Driver:	Well, I can't take him like that. It's against regulations.

20 **Body:** I don't want to go on the cart.
 21 **Large Man:** Oh, don't be such a baby.
 22 **Cart Driver:** I can't take him.
 23 **Body:** I feel fine.
 24 **Large Man:** Oh, do us a favour.
 25 **Cart Driver:** I can't.
 26 **Large Man:** Well, can't you hang around a couple of minutes? He
 27 won't be long.
 28 **Cart Driver:** I promised I'd be at the Robinsons'. They've lost nine
 29 today.
 30 **Large Man:** When's your next round?
 31 **Cart Driver:** Thursday.
 32 **Body:** I think I'll go for a walk.
 33 **Large Man:** You're not fooling anyone, you know. Look, isn't
 34 there something you can do?
 35 **Body:** I feel happy, I feel happy.
 36 **Large Man:** Thanks very much.
 37 **Cart Driver:** That's all right. See you Thursday.
 38 **Large Man:** Who's that then?
 39 **Cart Driver:** I dunno must be a king.
 40 **Large Man:** Why?
 41 **Cart Driver:** He hasn't got shit all over him.
 42 (vgl. Chapman 2003:5-7).

In diesem Beispiel bedient sich Monty Python vor allem des Schwarzen Humors. Die Respektlosigkeit im Umgang mit Tod und Pestepidemie wird auf die Spitze getrieben.

Zu Beginn wird durch das mehrmalige Ausrufen „Bring out your dead“ (OF; Z 1-5) die Erwartung eingeführt, dass man es mit einer (Pest)Epidemie zu tun hat, es wird also auf der 1. KE das entsprechende Wissensmuster aktiviert. Die Inkongruenzen setzen hier auf Ebene des Wissensmusters Pestepidemie, dem historischen Wissen über die Zustände im Mittelalter und der Ebene des sozialen Wissens über Tod und Trauer an. Diese evozierten Assoziationen kollidieren mit dem respektlosen Verhalten der zwei Hauptdarsteller (Karrenfahrer und großer Mann) bezüglich des baldigen Ablebens eines Dorfbewohners.

Die Basis für die komischen Effekte bilden auf der einen Seite das konstante Abstreiten des großen Mannes, dass der alte Mann tot sei und die Beteuerungen des alten Mannes, dass er sich lebendig fühle. Der große Mann beharrt, entgegen der offenkundigen Tatsache, dass der alte Mann noch am Leben ist, auf seinem Standpunkt, („He will be very soon. He's very

ill“; OF; 13, 16) und verzieht dabei kein Miene (deadpan face). Der alte Mann hingegen beteuert, dass er nicht tot sei (OF; Z 11,14) und versucht im Laufe des Dialogs, mit zunehmender Vehemenz, auf die graduelle Verbesserung seines Gesundheitszustands hinzuweisen („I'm getting better“, „I feel fine“, „I think I'll go for a walk“; OF; Z 17, 23, 32, 35). Die Aussagen und Beteuerungen – bezogen auf das Ableben bzw. die Genesung des alten Mannes – klaffen im Laufe des Dialogs immer weiter auseinander und weichen immer weiter vom Grad der Erwartung der RezipientInnen ab. In diesem Fall liegt eine modifizierte serielle Okkurrenz vor, da die Themen „Leben“ versus „Ableben“ in mehrfacher Form vorkommen.

Ein weiterer Aspekt ist die nüchterne Diskussion zwischen dem Karrenfahrer und dem großen Mann darüber, ob der alte Mann nun wirklich bereits verstorben ist. Diese Banalisierung des Todes in Verbindung mit dem legeren Tonfall in dem das Thema besprochen wird, sind repräsentative Beispiele von Schwarzem Humor wie er im Laufe des Films oft eingesetzt wird: Der alte Mann möchte spazieren gehen, während der Karrenfahrer und der große Mann bereits den Abtransport seiner Leiche diskutieren. Die Inkongruenz kommt zu einem Höhepunkt, als sich der Karrenfahrer letztlich überreden lässt, den alten Mann bewusstlos zu schlagen und ihn danach auflädt. Diese Handlung wird vom großen Mann mit höflichen Dankesworten quittiert (SF; Z 36). In dieser Szene kann man von einer Kombination von Inkongruenzen sprechen, die sich gegenseitig aufladen und so den komischen Effekt verstärken.

5.6.2 „Das Pest-Dorf“

Im Folgenden der Dialog in der deutschsprachigen Fassung:

[00:06:42]

1	Karrenfahrer:	Gebt mir eure Gebrauchten! Ich mache aus
2		Eierköpfen die schönsten Schrumpfköpfe. Bringt eure
3		Toten raus! Bringt eure Toten raus! Bringt eure Toten
4		raus! Gebt mir eure Kaputten! Bringt eure Toten raus!
5		Ich nehme sie in Zahlung. 3 Pence! Bringt eure Toten
6		raus! Man kann sie wenden lassen. Sie werden wie

7 neu. Bringt eure Toten raus!
8 **Großer Mann:** Der ist noch gut erhalten,
9 **Karrenfahrer:** 9 Pence
10 **Alter Mann:** Ich bin doch noch gar nicht tot
11 **Karrenfahrer:** Was?
12 **Großer Mann:** Hier sind deine 9 Pence.
13 **Alter Mann:** Ich bin nicht tot.
14 **Karrenfahrer:** Ein typischer Ire. Er sagt er ist nicht tot.
15 **Alter Mann:** Ich bin nicht tot
16 **Karrenfahrer:** Er ist nicht tot.
17 **Großer Mann:** Na schön, aber bald hat er...
18 **Alter Mann:** Es geht mir schon besser.
19 **Großer Mann:** Ach, du bist doch schon so gut wie scheintot.
20 **Karrenfahrer:** Nein, so ein Lauwarmer kommt nicht mit, der rutscht
21 bei mir nicht durch.
22 **Alter Mann:** Ich will nicht auf den Karren.
23 **Großer Mann:** Nun stell dich nicht an wie ein Baby.
24 **Alter Mann:** Es geht mir ausgezeichnet.
25 **Karrenfahrer:** Nur, die echten Kalten nehm' ich.
26 **Großer Mann:** Du tätest uns einen Gefallen.
27 **Karrenfahrer:** Ich kann nicht.
28 Dann mach doch jetzt Mittagspause, der hier ist bald
29 hinüber:
30 **Karrenfahrer:** Ich muss noch zu den Robinsons, die geben ihre
31 Schwiegermutter in Zahlung.
32 **Großer Mann:** Wann kommst du das nächste Mal hier vorbei?
33 **Karrenfahrer:** Donnerstag
34 **Alter Mann:** Ich würde gerne etwas spazieren gehen.
35 **Großer Mann:** Ja, ich weiß je oller je doller, du Schlingel.
36 Kannst du wirklich nichts für uns tun?
37 **Alter Mann:** Ich bin kerngesund, ich bin kerngesund.
38 **Großer Mann:** Oh, herzlichen vielen Dank!
39 **Karrenfahrer:** Gern geschehen. Also dann bis Donnerstag.
40 **Großer Mann:** Ja, dann ist Oma dran.
41 **Großer Mann:** Wer ist denn das?
42 **Karrenfahrer:** Keine Ahnung, muss n' König sein.
43 **Großer Mann:** Wie kommst du darauf?
44 **Karrenfahrer:** Weil er noch nicht völlig mit Scheiße überzogen ist.
45 (Eigentranskription)

In der deutschen Fassung nun wird nicht nur über das visuelle Material und „neutrale“ Ausrufe, ohne komischen Effekt die Erwartung erzeugt, dass es sich um eine Szene in einem Pest-Dorf handelt, sondern gleich zu Beginn der Szene Kalauer eingebaut: „Ich mache aus Eierköpfen die schönsten Schrumpfköpfe“ (SF; Z 1-2). Eine weitere Hinzufügung, die der Gattung Nonsens zugerechnet werden kann, ist der Ausruf „Man kann sie wenden lassen. Sie werden wie neu“ (SF; Z 6,7). Des Weiteren bezeichnet der

Karrenfahrer die Leichen im Dialog als „Gebrauchte“ „Kaputte“ „Lauwarme“ und „Kalte“ (SF; Z 1, 4, 20, 25). Die respektlosen Bezeichnungen der Verstorbenen sind zwar grundsätzlich dem Schwarzen Humor zuzurechnen, die Szene wirkt jedoch durch die hinzugefügten Wortwitze und Nonsens-Aussagen generell nicht so grausam und trocken wie die Originalfassung, sondern eher fröhlich. Im Vergleich zur Originalfassung wird die erste Inkongruenz nicht erst mit der Beteuerung des alten Mannes eingeführt, in der dieser darauf hinweist, dass er noch am Leben sei (OF; Z 8), sondern Inkongruenzen sind von Beginn des Sketches an präsent: Komik entsteht bereits durch die Charakterisierung des Karrenfahrers, der an einen Marktschreier erinnert „Bringt eure Toten raus! Man kann sie wenden lassen. Sie werden wie neu.“ (SF; 1-7).

Der Schwarze Humor der englischen Fassung – in der nüchternen Diskussion bezogen auf das Ableben des alten Mannes – schien sich nicht mit dem deutschen Humorverständnis vereinen zu lassen. So bleiben die Grundzüge Schwarzen Humors erhalten, da dieser nicht zuletzt durch das Filmmaterial evoziert wird; die Grausamkeit wird jedoch, wie bereits oben erwähnt durch, offene Komik und Klamauk abgeschwächt – beispielsweise durch Anspielungen auf stereotype Bilder von Iren wie in SF; Z 14. Unklar bleibt, ob sich derartige Stereotypenwitze im Deutschland der 70er Jahre großer Beliebtheit erfreuten, oder ob dies vielleicht auf eine Präferenz des Synchronregisseurs zurückzuführen ist (d.h. auf den Versuch, vermeintlichen britischen Humor durch eine Anspielung auf Iren künstlich zu erzeugen). Ein weiteres Beispiel für die Abschwächung des Schwarzen Humors ist auch die Aussage „Ach, du bist doch schon so gut wie scheinot“ (SF; Z 19).

Die zentrale Inkongruenz also – der Gegensatz zwischen den Beteuerungen des großen Mannes über das baldige Ableben des alten Mannes gegenüber den Aussagen des alten Mannes über seinen sich bessernden Gesundheitszustand – bleibt auch in der Synchronfassung bestehen. Der schwarze Humor der englischen Fassung wird in der Synchronfassung jedoch relativiert. Komische Effekte werden durch andere Mittel erzielt, wie z.B. die „saloppe“ Ausdrucksweise des großen Mannes „Ja,

ich weiß je oller je doller, du Schlingel.“ (SF; Z 35-37) oder die respektlosen Bezeichnungen der Toten seitens des Karrenfahrers (SF; Z 1, 4, 20, 25) erzeugt. In diesem Zusammenhang muss auch die Ergänzung „Ich muss noch zu den Robinsons, die geben ihre Schwiegermutter in Zahlung“ erwähnt werden (SF; Z 30-31). Diese Abänderung stellt eine Anspielung auf die im deutschen Kulturkreis beliebten Schwiegermutterwitze dar.

Der Höhepunkt der Inkongruenzen sind – auch in der Synchronfassung – das Bewusstlosschlagen des alten Mannes, das durch das Bild vorgegeben ist, sowie der heitere Dank des großen Mannes an den Karrenfahrer. Der Karrenfahrer verabschiedet sich mit „Also dann bis Donnerstag“ (SF; Z 39) es wird jedoch noch hinzugefügt „Ja, da ist dann Oma dran“ (SF; Z 40). Diese Vorgehensweise der Hinzufügungen, die bereits als Strategie identifiziert wurde, die Synchronfassung ansprechender für das Zielpublikum zu gestalten, wird hier vor allem zu Beginn der Szene häufig eingesetzt. So werden bei Schnitten, die keine Nahaufnahmen beinhalten, bei denen man also nicht auf Lippensynchronität achten muss, oder bei Off-Passagen, noch zusätzliche Gags eingefügt.

Die Szene erinnert an Klamauk und wirkt etwas überladen, da kaum Sprechpausen vorkommen und der kolloquiale und saloppe Sprachstil in sehr konzentrierter Form präsentiert wird.

Kälte und Grausamkeit der makabren Scherze wurde in dieser Szene abgeschwächt bzw. angepasst, da ein derartig anarchischer Umgang mit dem Thema Tod vermutlich das Moralgefühl der deutschsprachigen RezipientInnen verletzt hätte. Grundsätzlich wurde funktional übersetzt, die Synchronfassung an das Humorverständnis des deutschen Zielpublikums angepasst, die Grundzüge des englischen sowie des pythonesken Humors rücken eher in den Hintergrund.

5.7 „Constitutional Peasants“/„Autonome Bauern“

In dieser Szene reitet Artus durch das Land auf der Suche nach tapferen Rittern und trifft dabei auf einen Bauer, der ihn in eine Diskussion verwickelt.

5.7.1 „Constitutional Peasants“

Der Dialog der Originalfassung:

[00:08:54]

1 **Arthur:** Old woman!
2 **Dennis:** Man!
3 **Arthur:** Man, sorry. What knight lives in that castle over
4 there?
5 **Dennis:** I'm thirty-seven.
6 **Arthur:** What?
7 **Dennis:** I'm thirty-seven... I'm not *old*.
8 **Arthur:** Well, I can't just call you 'Man'.
9 **Dennis:** Well, you could say: 'Dennis'.
10 **Arthur:** Well, I didn't know you were called Dennis.
11 **Dennis:** Well, you didn't bother to find out, did you?
12 **Arthur:** I did say sorry about the old woman, but from the
13 behind you looked...
14 **Dennis:** What I object to is you automatically treat me like an
15 inferior!
16 **Arthur:** Well, I *am* King...
17 **Dennis:** Oh king, eh, very nice. And how did you get that, eh?
18 By exploiting the workers, by hanging on to outdated
19 imperialist dogma which perpetuates the economic
20 and social differences in our society! If there's ever
21 going to be any progress...
22 **Old woman:** Dennis! There's some lovely filth down here. Oh! How
23 do you do?
24 **Arthur:** Oh! How do you do, good lady. I am Arthur, King of
25 the Britons. Whose castle is that?
26 **Old woman:** King of the who?
27 **Arthur:** The Britons.
28 **Old woman:** Who are the Britons?
29 **Arthur:** Well, we all are. We all are Britons and I am your
30 King.
31 **Old woman:** I didn't know we had a king. I thought we were an
32 autonomous collective.
33 **Dennis:** You are fooling yourself. We're living in a dictatorship.
34 A self-perpetuating autocracy in which the working
35 classes...
36 **Old woman:** Oh there you go, bringing class into it again.
37 **Dennis:** That's what it's all about... If only people would...
38 **Arthur:** Please, please, good people, I am in haste. Who lives
39 in that castle?
40 **Old woman:** No one lives there.
41 **Arthur:** Then who is your lord?
42 **Old woman:** We don't have a lord.
43 **Arthur:** What?
44 **Dennis:** I told you. We're an anarcho-syndicalist commune.
45 We take it in turns to act as a sort of executive officer

46 for the week.
47 **Arthur:** Yes.
48 **Dennis:** ...But all the decisions of that officer have to be
49 ratified at a special biweekly meeting.
50 **Arthur:** Yes, I see.
51 **Dennis:** ...By a simple majority in the case of purely internal
52 affairs...
53 **Arthur:** Be quiet!
54 **Dennis:** ...But by a two-thirds majority in the case of more ...
55 **Arthur:** Be quiet! I order you to be quiet!
56 **Old woman:** Order, eh? Who does he think he is?
57 **Arthur:** I am your King!
58 **Old woman:** Well, I didn't vote for you.
59 **Arthur:** You don't vote for kings.
60 **Old woman:** Well, how did you become King, then?
61 **Arthur:** The Lady of the Lake, her arm clad in the purest
62 shimmering samite, held aloft Excalibur from the
63 bosom of the water signifying by Divine Providence
64 that I, Arthur, was to carry Excalibur... that is why I
65 am your King.
66 **Dennis:** Listen, strange women lying in ponds distributing
67 swords is no basis for a system of government.
68 Supreme executive power derives from a mandate
69 from the masses not from some farcical aquatic
70 ceremony.
71 **Arthur:** Be quiet!
72 **Dennis:** Well, you can't expect to wield supreme executive
73 power just because some watery tart threw a sword
74 at you.
75 **Arthur:** Shut up!
76 **Dennis:** I mean, if I went around saying I was an emperor just
77 because some moistened bint had lobbed a scimitar
78 at *me* they'd put me away!
79 **Arthur:** Shut up, will you. Shut up!
80 **Dennis:** Ah, now we see the violence inherent in the system.
81 **Arthur:** Shut up!
82 **Dennis:** Oh! Come and see the violence inherent in the
83 system. Help, help, I'm being repressed!
84 **Arthur:** Bloody peasant!
85 **Dennis:** Oh, what a give-away. Did you hear that, did you
86 hear that, eh? That's what I'm on about. Did you see
87 him repressing me? You saw it didn't you?
88 (vgl. Chapman 2003:7-10)

In dieser Szene wird auf das Humorverständnis von Bathos zurückgegriffen; die Komik basiert vordergründig auf dem zeitlichen Bruch zwischen Mittelalter und Gegenwart (Mitte der 1970er Jahre).

Die zentralen Ansatzpunkte der Inkongruenzen sind Unwissenheit bezüglich der Artussage und generelle Zweifel an der Identität von Arthur

bzw. seinem Rang als König. Weitere Ansatzpunkte beziehen sich auf allgemeines Kommunikationswissen, wie z.B. die Diskussionskultur und „politische Phrasendrescherei“ der 1970er Jahre bezogen auf moderne politische Strömungen.

Gleich zu Beginn wird die Erwartungshaltung hinsichtlich Kommunikation, die durch die erhabene Art von Artus aufgebaut wird, zweimal gebrochen. Dennis antwortet dem König nicht auf die gestellten Fragen, sondern kontert jeweils mit unerwarteten Aussagen bzw. Beschwerden „I am thirty-seven“, „I am not old“ „You could call me Dennis“ (OF; Z 5, 7, 9). Dies drängt Artus in eine Verteidigungsposition (OF; Z 12-13). Daraufhin beginnt Dennis sich über das Verhalten des Königs zu beschweren, der ihn wie einen Untertan behandelt. Als Artus zum wiederholten Male erklären muss, dass er der Herrscher über die Briten sei kontert Dennis mit der Rückfrage, wie er es denn geschafft hätte König zu werden. Die Inkongruenz kommt hier mit einem harten Einsatz, da Dennis den König bezichtigt ArbeiterInnen auszubeuten und einen politischen Diskurs eröffnet, der auf die Gegenwart (1970er) verweist („Oh king, eh, very nice. And how did you get that, eh? By exploiting the workers, by hanging on to outdated imperialistic dogma which perpetuates the economic and social differences in our society! If there's ever going to be any progress...“) (OF; 17-21). Der Soziolekt von Dennis, der der britischen Arbeiterklasse zuzuordnen ist, spielt hier bei der Erzeugung von Komik ebenfalls eine tragende Rolle. Erstens erzeugt er einen Gegensatz zum Bildungsniveau, das erwartet wird, da Dennis sprachlich versiert zu sein scheint; zweitens erzeugt er eine Diskrepanz zur mittelalterlichen Umgebung und dem König. Weitere komische Effekte basieren darauf, dass die Bauern, die wie linksorientierte Studierende reden noch nie von Artus gehört haben, der jedoch im britischen Kulturkreis allgemein bekannt ist, bzw. darauf, dass die alte Frau sich erkundigt wessen König er sei und wer denn die BritInnen überhaupt seien (OF; Z 26- 28). Auf die Antwort, dass sie alle BritInnen seien und er ihr König, kontert sie mit „I didn't know we had a king. I thought we were an autonomous collective“ (OF; 31-32).

Die Komik, die auf der Kontrastierung der Themen „Artussage“ und „politische Phrasendrescherei“ aufbaut wird kontinuierlich weiterentwickelt (serielle modifizierte Okkurrenz). Dennis' Erklärungen der politischen Organisation der anarcho-syndikalistischen Kommune der BäuerInnen werden im Laufe der Unterhaltung immer expliziter, wie z.B. “I told you. We're an anarcho-syndicalist commune. We take it in turns to act as a sort of executive officer for the week”, “But all the decision of that officer have to be ratified at a special biweekly meeting” (OF; Z 44-46, 48-49).

In dieser Szene wird auch das Kulturwissen um die Artussage bzw. der Machtanspruch des Königs als Grundlage für Komik benutzt. Artus schildert voll Pathos, wie die Herrin vom See ihm Excalibur gereicht hat und er so zum König wurde (OF; Z 61-65). Dennis kritisiert jedoch diesen Machtanspruch in Anlehnung an populäre, politische Ansichten: „Listen, strange women lying in ponds distributing swords is no basis for a system of government. Supreme executive power derives from a mandate from the masses not from some farcical aquatic ceremony” (OF; Z 66-70). Ein weiteres komisches Element sind die Beschimpfungen der Herrin vom See, einer mythischen Gestalt aus der Sagenwelt, die hier von Dennis als „watery tart“ und „moistened bint“ bezeichnet wird (OF; Z 73, 77) bis die Lage eskaliert und Artus handgreiflich wird.

Ein wichtiger Bestandteil dieser Szene liegt in der visuellen Inkongruenz, die dadurch entsteht, dass Dennis und die alte Frau im Dreck wühlen, während sie politischen Parolen von sich geben, was einen höheren Bildungsstand vermuten lässt. Monty Python benutzt wiederum die Erwartungshaltung des Publikums um Inkongruenzen zu erzeugen indem die BäuerInnen mit einem Bildungsstatus versehen sind, der nicht nur als nicht passend ist für diese Gesellschaftsschicht im Mittelalter (man würde sie eher as Analphabeten einstufen), sondern auch noch einen historischen Bruch darstellt, da derartige Aussagen eher auf politisch Interessierte in den 1970er Jahren zutreffen.

In Bezug auf diesen Sketch bzw. auf die Produktion im Allgemeinen ist anzumerken, dass es laut Gilliam (1999) damals neuartig war Schlamm und

Schmutz zur Erzeugung von Komik zu benutzen (vgl. Gilliam 1999:59f, vgl. auch 5.6.1, OF; Z 41).

5.7.2 „Autonome Bauern“

Im Folgenden der Dialog der deutschen Synchronfassung.

[00:08:54]

1 **Artus:** He, alte Frau!
2 **Dennis:** Ich bin n' Mann!
3 **Artus:** Auch gut. Welcher Ritter wohnt in dem Schloss da
4 drüben?
5 **Dennis:** Ich bin 37.
6 **Artus:** Was?
7 **Dennis:** Ich bin 37, ich bin nicht alt.
8 **Artus:** Gehe ich fehl in der Annahme, dass das dein
9 Vorname ist?
10 **Dennis:** So sagt Dennis zu mir.
11 **Artus:** Das wusste ich nicht, dass du Dennis heißt.
12 **Dennis:** Gefällt euch Winkelrich besser, Herr?
13 **Artus:** Ich mag Männernamen, die mit -is enden, z.B.
14 Iris, Isis, Phyllis, Penis...
15 **Dennis:** Ich weiß nicht, dass alle Fremden sofort anfangen
16 Ostfriesenwitze zu erzählen.
17 **Artus:** Ich bin immerhin König.
18 **Dennis:** Ach, König allein ist auch nicht abendfüllend. Wie
19 seid Ihr das geworden? Ihr habt beim Canasta den
20 Joker gezogen, eh? Oder habt Ihr den ersten beim
21 Sprüche klopfen gemacht, vielleicht mit „My Home is
22 in Kassel“ oder seid ihr der König im Wolken um die
23 Ecke schieben? Wenn es jemals einen Fortschritt
24 geben soll, dann...
25 **Alte Frau:** Dennis, hier ist ein wunderschöner dreckiger...
26 Oh, he! Wer ist denn das?
27 **Artus:** Seid begrüßt, gute Frau. Ich bin Artus, König der
28 Britannier. Wessen Schloss ist das?
29 **Alte Frau:** König von wem?
30 **Artus:** Der Briten.
31 **Alte Frau:** Wer sind den Briten?
32 **Artus:** Wir alle, alle sind wir Briten und ich bin euer König.
33 **Alte Frau:** Ist mir neu, dass wir einen König haben. Ich dachte
34 wären n' autonomes Kollektiv.
35 **Dennis:** Hör, auf dir was vorzumachen Genossin. Wir leben in
36 einer Diktatur. In einer sich selbst erhaltenden
37 Autokratie, in der die arbeitenden Klassen...
38 **Alte Frau:** Fängst du schon wieder mit deiner klassenlosen
39 Gesellschaft an, eh?
40 **Dennis:** Aber darum geht es doch nun mal. Wenn die

41 Menschen endlich begreifen würden...

42 **Artus:** Bitte, bitte ihr guten Leute ich bin in Eile. Wer lebt in
43 diesem
44 Schloss?

45 **Alte Frau:** Niemand lebt dort.

46 **Artus:** Sagt mir wer hier Herr ist.

47 **Alte Frau:** Wir haben keinen Herrn.

48 **Artus:** Was?

49 **Dennis:** Ihr habt's doch gehört. Wir sind eine anarchistisch
50 syndikalistische Kommune. Wir wechseln uns in der
51 Leitung ab. Jeder darf mal für eine Woche Exekutive
52 spielen...

53 **Artus:** Ja.

54 **Dennis:** ...aber alle Entscheidungen des jeweils
55 Verantwortlichen müssen in einer Sitzung, die alle
56 zwei Wochen einberufen wird, ratifiziert werden.

57 **Artus:** Ja, ich verstehe.

58 **Dennis:** ...mit einfacher Mehrheit im Falle interner
59 Angelegenheiten

60 **Artus:** Ich hab' verstanden.

61 **Dennis:** ...jedoch durch zwei Drittel Mehrheit im Falle von
62 schwerwiegenderen Angelegenheiten.

63 **Artus:** Halt's Maul. Ich befehle dir den Mund zu halten.

64 **Alte Frau:** Befehlen, eh? Wer glaubt der, dass er ist?

65 **Artus:** Ich bin euer König.

66 **Alte Frau:** Ich hab' euch nicht gewählt.

67 **Artus:** Könige werden nicht gewählt.

68 **Alte Frau:** Wie seid ihr dann König geworden?

69 **Artus:** Die Herrin der See. Ihr Arm war in reinste
70 golddurchwirkte Seide gekleidet, reichte empor das
71 Zepter aus den Tiefen des Wassers und kündigte
72 damit an, dass ich Artus, durch göttliche Vorsehung
73 bestimmt, dieses Zepter tragen soll. Deswegen bin
74 ich euer König.

75 **Dennis:** Hör' zu! Fremde Weiber, die in irgendwelchen
76 Tümpeln hocken sind keine Basis für irgendein
77 Regierungssystem. Die oberste Exekutivmacht leitet
78 sich her von einem Mandat der arbeitenden Massen
79 und nicht von einer verlogenen Wasserzeremonie.

80 **Artus:** Halt's Maul!

81 **Dennis:** Aber ihr könnt doch nicht im Ernst behaupten, ihr
82 hättet die Macht nur weil irgendeine, so eine wässrige
83 Schlampe euch ein Zepter in die Hand gedrückt hat.

84 **Artus:** Halt die Klappe!

85 **Dennis:** Was wäre, wenn ich nun auch rumlaufen und
86 behaupten würde ich wär' ein König nur weil mir so
87 eine Wasserhexe mit einem Zepter zugewinkt hat.
88 Die würden mich doch für verrückt erklären.

89 **Artus:** Wirst du jetzt endlich dein Maul halten.

90 **Dennis:** Da seht ihr die Gewalt auf die sich das System stützt.

91 **Artus:** Du sollst still sein.

92 **Dennis:** Kommt her und seht' die Gewalt auf die sich das
93 System gründet. Hilfe, Hilfe! Ich werde unterdrückt.

94	Artus:	Blöder Bauer!
95	Dennis:	Ah, jetzt zeigt er seinen wahren Charakter. Habt ihr
96		das gehört. Er ist ein richtiger Ausbeuter. Habt ihr
97		gesehen, wie er mich unterdrückt hat. Habt ihr's
98		gesehen? (Eigentranskription)

Auch in der deutschen Fassung basiert die Komik grundsätzlich auf der zentralen Inkongruenz zwischen der Artussage und den politischen Parolen der Bauern. Zudem wurden jedoch noch weitere Mittel zur Erzeugung von komischen Effekten verwendet. Zu Beginn des Dialogs ist keine intratextuelle Kohärenz gegeben. Auf die Aussage von Dennis, dass dieser 37 und somit nicht alt sei antwortet Artus: „Gehe ich fehl in der Annahme, dass das dein Vorname ist?“ (SF; Z 8-9), obwohl in der deutschen Fassung der Vorname noch nicht erwähnt wurde. Vermutlich soll hier Komik durch das Stilmittel Nonsens erzeugt werden. Es ist jedoch unklar, ob dies die Intention der SynchronregiseurInnen war, oder ob es sich um einen Flüchtigkeitsfehler in der Synchronfassung handelt. Zusätzlich irritiert im ersten Drittel des deutschsprachigen Dialogs die Anwendung von Nonsens, was u.a. auch Einfluss auf die intratextuelle Kohärenz hat (SF; Z 1-23).

Zudem ist es irritierend, dass Dennis den König zu Beginn mit „Herr“ anspricht, was grundsätzlich bedeuten würde, dass er ihm einen gesellschaftlich höheren Rang zugestehe, obwohl dies seinen politischen Grundsätzen widerspricht.

Ein Element der Erzeugung von Komik liegt wiederum in sexuellen Anspielungen, die häufig Thema humoristischer Kommunikation sind und als Garantie für „sichere Lacher“, gelten, was sich oft jedoch negativ auf das Niveau einer Produktion auswirkt. Ein Beispiel in diesem Zusammenhang: „Ich mag Männernamen, die mit –is enden, z.B. Iris, Isis, Phyllis, Penis...“ (SF; Z 13-14). Des Weiteren stehen die angeführten weiblichen Vornamen im Widerspruch dazu, dass eigentlich von Männernamen die Rede ist.

Als weiterer wichtiger Punkt in dieser Szene ist der Umgang mit kulturspezifischen Elementen bzw. Verweisen auf historische Begebenheiten anzuführen. Wie bereits in 5.3.2 erwähnt, wurden in der deutschsprachigen Fassung Informationen zur Artussage häufig getilgt. In der vorliegenden

Szene wurde das Schwert „Excalibur“ neutral mit „das Zepter“ übersetzt und die „Herrin vom See“ als die „Herrin der See“ (SF; Z 69, 71). Dies lässt darauf schließen, dass die SynchronregiseurInnen entweder selber geringe Kenntnis der Artussage hatten oder vermuteten, dass diese historischen Hintergründe in der Zielkultur nicht als bekannt vorausgesetzt werden konnten.

Um zusätzlich Komik zu erzeugen wurde im Gegenzug eine Reihe von Verweisen auf die deutsche Kultur eingefügt, z.B. die Erwähnung von Ostfriesenwitzen (SF; Z 16), oder die Passage über die Vermutungen, wie Artus zum König wurde (SF; Z 18-24). Die Referenz auf das Kartenspiel „Canasta“ verweist zudem einerseits auf den deutschen Kulturkreis, stellt jedoch auch einen Illusionsbruch zum Mittelalter dar. Als weiteres Beispiel ist der Spruch „My home is in Kassel“ (SF; Z 21-22) anzuführen, der eine Anlehnung an „My home is my castle“ darstellt und durch die Erwähnung der deutschen Stadt Kassel eine Referenz auf die deutsche Kultur darstellt. Diese Passage ist dem Stilmittel Nonsense zuzurechnen, da Dennis einfach ohne Zusammenhang Vermutungen darüber anstellt, wie Artus König wurde.

Zu Beginn sind noch starke Abweichungen von der Originalfassung zu verzeichnen. Ab Zeile 23 („Wenn es jemals einen Fortschritt geben soll, dann ...“, SF; Z 23-24) ist der Rest der Übersetzung der Szene jedoch stark an die Originalfassung angelehnt. Bezogen auf den Soziolekt der Figur Dennis muss angefügt werden, dass er in der Synchronfassung mit umgangssprachlicher Ausdrucksweise versehen wurde, wie z.B. „Ich bin n' Mann!“ (SF; Z 2), um die soziale Information, die in der Originalfassung mitschwingt zu transportieren.

5.8 „French Taunters“/„Von Franzosen verhöhnt“

Im Sketch „French Taunters“ suchen Artus und seine Ritter Unterschlupf im Schloss von Guy de Loimbard und wollen diesen für die Gralssuche gewinnen. Die Wache behauptet jedoch, dass sein Herr kein Interesse am Gral hätte und verhöhnt die Ritter der Tafelrunde.

5.8.1 „French Taunters“

Der englische Dialog dieses Sketches:

[00:25:03]

1 **Arthur:** Hello! Hello!
2 **Man:** 'Allo. Whoo is eet?
3 **Arthur:** It is King Arthur and these are my Knights of the
4 Round Table. Whose castle is this?
5 **Man:** This is the castle of my master, Guy de Loimbard.
6 **Arthur:** Go and tell your master that we have been
7 charged by God with a sacred quest. If he will
8 give us food and shelter for the night he can join us
9 in our quest for the Holy Grail.
10 **Man:** Well, I ll'ask him, but I don't think he'll be very keen.
11 He's already got one, you see.
12 **Arthur:** What?
13 **Galahad:** He says they've already got one.
14 **Arthur:** Are you sure he's got one?
15 **Man:** Oh yes, it's very nice.
16 **Man:** I told them we already got one.
17 **Arthur:** Well ...can we come up and have a look?
18 **Man:** Of course not. You are English types.
19 **Arthur:** Well, what are you, then?
20 **Man:** I'm French. Why do you think I have this outrageous
21 accent, you silly King.
22 **Galahad:** What are you doing in England?
23 **Man:** Mind your own business.
24 **Arthur:** If you will not show us the Grail we shall take your
25 castle by force.
26 **Man:** You don't frighten us, English pig-dog. Go and
27 boil your bottom, sons of a silly person. I blow my
28 nose at you so-called Arthur King you and all your
29 silly English k...nigggets (knights).
30 **Galahad:** What a strange Person.
31 **Arthur:** Now look here, my good man.
32 **Man:** I don't want to talk to you, no more, you empty-
33 headed animal food trough wiper. I fart in your
34 general direction. Your mother was a hamster and
35 your father smelled of elderberries.
36 **Galahad:** Is there someone else up there we could talk to?
37 **Man:** No. Now go away or I shall taunt you a second time.
38 **Arthur:** Now this is your last chance. I've been more than
39 reasonable...
40 **Man:** Fetchez la vache!
41 **Soldier:** Quoi?
42 **Man:** Fetchez la vache!
43 **Arthur:** If you do not agree to my commands then I shall...
44 **All:** Jesus Christ!
45 **Arthur:** Right! Charge!

46 **Arthur:** Run away! Run away! (vgl. Chapman 2003:22-24)

In dieser Szene dreht sich die Komik vor allem um das schlechte Verhältnis zwischen Großbritannien und Frankreich, was einen Anachronismus darstellt, da sich das Konzept von Nationalitäten erst viel später entwickelte. Des Weiteren wird in dieser Passage auf das Humorverständnis von Bathos und Nonsens zurückgegriffen. Ein komisches Element stellt die Nachahmung des französischen Akzents durch die Wache dar.

Auf Grund der Erwartungshaltung, die zu Beginn des Filmes bei den RezipientInnen auf der 1. KE geweckt wurde und historische Wissensmuster über die Gralssage aktiviert, kann auch von anderen Figuren der Handlung Interesse an der Suche nach dem Heiligen Gral vorausgesetzt werden. Als sich die Wache zu Beginn der Szene jedoch vollends uninteressiert zeigt und behauptet, sie hätten schon einen Gral (OF; Z 11), führt dies zu einem komischen Effekt. Diese erste Inkongruenz wird sprachlich mit hartem Einsatz eingeführt.

Der Illusionsbruch, der die Produktionssituation des Filmes thematisiert, ist ebenfalls ein weiteres Element zur Erzeugung von Komik und ein typisches Merkmal des pythonesken Humors. So verweist der französische Soldat selbst auf seinen Akzent (OF; Z 20-21), was suggeriert, dass dieser künstlich reproduziert wird und es sich um einen Schauspieler handelt.

Bezogen auf die Trägerschaften von Inkongruenzen entsteht in diesem Sketch Komik durch den Kontrast des Verhaltens der Ritter, die in diesem Sketch alle als *straight men* fungieren und der Wache bzw. den Soldaten, denen hier die Rolle der *funny men* zukommt. Artus und die Ritter bleiben durchgehend in ihren Rollen als ehrwürdige Ritter, die Unterschlupf suchen und um Hilfe bei der Gralssuche bitten. Die Inkongruenz, die durch das respektlose Verhalten der Wache entsteht, wird durch die willkürlichen und zugleich phantasievollen Beschimpfungen (OF; Z 26-29, 33-35) verstärkt. Die Flüche und Demütigungen sind der Humorgattung Nonsens zuzuordnen und

entsprechen nicht den Konventionen der Vulgärsprache; gebräuchliche Schimpfwörter (mit Ausnahme von „pigs“ und „silly“) werden hingegen nur selten verwendet. Weiters wird Komik durch die Mischung von französischer und englischer Sprache erzeugt: „Fetchez“ (OF; Z 40) ist ein Mischung aus dem englischen Verb „to fetch“ in Verbindung mit der Endung der Verbkonjugation 2. Person Plural bzw. Imperativform „-ez“ im Französischen.

Das Bewerfen der Ritter mit lebendigen Tieren und Tierkadavern, stellt in dieser Szene eine Parodie auf das Genre der Ritterfilme dar, da in Produktionen, die historische Gegebenheiten vermeintlich treu wiedergeben, die GegnerInnen üblicherweise mit heißem Wasser oder siedendem Öl abgewehrt werden.

Der gesamte Sketch ist der Humorform Bathos zuzurechnen. Der König und seine Ritter werden lächerlich gemacht, was aus dem konstant respektlosen Verhalten der Wache hervorgeht. Die Attacke mit Tierkadavern resultiert in ehrenloser Flucht der Ritter.

5.8.2 „Von Franzosen verhöhnt“

In der deutschen Version sind grundsätzliche Unterschiede in Bezug auf die Erzeugung von Komik zu finden. Im Folgenden der deutsche Synchrondialog:

[00:25:03]

1	Artus:	Hallo! Hallo!
2	Wache:	Alo! Wer ist da?
3	Artus:	Hier ist König Artus mit seinen Rittern der Tafelrunde,
4		noch nie was von uns gehört? Wessen Schloss ist
5		das?
6	Wache:	Dies ist das Schloss meines Gebieters, Guy de
7		Loimbard.
8	Artus:	Dann geh' und sag deinem Herrn, dass wir hier
9		stehen, weil Gott uns eine sehr heilige Aufgabe
10		aufgebürstet hat! Sag' ihm Folgendes: Wenn er
11		uns Verpflegung und Unterschlupf für die Nacht gibt,
12		dann darf er sich uns auf der Suche nach dem
13		Heiligen Gral anschließen.
14	Wache:	Na schön, fragen kann ich ihn ja, aber ich glaube

15 nicht, dass er scharf auf einen Aal ist, Fische
16 kommen ihm nicht ins Haus.
17 **Artus:** Was?
18 **Galahad:** Er sagt, er hätte schon einen.
19 **Artus:** Hast du gesagt, er hätte schon einen?
20 **Wache:** Ja, ein strammes Ding! Ich hab' ihm verraten, dass
21 Loimbard einen hat!
22 **Artus:** Nun, ähm. Dürfen wir raufkommen und ihn
23 betrachten?
24 **Wache:** Auf keinen Fall ihrer schwulen Engländer.
25 **Artus:** Und was seid ihr?
26 **Wache:** Wir sind Franzosen. Woher hätte ich sonst diesen
27 dämlichen Akzent, du bescheuerter König.
28 **Galahad:** Was hast du dann in England zu suchen?
29 **Wache:** Wir bohren nach Leinöl, du Teetopf.
30 **Artus:** Wenn ihr uns euren Gral nicht zeigt, dann nehmen
31 wir euer Schloss mit Gewalt!
32 **Wache:** Du kannst mir doch keine Angst machen, du
33 englischer Roastbeef-Fresser, du! Komm leck dich
34 doch selbst am Arsch, du Hurensohn. Ich scheiss'
35 dich zu, du sogenannter König Artus! Und ich scheiss'
36 dir auf deine Tafel einen großen Haufen!
37 **Galahad:** Oh Gott, diese Pariser.
38 **Artus:** Alsdann hört zu, guter Mann...
39 **Artus:** Ich hab' keine Lust länger mit dir zu reden, du
40 verkackter englischer Frischbiertrinker. Ich
41 furze auf euch, ihr Schweinepriester. Wenn es
42 nach mir geht, kommt ihr nicht in Europäische
43 Gemeinschaft.
44 **Galahad:** Ist dort oben noch jemand anders, mit dem wir reden
45 können?
46 **Wache:** Nein, und jetzt verschwindet!
47 endlich, sonst rufe ich „God shave the Queen“!
48 **Artus:** Das ist deine letzte Chance.
49 **2. Wache:** Mussten wir bei Waterloo verlieren.
50 **Wache:** Halt die Fresse.
51 **2.Wache:** Was?
52 **Wache:** Halt die Fresse!
53 **Artus:** Falls ihr meinen Forderungen nicht zustimmen
54 solltet, dann werde ich ...
55 **Wache:** Ha, ha, ha!
56 **Artus:** Scheiß drauf.
57 **Alle Ritter:** Attacke, Attacke!
58 **Wache:** Hier habt ihr ein bisschen Geflügelsalat.
59 **Alle Ritter:** Geschrei.
60 **Artus:** Ergibt euch Ritter. Ritter, zieht euch zurück!
61 (Eigentranskription)

In Bezug auf das Humorverständnis stützt sich die deutsche Fassung nicht auf Bathos, sondern charakterisiert sich eher durch Nonsens. Angewandte Strategien zur Erzeugung von Komik sind, wie bereits in den

vorhergehenden Beispielen: Wortwitze, sexuelle Anspielungen, vulgäre Sprache, Referenzen auf den deutschen Kulturkreis, zeitaktuelle Illusionsbrüche sowie Hinzufügungen.

Die Szene selbst ist ein repräsentatives Beispiel für die Bearbeitung des britisch-französischen Verhältnisses“, das im Film „Ritter der Kokosnuß“ wiederholt thematisiert wird (vgl. die Szene „Holy Grail“ [01:21:04])

Ein bedeutender Unterschied zur englischen Fassung ergibt sich aus der Trägerschaft von Inkongruenzen. Artus wird in dieser Szene nicht als *straight man* dargestellt, sondern verwendet kolloquiale Ausdrucksweise (SF; Z 3-5, 8-10) und Vulgärsprache („Scheiß drauf“; SF; Z 56); ebenso weist ihn sein Tonfall als *funny man* aus. Der gravierende Unterschied in Bezug auf die Charaktersynchronität der Artusfigur in Originalfassung und Synchronfassung wurde bereits in 5.3.1 erörtert. Dieses Beispiel illustriert erneut sehr anschaulich, welche Auswirkungen Abänderungen der Sprachmasken sowohl auf die Komik als auch auf die Gesamtstruktur der einzelnen Szenen ausüben.

Hinsichtlich der Charaktersynchronität der französischen Wache ist anzumerken, dass der starke französische Akzent in die deutsche Fassung übernommen wurde. Es kommt daher zu keinem Informationsverlust: die Basis für den Humor, der auf das Verhältnis zwischen EngländerInnen und FranzöslInnen anspielt bleibt erhalten. Dennoch wirkt die Figur der französischen Wache in der Synchronfassung primitiv, was auf das verwendete Sprachregister zurückzuführen ist. Die Beschimpfungen „schwule Engländer“ (SF; 24) und „Du kannst mir doch keine Angst machen, du englischer Roastbeef-Fresser, du! Komm leck dich doch selbst am Arsch du Hurensohn! Isch scheiss‘ dich zu, du sogenannter König Artus! Und ich scheiss‘ dir auf deine Tafel einen großen Haufen“ (SF; Z 32-36) sind um einiges derber als in der Originalfassung. Prinzipiell wurde in der Synchronfassung Fäkalsprache verwendet; die Vulgärsprache wurde somit den Konventionen des deutschen Kulturkreises angepasst.

Gleich zu Beginn wird ein Wortwitz, der auf dem „Missverständnis der Wörter „Gral“ und „Aal“ basiert, eingefügt (SF; Z 18). Darauf aufbauend folgt

eine sexuelle Anspielung in Bezug auf „Aal“ und „strammes Ding“, und der Hinweis, dass Guy de Loimbard ein Geschlechtsteil besitze (SF; Z 20-21). Dieses Element wird weiterentwickelt und kulminiert in Situationskomik, da die Ritter um jeden Preis in die Burg und den vermeintlichen Gral (bzw. in der missverstandenen Variante das Geschlechtsteil von Guy de Loimbard) betrachten wollen (SF; 22-23) und deshalb als Homosexuelle beschimpft werden. Auf Grund der starken Abänderung des Dialogs ist nicht wie im Original Kohärenz gegeben, wo die Wache den Rittern den Zutritt auf Grund ihrer Nationalität verweigert. Die intratextuelle Kohärenz ist zudem gestört, als die französische Wache dem anderen Soldaten befiehlt er solle den Mund halten (SF; Z 50), worauf eine Kuh geholt wird. Diese Aussage ergibt für die RezipientInnen keinen Sinn. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hierbei um einen Flüchtigkeitsfehler handelt.

Die Komik, die aus dem britisch-französischen Rivalitätsverhältnis resultiert wird in der deutschen Fassung jedoch durch verschiedene Hinzufügungen noch expliziter dargestellt: Erstens durch die Bezeichnung „Teetopf“ (SF; Z 29), die auf das Klischee anspielt, dass in Großbritannien nur Tee getrunken wird, sowie die Bezeichnung „Roastbeef-Fresser“ (SF; Z 33), die sich auf stereotype Vorstellungen bezüglich des Essverhaltens bezieht. Zweitens wird das Verhältnis zwischen Frankreich und Großbritannien thematisiert, indem auf das zweimalige Veto Frankreichs gegen den Beitritt von Großbritannien zur Europäischen Gemeinschaft (1973) eingelegt wurde, angespielt wird. Hier entsteht zusätzlich eine Inkongruenz, da auf damals aktuelle, politische Differenzen zwischen den Staaten hingewiesen wird (SF; Z 42-43). Drittens wird die Schlacht von Waterloo erwähnt (SF; Z 49), was auf den Sieg der EngländerInnen über die FranzöslInnen verweist. Um die aus dem Nationalitätskonflikt resultierende Komik zu vermitteln wurden also in der Synchronfassung explizitere Strategien angewendet um diesen Sachverhalt für das deutsche Zielpublikum verständlicher zu gestalten. Der Grundkonflikt der Szene, d.h. die Tatsache, dass die Wache den Rittern den Zutritt auf Grund ihrer

englischen Nationalität verweigert (OF; Z 18) geht in der deutschen Version jedoch verloren.

6. Schlussfolgerungen

Ziel dieser Arbeit war es zu untersuchen, ob eine Funktionskonstanz zwischen Original- und Synchronfassung „Monty Python and the Holy Grail“/„Ritter der Kokosnuß“ besteht und ob der Skopos der Unterhaltung in der deutschen Fassung erfüllt wurde. In der vorangegangenen Gegenüberstellung und Analyse der verwendeten Techniken zur Erzeugung von Komik wurde veranschaulicht, wie komplex und vielschichtig Humor ist und wie groß kulturspezifische Unterschiede des Humorverständnisses sein können.

Die Problematik der Übersetzung humoristischer Elemente ist anhand der beiden Fassungen gut zu erkennen, insbesondere, da das zugrunde liegende visuelle Material dabei nicht verändert werden kann. Anhand der Analyse der ausgewählten Beispiele wurde demonstriert, wie groß die kulturspezifischen Unterschiede zwischen englischem und deutschem Humor sind. So basiert z.B. ein Großteil des Humors der englischen Fassung auf der Tatsache, dass König Artus mehrmals seine Identität beteuern muss, (vgl. die Szenen 5.3.1 „Coconuts“, 5.7.1 „Constitutional Peasants“), obwohl diese Heldenfigur in Großbritannien allgemein bekannt ist. Hinzu kommt, dass der König durchgängig ernst bleibt und in den verschiedenen Szenen mit durchgängig inkongruenten Zuständen konfrontiert ist, wie z.B. Wachen oder Bauern, die ihn in Diskussionen verwickeln. Der Humor, der aus dieser permanenten Inkongruenz resultiert, kommt in der deutschen Fassung nicht vollständig zu tragen. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass diese Art von Humor bei RezipientInnen des deutschen Kulturkreises, wo Artus keinen vergleichbaren Bekanntheitsgrad genießt, nicht funktioniert hätte. (Heute kann davon ausgegangen werden, dass der Wissenstand bezogen auf die Artus- bzw. Gralssage, deutlich höher ist, was nicht zuletzt diversen Filmproduktionen zuzuschreiben ist). Dieses Problem wurde gelöst indem die Figur des Königs mittels Synchronisierung als albern – *funny man* – dargestellt wird, was jedoch Auswirkungen auf den gesamten Film hat und des Weiteren dazu führt, dass keine Charaktersynchronität gegeben ist. Die

gleiche Strategie – Veränderung der Trägerschaften von Inkongruenzen – (also von *straight man* in OF zu *funny man* in SF) wird auch bei anderen Figuren angewendet (vgl. der Karrenfahrer in der Szene 5.6.2 „Das Pest-Dorf“).

Bezogen auf den Aufbau der Komik und der Inkongruenzen fällt bei der Gegenüberstellung auf, dass Einführung und Aufbau der Erwartungen in der deutschen Fassung vorwiegend über das visuelle Material läuft und nur selten über die Sprache. Die Inkongruenzen werden bereits zu Beginn der Dialoge mit meist hartem Einsatz eingeführt und dann schlichtweg „aneinandergereiht“ (vgl. 5.6.2 „Das Pest-Dorf“). Dies hat zur Folge, dass ein typisches Merkmal des pythonesken Humors – Inkongruenzen bzw. Elemente einzuführen und diese dann ad absurdum zu führen bzw. eskalieren zu lassen – verloren geht.

Im Allgemeinen kann festgestellt werden, dass der englische Humor und die Techniken des pythonesken Humors stark abgeändert und an den Geschmack des deutschen Zielpublikums angepasst wurden.

Die in der Analyse angeführten Beispiele zeigen klar, dass bei der Übersetzung der jeweiligen humoristischen Elemente bestimmte Techniken vorherrschen. Dabei konnten folgende Kategorien identifiziert werden: Nonsens, Illusionsbrüche durch Anspielungen auf zeitaktuelle Ereignisse in Deutschland und Europa, Anspielungen auf deutsche Kulturspezifika und die deutsche Kultur im Allgemeinen, Wortwitze, Vulgäre Sprache und Sexualisierung der Dialoge.

Hauptsächlich wurde auf die Anwendung von Nonsens zurückgegriffen, was auch dem damaligen Zeitgeist und Publikumsgeschmack entsprach. Das jedoch hat, wie anhand verschiedener Beispiele illustriert wurde, erheblichen Einfluss auf die intratextuelle Kohärenz. In der Synchronfassung ist z.B. in der Szene 5.3.2 „Kokosnüsse“ kein logischer Faden mehr erkennbar.

Illusionsbrüche, welche ein präferiertes Stilmittel von Monty Python ausmachen, werden in der Synchronfassung ebenfalls kontinuierlich angewendet. Diese zielen jedoch nicht, wie bei Monty Python intendiert, auf

die Fiktion der Produktionssituation ab, sondern bilden ständige Verweise und Anspielungen auf den deutschen Kulturkreis, um so Komik zu erzeugen. Des Weiteren basiert die Komik in der Synchronfassung auf nicht zuletzt ständiger Kollision der Wissensmuster Mittelalter – Gegenwart.

Wortwitze, wie z.B. Kalauer und Wortkreationen, sowie „flotte Sprüche“ stellen ebenfalls wesentliche, komische Elemente in der Synchronfassung dar. Diese spiegeln sehr anschaulich vom deutschen Publikum präferierte Humorformen, sowie die damalige Synchronisationspraxis wider. Wie in Kapitel 2.3 angeführt, war es in den 1970er Jahren üblich fremdsprachige Fassungen mit Hinzufügungen zu versehen.

Der Schwarze Humor, der in der Originalfassung ein wesentliches Element darstellt, ist in der deutschen Version zwar visuell präsent, wurde jedoch durch sprachliche Mittel stark abgeschwächt, was auf die unterschiedliche historische Entwicklung des Humors in beiden Kulturkreisen zurückzuführen ist. In Großbritannien kann der Schwarze Humor auf eine lange Tradition zurückblicken, wohingegen sich diese Spielart in Deutschland erst deutlich später durchsetzte.

Die Tendenz zur Verwendung von Kraftausdrücken, phantasievollen Wortkreationen, sexuellen Anspielungen und Zweideutigkeiten in der Synchronfassung ist ebenfalls dem damals vorherrschenden Synchronisationsstil zuzuschreiben. Diese Strategie konnte und kann auch teilweise heute noch als Garantie für „sichere Lacher“ bezeichnet werden, wirkt sich jedoch negativ auf die Gesamtwirkung der Produktion aus, da entsprechend synchronisierte Filme auf bedeutend niedrigerem Niveau rezipiert werden.

Abschließend ist festzustellen, dass in der Synchronfassung durchgängig auf das deutsche Humorverständnis zurückgegriffen wurde anstatt die Charakteristik des englischen und pythonesken Humors zu transportieren. Paradox erscheint, dass dennoch das Gefühl vermittelt wird über typisch englischen Humor zu lachen. Laut Unger (1995) ist es genau dieses Paradoxon, das das Vergnügen bei den RezipientInnen weiter steigert. Ein weiterer Aspekt ist, dass in den 1970er Jahren ein

„vorgefertigtes“ Humorverständnis seitens der Verleihfirmen propagiert wurde: „[...]Filme aus einem bestimmten Sprachraum, etwa dem anglo-amerikanischen, haben laut, komisch, turbulent und ereignisreich zu sein“ (Toepser-Ziegert 1978:44f). Bezugnehmend auf den Vergleich der beiden Versionen „Monty Python and the Holy Grail“ und „Die Ritter der Kokosnuß“ kann beides als zutreffend bezeichnet werden – die deutsche Version ist definitiv lauter und turbulenter.

Die Stilmittel des pythonesken Humors sind nur auf visueller Ebene präsent und wurden beinahe gänzlich getilgt, was, wie in Kapitel 4.1 ausgeführt wird, aus dem zum damaligen Zeitpunkt niedrigen Bekanntheitsgrad der Gruppe „Monty Python“ resultiert.

Bezogen auf die Erfüllung des Skopos ist zu erwähnen, dass durch die starke Abänderung der Dialoge in der deutschen Version versucht wurde, mit allen Mitteln Funktionskonstanz herzustellen. Die *Skopostheorie* existierte zwar zum Entstehungszeitpunkt dieser Synchronfassung noch nicht; es kann jedoch festgestellt werden, dass entlang dieser Theorie gehandelt wurde, um die Funktion der „Unterhaltung“ zu erfüllen.

Die Erstellung einer neuen Synchronfassung wäre vermutlich finanziell tragbar. Einzelne Stimmen (allen voran Laienforen im Internet) forderten über Jahre hinweg eine „treuere“ Version von „Die Ritter der Kokosnuß“, da die Synchronfassung als Verunstaltung des Humors der Originalfassung betrachtet wurde. Das Problem in diesem Zusammenhang ist jedoch, dass manche Sprüche der Synchronfassung wie z.B. „Ich bin Artus, Erfinder des Eukalyptusbonbons am Stiel“ sehr breit rezipiert, zitiert und so zu „geflügeltten Worten“ wurden. Die Synchronfassung ist in der Zielkultur dadurch bereits verankert. Diesen Sachverhalt bezeichnet Whitman-Linsen als „Verselbständigung“ (1992:156). D.h., in Fällen in denen die intertextuelle Kohärenz nicht gegeben ist, werden „flotte Sprüche“ einer Synchronisation in der Zielkultur aufgenommen und so untrennbar mit dem Original bzw. den ProduzentInnen verbunden. Einen Versuch in Richtung Erstellung einer neuen Synchronfassung hat Karsten Singelmann gestartet; er fertigte eine

„treue“ Version der Übersetzung des Drehbuchs an (vgl. Chapman/Singelmann 2003).

Heute ist der englische Humor dem deutschsprachigen Publikum nicht zuletzt durch Produktionen der Truppe Monty Python oder Mr. Bean, sowie die Ausstrahlung von Serien wie „Little Britain“ geläufiger. Eine derartige Anpassung des Humors der Synchronfassung, wie sie in „Die Ritter der Kokosnuß“ vorgenommen wurde, wäre heute daher nicht mehr denkbar.

Die Synchronfassung der in dieser Arbeit analysierten Produktion dient insofern als Beispiel für das damalige Humorverständnis in Deutschland, als auch für die vorherrschende Synchronisationspraxis in den 1970er Jahren; illustriert gleichzeitig jedoch auch anschaulich die Dynamik von Humor in einem zeitlichen Kontext.

Die angeführten Entwicklungen in punkto „Ausbildung von multimedialen ÜbersetzerInnen“ auf universitärer Ebene lassen für die Zukunft im Übrigen auf eine deutliche Verbesserung der Qualität der zielsprachlichen Produktionen hoffen. Im Besonderen wäre natürlich – bezogen auf die Synchronisation – eine Aufwertung der Rolle der ÜbersetzerInnen im Produktionsprozess wünschenswert. Um eine Erleichterung von Humorübersetzung bei multimedialen Texten zu erreichen sind die von Zabalbeascoa (vgl. 3.7.1) erwähnten Vorschläge, wie z.B. die Erstellung von Stylebooks, die die Humortraditionen einzelner Länder beinhalten, ein Schritt in die richtige Richtung.

Bibliographie

Primärquellen:

DVDs

Monty Python and the Holy Grail/ Die Ritter der Kokosnuß. Komödie. Regie: Terry Gilliam, Terry Jones. GB 1974, 86 Minuten. In: *Montys Enzyklopythonia* (2003/1974) Colombia TriStar Home Entertainment.

Drehbuch

Chapman, Graham (2003) *Monty Python and the Holy Grail*. München: Columbia Tristar Home Entertainment.

Nachschlagewerke:

Duden (2003⁶) *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim [u.a.]: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

Ästhetische Grundbegriffe (2005) *Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. (Harmonie – Material). Barck, Karlheinz et al. (Hgg.) Stuttgart [u.a.]: Metzler.

Metzler Literatur Lexikon (1990) *Begriffe und Definitionen. Zweite überarbeitete Auflage*. Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.) Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Fachliteratur

Bierbaum, Otto Julius (1910/1965) *Yankeedoodle-Fahrt*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Bleek, Volker (2008) *Kommen wir nun zu etwas völlig anderem. 40 Jahre Monty Python*. Marburg: Schüren.

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

Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman. (1997) Introduction. Humour and History. In: Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman (Eds.) *A Cultural History of Humour*. Cambridge: Polity Press, 1-10.

Brock, Alexander (1996) Wissensmuster im humoristischen Diskurs: Ein Beitrag zur Inkongruenztheorie anhand von Monty Python's Flying Circus. In: Kotthoff, Helga (Hg.) *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen. Westdeutscher Verlag, 22-48.

Brock, Alexander (2004) *Blackadder, Monty Python und Red Dwarf. Eine linguistische Untersuchung britischer Fernsehkomödien*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Bühler, Karl (1934/1982) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart/New York: Fischer.

Chapman, Graham/ Singelmann, Karsten [Übers.] (2003) *Monty Python – der Heilige Gral*. München: Columbia Tristar Home Entertainment.

Díaz Cintas, Jorge (2009) Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Ed.) *New trends in audiovisual translation*. Bristol [u.a.]: Multilingual Matters, 1-28.

Dizdar, Dilek (1999²) Skopostheorie. In: Snell-Hornby et al. (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 104-107.

Fodor, Ivstán (1976) *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Buske.

Freud, Sigmund (1905/1922) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig/Wien: Deuticke.

Freud, Sigmund (1927/2000) Der Humor. In: *Studienausgabe in zehn Bänden mit einem Ergänzungsband (Limitierte Sonderausgabe)*. Bd.IV. Frankfurt am Main: Fischer, 275-282.

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

Gelfert, Hans-Dieter (2007) *Madam I'm Adam. Eine Kulturgeschichte des englischen Humors*. München: Beck.

Gilliam, Terry/Christie, Ian (1999) *Gilliam on Gilliam. Big animator is watching you*. London/New York: Faber.

Grice, Paul (1979) Logik und Konversation. In: Meggle, Georg (Hg.) *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt: Suhrkamp, 243-265.

Hesse-Quack, Otto (1969) *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München: Reinhardt.

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

Hickey, Leo (1998) Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualisation. In: Hickey, Leo (Ed.) *The pragmatics of translation*. Clevedon [u.a.]: Multilingual Matters, 217-232.

Holz-Mänttari, Justa (1984) *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Helsinki.

Kleine-Kappenberg, Gudrun (2008) *Monty Python und die Ritter der Kokosnuß. Eine deskriptive Analyse*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Kotthoff, Helga (1996) Vorwort. In: Kotthoff, Helga (Hg.) *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 7-19.

Krewani, Angela (2008) Die Absurdität der Normalität: Englischer Humor. In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Königshausen & Neumann: Würzburg, 56-68.

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

Maier, Wolfgang (1997) *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main/Wien [u.a]: Lang.

Manhart, Sibylle (1996) *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis. Eine interdisziplinäre Betrachtung*. Wien: Dissertation.

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

Martínez, Xènia (2004) Film dubbing, its process and translation. In: Orero, Pilar (Ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 3-7.

Monty Python (2004) *The Pythons' autobiography*. London: Orion Books.

Müller, J. Dietmar. (1982) *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche. Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflußfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Universität Regensburg: Dissertation.

Nash, Walter (1985) *The language of humour. Style and technique in comic discourse*. London [u.a.]: Longman.

Orero, Pilar (2004) Audiovisual translation: A new dynamic umbrella. In: Orero, Pilar (Ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, VII – XIII.

Palin, Michael (2007) *Diaries 1969-1979. The Python Years*. London: Orion Books.

Pisek, Gerhard (1994) *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation dargestellt an Woody Allens "Annie Hall", "Manhattan" und "Hannah and her sisters"*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Raskin, Victor (1985) *Semantic mechanisms of humour*. Dordrecht [u.a.]: Reidel.

Reiß, Katharina (1971/1986³) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.

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

Sanderson, John D. (2009) Strategies for the Dubbing of Puns with One Visual Semantic Layer. In: Díaz Cintas, Jorge (Ed.) *New trends in audiovisual translation*. Bristol [u.a.]: Multilingual Matters, 123-132.

Santana López, Belén (2006) *Wie wird das Komische übersetzt? Das Komische als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur*. Berlin: Frank & Timme.

Schmidt, Siegfried J. (2008) Komik und Humor – oder: Die unfreiwillige Komik der Komikforschung. In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Königshausen & Neumann: Würzburg, 282-303.

Schopenhauer, Arthur (1844/1988) Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II. In: Lütkehaus, Ludger (Hg.) *Schopenhauer, Werke*. Zürich, 120.

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

Snell-Hornby, Mary (2007) Theatre and opera translation. In: Kuhiwczak, Piotr/ Littau, Karin (Eds.) *A companion to translation studies*. Clevedon [u.a.]: Multilingual Matters, 106-119.

Snell-Hornby, Mary (2008) Übersetzungswissenschaft in Europa – Theorie und Ausbildung im Wandel der Zeit. Plenarvortrag auf der VI. Leipziger Konferenz zu "Grundfragen der Übersetzungswissenschaft", 11-13. September 1996. In: Kadrić, Mira/Schopp, Jürgen F. (Hgg.) *Translationswissenschaft in Wendezeiten. Ausgewählte Beiträge zwischen 1989 und 2007*. Tübingen: Stauffenburg, 59-68.

Spillner, Bernd (1980) Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comics-Texten. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: Gunter Narr, 73-85.

Stollmann, Rainer (2008) Die Lust des Lachens und die kitzligste Stelle der Bundesrepublik In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Königshausen & Neumann: Würzburg, 108-124.

Toepser-Ziegert, Gabriele (1978) *Theorie und Praxis der Synchronisation. Dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Münster: Regensburg.

Unger, Thorsten (1995) Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung. In: Unger Thorsten et al. (Hgg.) *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Narr, 9-29.

Vandaele, Jeroen (2002) Introduction: (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. *The Translator* [Jg.] 8 ([Heft] 2), 149-172.

Veiga, Maria José (2009) The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words. In: Díaz Cintas, Jorge (Ed.) *New trends in audiovisual translation*. Bristol [u.a.]: Multilingual Matters, 158-175.

Vermeer, Hans (1986) Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30-53.

Wende, Waltraud (2008) *Wie die Welt lacht: Vorbemerkungen*. In: Wende, Waltraud (Hg.) *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Königshausen & Neumann: Würzburg, 10-13.

Whitman-Linsen, Candace (1992) *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Lang.

Zabalbeascoa, Patrick (1996) *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*. *The Translator* [Jg.] 2 ([Heft] 2), 235-257.

Internetquellen

<http://www.fti.uab.es/pg.audiovisual/es/presentacion.html> [03.05.2010]

<http://www.deutsche-synchron.de/> [03.05.2010]

http://de.wikipedia.org/wiki/Rainer_Brandt [03.05.2010]

<http://www.hnu.edu/ishs/> [03.05.2010]

http://www.hnu.edu/ishs/ISHS%20Documents/Humor1988_2008.pdf

[03.05.2010]

http://www.michael-titze.de/content/de/texte_d/text_d_25.html [03.05.2010]

<http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm> [03.05.2010]

<http://www.imdb.de/title/tt0071853/releaseinfo> [03.05.2010]

<http://www.montypythonsspamalot.com/> [03.05.2010]

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/monty-pythons-spamalot-musical-startet-in-deutschland/1383214.html> [03.05.2010]

<http://www.synchrondatenbank.de/movie.php> [03.05.2010]

<http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/0/0,1872,7614592,00.html?dr=1>

[03.05.2010]

<http://www.intriguing.com/mp/> [03.05.2010]

Anhang I – Korrespondenz mit der Berliner Synchron AG

Subject: WG: AW: Kontaktdaten - Dietmar Behnke/ Lutz Arenz
Date: Wed, 4 Nov 2009 12:09:45 +0100
From: [REDACTED]
To: penkner_angela@hotmail.com

Kleiner Nachtrag:

Ich habe soeben noch mit Lutz Riedel telefoniert, den ich heute früh noch nicht erreichen konnte. Er ist ein erfahrener Synchronautor und Regisseur und hat Herrn Arenz und Herrn Behnke noch persönlich gekannt und mit ihnen gearbeitet. Er wies darauf hin, dass „früher“ viel mehr Zeit für die Synchronbearbeitung zur Verfügung stand. Mindestens zwei, oft drei Monate. Heute sind es sechs bis acht Wochen.

Herr Riedel, der gern über seine Arbeit spricht und sich ebenfalls freut, wenn sie Thema von Forschung ist, bietet an, dass Sie ihn anrufen, falls Sie noch Detailfragen zu unserer Arbeit in den 70er, 80er Jahren haben.

Festnetz 030 891 3191

Mobil 0171 573 6721

Viel Erfolg und freundliche Grüsse

Klaus Bauschulte

Head of Production

Berliner Synchron AG

Mühlenstrasse 52

12249 Berlin

Tel 030 767 87 127

Fax 030 767 87 135

Mob 0163 767 87 63

kbauschulte@berliner-synchron.de

www.berliner-synchron.de

Vorstandsvorsitzender: Wolfram Lüdecke

Vorstand: Karlheinz Lubojanski

Aufsichtsratsvorsitzender: Rechtsanwalt Joachim Rupprecht

AG Charlottenburg HRB 102637



please do not print this e-mail unless you really need to

The information contained in this message is intended only for the use of the individual or entity to which it is addressed and may contain information that is privileged, confidential and exempt from disclosure under applicable law. If you are not the intended recipient, you are hereby notified that any use, dissemination, distribution or copying of this communication is strictly prohibited. If you have received this communication in error, please notify us immediately by telephone and return this original message to us at Mühlenstrasse 52-54, D-12249 Berlin via postal service. Thank you.

Von: [REDACTED]
Gesendet: Mittwoch, 4. November 2009 09:49
An: 'angela penkner'
Betreff: AW: AW: Kontaktdaten - Dietmar Behnke/ Lutz Arenz

Liebe Frau Penker,

vielen Dank für Ihr Interesse an unserem Metier.

-----Ursprüngliche Nachricht-----

Von: angela penkner [mailto:penkner_angela@hotmail.com]
Gesendet: Montag, 2. November 2009 18:00
An: [REDACTED]
Betreff: RE: AW: Kontaktdaten - Dietmar Behnke/ Lutz Arenz

Lieber Herr Bauschulte!

Vielen Dank für die rasche Antwort und Ihre Bemühungen.

Falls Sie Zeit und Interesse haben würde ich mich freuen, wenn Sie mir noch ein paar Fragen beantworten könnten.

(Falls die Informationen noch vorhanden sind)

1) An wie vielen Filmen haben Herr Behnke und Herr Arenz bei der Berliner Synchron AG gearbeitet? Wie viel Zeit hatte man damals für die Bearbeitung eines Films?

2) Waren Herr Behnke und Herr Arenz auf besondere Filmgenres spezialisiert, oder war bzw. ist das auch heute noch üblich?

Zu 1) und 2)

Obwohl ich mich immer sehr freue, wenn jemand Anteil an unserer Arbeit nimmt, kann ich Ihnen leider nicht so viel Zeit widmen, wie ich gern möchte. Ich kann Sie daher mit Informationen aus unserer Datenbank versorgen, muss Ihnen aber die Auswertung überlassen

(z.B. welche Filme waren welche Genres etc.). Wenn Sie die beiden Listen vergleichen, werden sie sehen, dass die Herren vor allem in den 70er Jahren a) meist für die Berliner Synchron und b) meist als Team gearbeitet haben. Wir als Studio haben aus den 70er Jahren keine Daten mehr, was z.B. die Dauer der Bearbeitung angeht.

3) Waren die beiden Herren bei der Berliner Synchron AG angestellt, oder in einem freischaffenden Verhältnis tätig?

Damals wie heute ist es nicht üblich, dass Autoren, Regisseure und Synchronschauspieler bei den Studios angestellt sind.

4) Wer ist im derzeitigen Produktionsprozess bei sprachlichen Entscheidungen involviert?

Der Kunde (Verleiher bzw. Redakteur des Senders)

Autor

Regisseur (diese beiden Funktionen sind oft in einer Person vereint)

Cutter (bei inhaltlich mehr oder weniger identischen Fassungen, wird sich für die lippensynchronere entschieden)

Bei grossen Major-Blockbustern, vor allem im Animationsgenre häufig noch ein vom US-Studio engagierter Supervisor, der auf Werktreue aller internationalen Sprachfassungen achtet.

...und manchmal werde auch ich um Rat gefragt oder rede ungefragt mit.

5) Wie sehen die Anforderungen der Auftraggeber bei Filmen wie Komödien/Parodien/Satiren und Filmen die humoristische Elemente aus? Werden präzise Anforderungen gestellt?

Anders als in der 70er Jahren ist heute die Treue zum Original alleroberstes Gebot.

Bei Komödien muss man hier ein LEIDER anhängen.

6) Wer ist für die Auswahl der Synchronstimmen/sprecher zuständig?

Aufnahmeleiter recherchiert (Stichwort „Feststimmen“), macht Vorschläge und berät den Regisseur;

Regisseur äussert zusätzlich seine Ideen und Wünsche;

Ergebnis wird dem Kunden präsentiert;

Kunde bestätigt (Vertrauen auf Erfahrung) oder wünscht Probeaufnahmen und entscheidet (auch manchmal gegen Regisseur);

Ausnahmen im Animationsbereich: Marketing wünscht häufig „celebrity talent“, also leger gesagt „Promis“.

Über eine Antwort würde ich mich sehr freuen.

Mit freundlichen Grüßen

Angela Penkner

Ich hoffe, Ihnen geholfen zu haben.

Beste Grüsse

Klaus Bauschulte

Von: angela penkner (penkner_angela@hotmail.com)
Gesendet: Montag, 02. November 2009 17:56:48
An: [REDACTED]
Betreff: RE: AW: Kontaktdaten - Dietmar Behnke/ Lutz Arenz

Lieber Herr Bauschulte!

Vielen Dank für die rasche Antwort und Ihre Bemühungen.

Falls Sie Zeit und Interesse haben würde ich mich freuen, wenn Sie mir noch ein paar Fragen beantworten könnten.

(Falls die Informationen noch vorhanden sind)

1) An wie vielen Filmen haben Herr Behnke und Herr Arenz bei der Berliner Synchron AG gearbeitet? Wie viel Zeit hatte man damals für die Bearbeitung eines Films?

2) Waren Herr Behnke und Herr Arenz auf besondere Filmgenres spezialisiert, oder war bzw. ist das auch heute nicht üblich?

3) Waren die beiden Herren bei der Berliner Synchron AG angestellt, oder in einem freischaffenden Verhältnis tätig?

4) Wer ist im derzeitigen Produktionsprozess bei sprachlichen Entscheidungen involviert?

5) Wie sehen die Anforderungen der Auftraggeber bei Filmen wie Komödien/Parodien/Satiren und Filmen die humoristische Elemente aus? Werden präzise Anforderungen gestellt?

6) Wer ist für die Auswahl der Synchronstimmen/sprecher zuständig?
Über eine Antwort würde ich mich sehr freuen.

Mit freundlichen Grüßen

Angela Penkner

148

Von: [REDACTED]
Gesendet: Montag, 2. November 2009 16:59:08
An: angela penkner (penkner_angela@hotmail.com)
Betreff: RE: AW: Kontaktdaten - Dietmar Behnke/ Lutz Arenz

Liebe Frau Penker,

leider sind beide Herren verstorben. Herr Arenz vor zwei Jahren und Herr Behnke bereits vor längerer Zeit.

Falls ich Ihnen anders weiterhelfen kann, lassen Sie es mich bitte wissen.

Mit besten Grüssen

Klaus Bauschulte

Head of Production

Berliner Synchron AG

Mühlenstrasse 52

12249 Berlin

Tel [REDACTED]

Fax [REDACTED]

Mob [REDACTED]

[REDACTED]

www.berliner-synchron.de

Vorstandsvorsitzender: Wolfram Lüdecke

Vorstand: Karlheinz Lubojanski

Aufsichtsratsvorsitzender: Rechtsanwalt Joachim Rupprecht

AG Charlottenburg HRB 102637



please do not print this e-mail unless you really need to

The information contained in this message is intended only for the use of the individual or entity to which it is adressed and may contain information that is privileged, confidential and exempt from disclosure under applicable law. If you are not the intended recipient, you are hereby notified that any use, dissemination, distribution or copying of this communication is strictly prohibited. If you have received this communication in error, please notify us immediately by telephone and return this original message to us at Mühlenstrasse 52-54, D-12249 Berlin via postal service. Thank you.

Von: angela penkner (penkner_angela@hotmail.com)
Gesendet: Montag, 2. November 2009 16:46
An: [REDACTED]
Betreff: RE: Kontaktdaten -Dietmar Behnke/ Lutz Arenz

Hallo Herr Bauschulte!

Wie soeben telefonisch vereinbart kommt meine Anfrage nun per Mail.
Wie bereits eingangs erwähnt bin ich auf der Suche nach Kontaktdaten
(E-Mail, Telefon, Adresse) von Herrn Dietmar Behnke und Herrn Lutz Arenz.

Die beiden Herren haben in den 70er Jahren bei der Berliner Synchron
AG (damals noch Berliner Synchron GmbH) als Synchronregisseur und
Dialogbuchautor zahlreiche Synchronfassungen angefertigt.

Für meine Forschungsarbeit an der Universität Wien wollte ich den beiden
Herren einen Fragebogen zukommen lassen. In meiner Arbeit am Zentrum
für Translationswissenschaften geht es um Humorübersetzung und Transport
von humoristischen Elementen in Synchronfassungen.

Da ich bei meiner Recherche auf keinerlei Adressen oder Ähnliches
gestoßen bin, wende ich mich an die Berliner Synchron AG. Vielleicht haben
Sie noch Informationen und Daten gespeichert, die Sie mir zur Verfügung
stellen können/wollen.

Ich freue mich auf Ihre Antwort!

Freundliche Grüße aus Wien

Angela Penkner

Abstracts

Abstract (deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Herausforderungen und Grenzen der Humorübersetzung bei multimedialen Texten. Die Problematik bei der Übertragung des englischen Humors wird am Beispiel der deutschen Synchronfassung von „Monty Python and the Holy Grail“ illustriert. Zur Bearbeitung des Themas wird die Skopostheorie, die im ersten Kapitel vorgestellt wird, herangezogen um herauszufinden, ob die Funktion der Unterhaltung in der deutschen Fassung erreicht wurde. Das zweite Kapitel gibt einen Überblick über multimediale Texte im Allgemeinen und die Synchronisation als Sonderform im Besonderen. Das dritte Kapitel ist Humor und dessen Übersetzung gewidmet. Es werden drei allgemeine Humorthorien, insbesondere die Inkongruenztheorie, sowie die Kulturspezifität des deutschen und englischen Humors im Detail beschrieben sowie verschiedene Ansätze der Humorübersetzung besprochen. Des Weiteren werden in Kapitel vier die Komikertruppe Monty Python vorgestellt und relevante Informationen zur Original- und Synchronfassung gegeben. Die Analyse in Kapitel fünf erfolgt durch die Gegenüberstellung einzelner Szenen der beiden Filme, wobei auf die Inkongruenztheorie zurückgegriffen wird. Im Zuge der Analyse wird besprochen inwiefern die deutsche Fassung abgeändert wurde, um diese für die ZieltextrezipientInnen ansprechender zu gestalten.

Abstract (englisch)

This thesis deals with the challenges and limits of humour translation in multimedial texts. The dubbed version of “Monty Python and the Holy Grail” (“Ritter der Kokosnuß”) serves as an example to point out the problems encountered when translating English and pythonesque humour into German. In Chapter One the skopos theory is presented and will be applied

for the analysis in order to find out whether the function– to entertain the target text recipients – has been fulfilled. Chapter Two provides an overview of multimedial texts and the dubbing process. Chapter Three primarily deals with humour and its translation. An overview of the three main humour theories is provided; in addition, the theory of incongruence and culture-specificity of English and German humour are discussed in detail. Furthermore, this chapter presents various approaches regarding the translation of humour. Chapter Four focuses on the phenomenon of the group Monty Python and provides information on the English version “Monty Python and the Holy Grail” and the dubbed version “Die Ritter der Kokosnuß”. In Chapter Five various scenes of the original and the dubbed version are analysed in order to show how humorous elements were translated. The analysis discusses the changes and adaptations implemented in the German version to make the translation more appealing to target text recipients.

Curriculum Vitae

Persönliche Angaben:

Name: Angela Penkner
Geburtsdatum: 02.08.1982
Geburtsort: Linz
E-Mail: penkner_angela@hotmail.com

Ausbildung:

1988 - 1992 Volksschule Kaindorf, Alberndorf/Oberösterreich
1992 - 1996 Hauptschule Altenberg/Oberösterreich
1996 - 2001 Tourismusschule Bad Leonfelden/Oberösterreich

März 2003 - Februar 2007 Bakkalaureatsstudium Übersetzen und Dolmetschen am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien (Sprachen: Deutsch - Englisch - Spanisch)

Jänner - Juni 2007 Auslandssaufenthalt (Erasmus) an der Heriot-Watt University (HWU) in Edinburgh

Seit März 2007 Magisterstudium für Medien- und Literaturübersetzen am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien

Interessen:

Basketball, Laufsport, Stricken, Lateinamerikanische Literatur, Filmwissenschaft