

# *La Cage aux Folles*

Übersetzungsstrategien bei der Übertragung  
homosexueller und gesellschaftlicher Stereotype  
ins Deutsche

## **Diplomarbeit**

zur Erlangung des akademischen Grades  
einer Magistra der Philosophie  
an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät  
der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

**Astrid ANDRÄ**

am Institut für Theoretischen und Angewandte  
Translationswissenschaft

Betreuer: o.Univ.Prof.Dr. Erich Prunc

Graz, 2001



Ugo Tognazzi/Michel Serrault in *La Cage aux Folles*  
(Salachas/Bottet 1986:90)

Oui je mets du fond de teint, oui je vis avec un homme, oui je suis une vieille tata, mais j'ai trouvé mon équilibre. J'ai mis plus de vingt ans pour ça Laurent, et ce ne sera pas ton con de député qui va tout démolir. Je m'en tamponne de ton député, je l'enmerde ton député. (*La Cage aux Folles* 1978: 4. Szene, Renato)

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I. EINLEITUNG</b>	<b>5</b>
<hr/>	
<b>II. DER FILM</b>	<b>8</b>
<hr/>	
1. ENTSTEHUNG	8
2. INHALT	9
3. HAUPTDARSTELLER	10
3.1. UGO TOGNAZZI	10
3.2. MICHEL SERRAULT	11
3.3. MICHEL GALABRU	12
4. UMWERFENDER LACHSCHLAGER ODER DISKRIMINIERUNG EINER SUBKULTUR?	13
4.1. REZEPTION IN FRANKREICH	13
4.2. REZEPTION IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM	15
5. WAS VOM KULTFILM BLIEB	18
5.1. DARSTELLUNG IN FRANZÖSISCHSPRACHIGEN LEXIKA	18
5.2. DARSTELLUNG IN DEUTSCHSPRACHIGEN LEXIKA	20
<b>III. SYNCHRONISATION</b>	<b>22</b>
<hr/>	
1. SYNCHRONISATION UND MÖGLICHE PHASEN DER MANIPULATION	25
2. SYNCHRONITÄTSANFORDERUNGEN VS. MÖGLICHKEITEN DER MANIPULATION	26
2.1. LIPPENSYNCHRONITÄT	27
2.2. GESTEN-, MIMIK- UND NUKLEUSSYNCHRONITÄT	28
2.3. INHALTS- UND CHARAKTERSYNCHRONITÄT	29

2.3.1. DER FAKTOR STIMME	31
<b>IV. KOMIK, LACHEN UND HUMOR</b>	<b>34</b>
<hr/>	
1. HUMOR, KOMIK UND KOMÖDIE	35
2. DIE SOZIALE FUNKTION VON HUMOR – LACHEN UND VER-LACHEN	37
3. LACHEN IN DER GESELLSCHAFT – INTEGRATION VS. ISOLATION	39
4. HUMOR UND KULTUR	40
5. ÜBERSETZERISCHER TRANSFER VON HUMOR BZW. KOMIK	42
<b>V. HOMOSEXUALITÄT</b>	<b>45</b>
<hr/>	
1. DEFINITION VON HOMOSEXUALITÄT	45
2. GESELLSCHAFT UND HOMOSEXUALITÄT	47
2.1. DIE REPRÄSENTATION VON HOMOSEXUALITÄT IN DER GESELLSCHAFT	48
2.2. VORURTEILE UND STEREOTYPE	50
2.3. IDENTITÄTSBILDUNG	53
3. SPRACHE UND HOMOSEXUALITÄT	55
3.1. NONVERBALE KOMMUNIKATION	56
3.2. VERBALE KOMMUNIKATION	58
<b>VI. ANALYSE</b>	<b>60</b>
<hr/>	
1. ZIEL UND METHODIK DER ANALYSE	60
2. DARSTELLUNG UND INTERPRETATION DER CHARAKTERE	62
2.1. ALBIN	62

2.2. RENATO	73
2.3. ABGEORDNETER CHARRIER	83
<b>3. ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN BEI DER ÜBERTRAGUNG INS DEUTSCHE</b>	<b>94</b>
3.1. ALBIN	95
3.2. RENATO	97
3.3. ABGEORDNETER CHARRIER	99
<b><u>VII. ZUSAMMENFASSUNG</u></b>	<b>102</b>
<b><u>VIII. LITERATURVERZEICHNIS</u></b>	<b>106</b>

## I. EINLEITUNG

Jede Gesellschaft ist von Wertesystemen, Verhaltensregeln und somit auch von Vorurteilen geprägt. Menschen, die sich nicht an vorgegebene Normen halten, werden oft diskriminiert und an den Rand der Gesellschaft gedrängt. Eine dieser gesellschaftlichen Randgruppen repräsentieren zweifellos Homosexuelle, denn gleichgeschlechtliche Liebe wird als "nicht-normal" empfunden und widerspricht herkömmlichen Verhaltensregeln - gesellschaftliche Konventionen werden nicht eingehalten und nicht selten mit Ver-Lachen bzw. Verspotten sanktioniert.

Diese Tatsache wird im Film *La Cage aux Folles* bewusst eingesetzt, um beim Rezipienten Lachen zu evozieren - so basiert der Erfolg dieses Films neben der hervorragenden schauspielerischen Leistung der Akteure, vor allem auf der überzeichneten Darstellung gängiger Schwulenklišchees.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es nun, die stereotype Darstellung der Charaktere Albin, Renato und Abgeordneter Charrier im französischen Original aufzuzeigen und mit der deutschen Synchronisation zu vergleichen. Diese drei Filmrollen erschienen mir auf Grund ihrer klischeehaften Interpretation für diese Untersuchung besonders geeignet.

Da ich in meiner Analyse von der Hypothese ausgehe, dass die Stereotype auf dem Wege der Übertragung ins Deutsche eine Veränderung erfahren, wird weiters der Frage nachgegangen, inwieweit Shifts während des

Synchronisationsprozesses das Figurenprofil und somit die Rezeption der Akteure beeinflussen.

Eingangs sollen in Kapitel II Entstehung und Inhalt von *La Cage aux Folles* besprochen und die drei Hauptdarsteller vorgestellt werden. Da die Wirkung der Charaktere auf die Zuschauer wichtiger Bestandteil meiner Arbeit ist, soll weiters die Rezeption des Films im französischsprachigen bzw. deutschsprachigen Raum bei Erscheinen des Films abgehandelt und mit der aktuellen Darstellung in Lexika und cineastischen Nachschlagewerken verglichen werden.

Auf Grund kommerzieller und gesellschaftlicher Einflussfaktoren bietet die Synchronisation zahlreiche Möglichkeiten, Bedeutungsverschiebungen der Charaktere bewusst oder unbewusst vorzunehmen - so sollen in Kapitel III die verschiedenen Phasen dieses Prozesses beschrieben und auf Bereiche eingegangen werden, in denen es durch Manipulation zu Shifts und somit zu einer veränderten Rezeption der Charaktere kommen kann.

Humor und das damit evozierte Lachen spielen im Film *La Cage aux Folles* eine zentrale Rolle, da, wie bereits eingangs erwähnt, vor allem durch den Einsatz überzeichneter homosexueller Stereotype Lachen beim Rezipienten hervorgerufen wird. In diesem Zusammenhang soll in Kapitel IV ein kurzer Überblick über die (soziale) Funktion von Humor und Lachen gegeben werden. Da die Reaktion "Lachen" soziokulturell bedingt ist, soll in einem Unterkapitel auf die kulturspezifische Bedeutung

von Humor eingegangen und die Schwierigkeiten während des Translationsprozesses aufgezeigt werden.

Ein weiteres Kapitel ist dem Thema Homosexualität gewidmet, da die humoristischen Elemente des Films vor allem von der überzeichneten Darstellung dieser Subkultur leben. So soll eingangs ihre Stellung in der Gesellschaft (Vorurteile, Stigmata, Stereotype) erörtert werden. Ferner wird auf verbale und nonverbale Kommunikationsmöglichkeiten dieser sozialen Schicht eingegangen, da auch Homosexuelle, wie jede andere Subkultur, einen bestimmten Code zur Erkennung und Verständigung untereinander verwenden.

In Kapitel VI wird zunächst Ziel und Methodik der Untersuchung erklärt. Nach jeweils kurzen Einführungen in den Kontext wird anhand von 27 Dialogen der Protagonisten auf deren Darstellung und Interpretation näher eingegangen. Um die Analyse übersichtlicher zu gestalten, sollen im Anschluss die verschiedenen Übersetzungsstrategien ins Deutsche in tabellarischer Form aufgezeigt und analysiert werden.

Abschließend erfolgt in Kapitel VII eine Zusammenfassung der gesamten Arbeit.



## II. DER FILM

### 1. Entstehung

1978 fand die französische Kinopremiere des Films *La Cage aux Folles* unter der Regie von Edouard Molinaro statt. Für das Drehbuch zeichneten Francis Veber, Edouard Molinaro, Marcello Danon und Jean Poiret verantwortlich, die Filmmusik komponierte Ennio Morricone. Der Film *La Cage aux Folles* wurde ursprünglich von Jean Poiret als Theaterstück konzipiert und kam am 13. Februar 1973 auch als solches im Pariser Théâtre du Palais Royal zu seiner Uraufführung - bereits im Theaterstück übernahm Michel Serrault die Rolle des Albin und Jean Poiret selbst spielte Renato, der im Theaterstück Georges hieß. Das Stück war so erfolgreich, dass es fünf Jahre auf dem Spielplan blieb und 1,8 Millionen Zuschauer verzeichnete. Auf Grund des großen Erfolges beschloss man, das Theaterstück in einer Koproduktion mit dem italienischen Fernsehen zu verfilmen - eine Entscheidung, die die Umbesetzung der Rolle des Renato durch Ugo Tognazzi zur Folge hatte. (Vgl. Salachas/Bottet 1986:91)

Trotz einiger Kontroversen hinsichtlich der Darstellung von Homosexualität erhielt der Film hervorragende Kritiken und bekam 1980 in Amerika den Oscar für den besten ausländischen Film verliehen (vgl. *ibid.*).

## 2. Inhalt

Renato Baldi (Ugo Tognazzi) leitet in St. Tropez einen Nachtclub mit dem Namen "La Cage Aux Folles". Zur Besetzung des Unternehmens zählen ausschließlich Transvestiten. Star der Show ist Albin/Zaza (Michel Serrault), mit dem Renato seit 20 Jahren auch privat eng verbunden ist. Renato und Albin wohnen in einem Appartement über dem Club.

Renato hat einen Sohn, Laurent (Remie Laurent), den er und Albin erzogen haben. Laurent hat nun Heiratsabsichten - er möchte Andrea, die Tochter des konservativen Abgeordneten Charrier (Michel Galabru) heiraten. Monsieur Charrier ist auch Generalsekretär der "Union für Moral und Ordnung" und gerade in einen Riesenskandal verwickelt: ihr Vorsitzender wurde tot in einem Bordell aufgefunden.

Als die Familie Charrier beschließt, nach St. Tropez zu kommen, um die Eltern ihres zukünftigen Schwiegersohns kennen zu lernen, verwandeln Laurent, Albin und Renato die Wohnung in ein spärlich eingerichtetes Heim und kleiden sich selbst einfach und unauffällig, um so den Anschein gutbürgerlicher Moral herauszukehren. Zur Ankunft der Charriers scheint vorerst alles in Ordnung - nur einige kleine Schönheitsfehler lassen die unabweichliche Katastrophe ahnen, auf deren Höhepunkt Monsieur Charrier als Transvestit verkleidet die Flucht ergreift. (Vgl. United Artists 1978:2)

### 3. Hauptdarsteller

Im folgenden Kapitel soll ein kurzer Überblick über das Schaffen von Ugo Tognazzi, Michel Serrault und Michel Galabru gegeben werden. Es sind dies jene drei Schauspieler, deren Dialoge im Film *La Cage aux Folles* die Basis meiner Analyse bilden.

#### 3.1. Ugo Tognazzi

Ugo Tognazzi wurde am 23. März 1922 in Cremona geboren und studierte Rechtswissenschaft. 1960 hatte er seinen großen Durchbruch als Anarchist in René Clements *Halt mal die Bombe, Liebling*. Tognazzis bekannteste Rolle war sein Alter Ego Ugo neben den großen Kollegen Marcello Mastroianni, Michel Piccoli und Phillipe Noiret in der filmischen Fressorgie von Marco Ferreri *Das große Fressen* (1973). Große Erfolge verzeichnete er auch als Transvestit in den drei Folgen von *La Cage aux Folles* (1978, 1980 und 1985). Bis zu seinem Tod am 27. Oktober 1990 spielte Tognazzi in über 120 Filmen mit. (Vgl. United Artists 1978:4)



Michel Serrault/Ugo Tognazzi  
(Salachas/Bottet 1986:93)

### 3.2. Michel Serrault

In Frankreich ist Michel Serrault einer der meist beschäftigten Schauspieler bei Bühne und Film. Er wirkte bisher in über 70 Leinwandproduktionen mit, kaum ein großer französischer Filmemacher, unter dessen Regie Serrault nicht gespielt hätte. Die Pariser Theaterszene kennt den wandlungsfähigen Mimen als großen Molière- und Shakespeareinterpreten, aber auch als Boulevarddarsteller von Format. (Vgl. prisma-online.de)

Serrault wurde 1928 nahe Paris geboren. Er studierte Schauspielkunst am "Centre Dramatique". In den Folgejahren wurde er Mitglied der "Comédie Française".

Mit Jean Poiret, dem Autor von *La Cage aux Folles*, verband ihn eine langjährige Freundschaft. Die beiden lernten sich 1951 kennen und traten seit dieser Zeit mehrmals zusammen in Stücken auf. Höhepunkt ihrer gemeinsamen Arbeit war die Premiere von Poirets *La Cage aux Folles* 1973 am Pariser Théâtre du Palais Royal. In der Verfilmung des Theaterstückes legte Serrault seine Erfolgsrolle als Zaza erneut auf. (Vgl. United Artists 1978:6)



Michel Serrault  
(Salachas/Bottet 1986:91)

### 3.3. Michel Galabru

Michel Galabru wurde am 27. Oktober 1924 in Marokko geboren. Er war so sehr vom Schauspieler Sacha Guitry begeistert, dass er beschloss, zum Theater zu gehen.

Nach dem Abitur ging er nach Paris und begann mit einer Ausbildung am Pariser Konservatorium. Michel Galabru erhielt nach drei Jahren den ersten Preis für seine Darstellung in einer klassischen Komödie. 1950 wurde er Mitglied der "Comédie Française", 1957 verließ er das Ensemble, um sich mehr dem Boulevardtheater und dem Kino zu widmen. (Vgl. biosstar)

Er drehte in 40 Jahren mehr als 100 Filme, wobei er vor allem als Gegenspieler von Louis de Funès in der Erfolgsreihe *Der Gendarm von St. Tropez* und als konservativer Abgeordneter in *La Cage aux Folles* über Frankreich hinaus Bekanntheit erlangte. (Vgl. United Artists 1978:8)



Michel Galabru/Michel Serrault  
(tele 1997:18)

#### **4. Umwerfender Lachschlager oder Diskriminierung einer Subkultur?**

Die Rezensionen über *La Cage aux Folles* beziehen sich im Wesentlichen auf den Lacherfolg des Films, der neben der schauspielerischen Leistung in erster Linie durch den Einsatz von Stereotypen erzielt wurde. Meine Analyse basiert auf der Hypothese, dass die im Original vorhandenen Stereotype auf dem Wege der Übertragung ins Deutsche eine Veränderung erfahren und somit auch die Rezeption des Films beeinflusst wird.

Im Folgenden soll nun anhand von Filmkritiken untersucht werden, inwieweit die Rezeption des Originals mit der synchronisierten Fassung vergleichbar ist bzw. sich Unterschiede ergeben.

##### **4.1. Rezeption in Frankreich**

Eine Analyse von in Frankreich erschienenen Artikeln zeigt, dass vor allem die großartige schauspielerische Leistung der Akteure Serrault und Tognazzi hervorgehoben wird - nur sehr selten wird auf das Thema Homosexualität eingegangen.

Die Zeitschrift *Ciné-Télé-Revue* beschreibt Serrault zum Beispiel in der Rolle der Zaza als "unwiderstehlich":

Zaza Napoli - emplumée, fardée, perruquée, juchée sur dix centimètres de talon aiguilles, le travesti vedette du cabaret "La Cage aux Folles" est bien la reine des chaudes nuit tropéziennes. Dans la carrière de Michel Serrault le personnage de Zaza,

imaginé par Jean Poiret, est à marquer d'une pierre blanche - Serrault est irrésistible [...] (N.N. 1978:40)

Der Autor des nächsten Artikels, erschienen in *Télérama*, erwähnt Tognazzis komödiantisches Talent, reduziert aber gleichzeitig den Film auf zwei Aspekte: das Publikum zum Lachen zu bringen und Rekordeinnahmen zu erzielen:

[...] Tognazzi était fou de son ami Serrault! [...] En tout bien tout honneur, bien sûr, et pour une seule cause, celle du rire et des records de recettes [...] Le talent comique d'Ugo Tognazzi n'est plus à démontrer [...] (N.N. 1980:o.S.)

Wie bereits erwähnt, wurde das damals tabuisierte Thema Homosexualität meist gar nicht oder nur peripher behandelt. *Télé Sept Jours* betont, ohne jedoch näher auf diese Problematik einzugehen, dass die Darstellung von Homosexualität und das damit evozierte Lachen durchaus zu einer vergrößerten Toleranz dieser Subkultur in der Gesellschaft führen könne:

[...] Les sceptiques en seront alors pour leurs frais et devront s'incliner devant le nombre de spectateurs. Danon, le producteur, explique alors: "Même les enfants rient dans la salle, comme à un spectacle de clowns. La farce enlève tout équivoque, l'homosexualité est une situation comme adultère chez Feydeau. [...] Le film a permis aussi, dit-on, à beaucoup d'homosexuels d'être mieux acceptés. Le rire peut mener parfois à la tolérance. (Poggi 1979:36)

Diese Artikel zeigen, dass Homosexualität tatsächlich stark tabuisiert war und nicht ernsthaft öffentlich diskutiert wurde. In den Kritiken steht die hervorragende

Leistung der einzelnen Akteure sowie die damit verbundenen, (oberflächlich) humorvollen Szenen im Vordergrund. Im Folgenden sollen zum Vergleich im deutschsprachigen Raum erschienene Kritiken bzw. Artikel näher betrachtet werden.

#### **4.2. Rezeption im deutschsprachigen Raum**

Die Ausstrahlung des Films im Jahre 1979 im deutschsprachigen Raum war Auslöser zahlreicher Diskussionen hinsichtlich der Darstellung von Homosexualität im Film. Insgesamt lassen sich zwei Meinungen erkennen: ein Teil der Kritiker feierte den Film als Meisterwerk und Lachschlager, der andere Teil bewertete ihn als rücksichtslos und denunziatorisch. Die positiven Kritiken betonten einhellig, dass der Film zur Vergrößerung der Akzeptanz von Homosexualität in der Gesellschaft beitrug.

In der *Saarbrückener Zeitung* vom 22. Jänner 1979 konnte man zum Beispiel lesen:

[...] Obwohl Edouard Molinaro nun fast kein Klischee auslöst, das wir sogenannten Normalen für gewöhnlich mit Homosexuellen verbinden - eines passiert merkwürdigerweise nie: Seine Figuren werden in keiner Szene der Lächerlichkeit preisgegeben. Im Gegenteil: Manchmal stellt sich so etwas wie Betroffenheit beim Zuschauer ein [,...] (Beckert 1979:o.S.)

Auch der *Wiesbadener Kurier* vom 19. Jänner 1979 empfindet die Darstellung der Homosexuellen als durchaus bewusstseinsstärkend und betont wiederum die Leistung der Schauspieler:



[...] So routiniert gar bald auch die Versatzstücke der klassischen Situationskomödie hin- und hergerückt werden, so grandios bleibt doch die Leistung des französischen Erzkomödianten Michel Serrault in der Rolle der (des) Zaza. [...] Kein Auge bleibt da trocken. Und zwischen den Lachtränen wächst selbst das Verständnis für das "dritte" Geschlecht. [...] (H.G. 1979:o.S.)

Es kann wohl angenommen werden, dass die Boulevardisierung dieses ernsten gesellschaftspolitischen Themas zu einer verstärkten Akzeptanz in der Gesellschaft beitrug, da man damals etwas Scherzhaft-Unnormales leichter akzeptierte als eine landläufige Liebesgeschichte unter Homosexuellen.

Der *Evangelische Filmbeobachter* vom Jänner 1979 hingegen berichtet über den Film sehr kritisch - hebt aber dennoch die Leistung der Schauspieler hervor:

[...] Wenn man während des ganzen Films die gemischten Gefühle nicht los wird, diese zum Ende hin sogar noch erheblich zunehmen, liegt es sicherlich nicht an den Schauspielern [...] Ein ungutes Gefühl beschleicht den Besucher dieses Films, der nach einem in Paris sehr erfolgreichen Theaterstück entstand und in dem Homosexuelle ziemlich rücksichtslos der Lächerlichkeit preisgegeben werden. [...] (Lenz 1979:4)

Der Autor des nächsten Artikels, erschienen im *film-dienst Köln* am 6. Februar 1979, schreibt sehr missbilligend über den Film und meint zur Darstellung des Themas Homosexualität Folgendes:

[...] Wenn das Publikum, wie es in der Werbung heißt, zu "Lachstürmen hingerissen" wird, so ist dies ein denunziatorisches, hämisches Lachen über Außen-seiter. In Gestik, Mimik, Interieurs und Dialogen wird geradezu eine Enzyklopädie gängiger Schwulen-klischees ausgebreitet. Kein einziger Gag bezieht seinen Humor aus einer anderen Quelle. [...] (J.S. 1979:12)

Vergleicht man nun die französischsprachigen Artikel mit den Kritiken bzw. Veröffentlichungen, die im Rahmen der Filmpremiere in den deutschen Kinos erschienen sind, so lässt sich feststellen, dass im deutschen Sprachraum intensiver und ernsthafter auf das Thema Homosexualität eingegangen wurde. Man versuchte, sich dem Tabuthema Homosexualität etwas zu nähern und sich kritischer damit auseinander zu setzen. Die hervor-ragende schauspielerische Leistung Michel Serraults, die unbestritten zum Erfolg des Films beitrug, wurde sowohl im französischsprachigen wie auch im deutschsprachigen Raum gleichermaßen betont.

Ist diese unterschiedliche Rezeption nun auf verschiedene gesellschaftspolitische Zusammenhänge in Frankreich und Deutschland zurückzuführen oder trug zu dieser Entwicklung auch die Synchronisation des Films bei?

Da eine Abhandlung der gesellschaftspolitischen Situation in Frankreich und Deutschland den Rahmen der Arbeit sprengen würde, soll im Kapitel Synchronisation auf jene Bereiche eingegangen werden, in denen es durch bewusste Manipulation zu Shifts und somit zu Veränderungen der Charaktere im Film kommen kann.

Bevor diese Möglichkeiten der Manipulation während des Synchronisationsprozesses besprochen werden, soll im Folgenden auf die Beschreibung des Films in cineastischen Nachschlagewerken eingegangen werden.

## **5. Was vom Kultfilm blieb**

Wie bereits in Kapitel II.4 erwähnt, rief die Premiere des Films *La Cage aux Folles* im Jahre 1979 im deutschsprachigen Raum zahlreiche Diskussionen hervor, während in Frankreich vor allem die Leistung der Akteure, der Lacherfolg und die hervorragenden Zuschauerzahlen hervorgehoben wurden.

Im Folgenden soll nun die Darstellung des Films in deutsch- bzw. französischsprachigen cineastischen Nachschlagewerken erörtert werden - anhand dieser Artikel wird untersucht, inwieweit sich die Darstellung von *La Cage aux Folles* von den Kritiken bei Erscheinen des Films unterscheidet bzw. welches Bild dem Rezipienten vermittelt werden soll.

### **5.1. Darstellung in französischsprachigen Lexika**

Im französischsprachigen Nachschlagewerk *Guide des Films* wird vor allem die hervorragende Leistung Michel Serraults betont. So schreibt Tulard:

Mais il y a surtout Michel Serrault qui donne ici toute la mesure de son génie. Il phagocyte le film et fait de Zaza un travesti agaçant, souvent pitoyable et parfois bouleversant entre ses

disputes, ses bouderies, ses maniaqueries. Jamais ridicule, il est toujours surprenant de justesse. (Tulard 1990:30, s.v. La Cage aux Folles)

Auch im *Guide Critique des Films* wird vor allem Serraults komödiantisches Talent hervorgehoben:

[...] Grâce au talent éblouissant de Michel Serrault (qui joue son rôle comme un comédien tragique) [...] Retenons la composition tragicomique profondément émouvante de Serrault [...] (Houben 1997, s.v. La Cage aux Folles)

Auch das Thema Homosexualität wird Jahre später nur peripher behandelt - Salachas/Bottet beschreiben diese Problematik in ihrem Buch *Michel Serrault*, betonen aber gleichzeitig dessen schauspielerische Darbietung:

[...] L'homosexualité, sujet tabou, se trouve dédramatisée si elle devient objet de rire. Il ne s'agit pas de se moquer des homosexuels (encore que certains d'entre eux aient été profondément meurtris de l'image qu'en donne le film), mais de faire rire d'un couple de "folles" qui, par leurs excès, les maquillages et tenues de Zaza Napoli, leurs outrances, sont plutôt des clowns que les représentants d'une minorité. [...] Que reste-t-il, en dehors de la situation dramatique (ou plutôt comique) et des brillants dialogues de Jean Poiret et Francis Veber? Un seul élément vraiment fort, majestueux: Michel Serrault. Il porte, comme on dit, le film sur ses épaules. [...] (Salachas/Bottet 1986:91)

Insgesamt kann man sagen, dass sich heute wie damals die Darstellung des Films im französischsprachigen Raum auf die Leistung der einzelnen Akteure und den Lacherfolg beschränkt. Nur sehr vereinzelt wird auf das Thema Homosexualität und seine Darstellung im Film eingegangen.

Nach wie vor ist es laut der genannten Darstellungen Ziel des Films, die Zuseher zum Lachen zu bringen und zu unterhalten - sie für ein gesellschaftspolitisches Thema zu sensibilisieren, würde den Wirkungsbereich der Komödie überschreiten.

## 5.2. Darstellung in deutschsprachigen Lexika

Im *Lexikon des Internationalen Films* wird neben einer knappen Inhaltsangabe auch auf die negativen Aspekte des Spiels mit der Homosexualität eingegangen:

Transvestitenkomödie um die beiden Freunde Renato und Albin [...] Platte Trivialkomödie, deren Lacher fast ausschließlich auf Kosten der vorgeführten Klischee-Außenseiter gehen. (1995:2918, s.v. Ein Käfig voller Narren)

Dieser Artikel ist als durchaus kritisch zu bewerten. Er erzählt einerseits die Geschichte des Films, weist jedoch nachdrücklich auf ethische Probleme hin, die eine Verballhornung von Homosexualität mit sich bringen.

Das *Heyne Filmlexikon* hingegen stellt den Erfolg des Films in den Mittelpunkt und bedient sich daher selbst eines wertenden Schwulenklyschees:

Zwei ältere Homosexuelle, die in St. Tropez einen Nachtclub betreiben [...] Eine Komödie in "exotischem" Milieu, aber auch für den einen oder anderen echten Lacher gut. Und weil der Film ein Erfolg war, gab es noch zwei Fortsetzungen und ein US-Remake. (Just 1997:425, s.v. Ein Käfig voller Narren)

Während sich die in Kapitel II.4.2. analysierten Kritiken durchaus intensiv und ernsthaft mit dem Thema Homosexualität auseinandersetzten, so kann man bei Betrachtung der in deutschsprachigen Nachschlagewerken erschienenen Artikel feststellen, dass das Sujet und dessen Darstellung wohl vereinzelt kritisch betrachtet wird, jedoch zweifellos Komik und Lachen im Vordergrund stehen.

Insgesamt kann gesagt werden, dass sich die Beschreibung des Films in Lexika und anderen Nachschlagewerken, im deutsch- wie auch im französischsprachigem Raum, auf den Lacherfolg, die Leistung der Akteure und die damit einhergehende Zuschauerbeteiligung beschränkt. Komik bzw. humorvolle Darstellung von Klischees und Stereotypen einer Subkultur haben eindeutig Priorität, und diese Tatsache wird so auch dem Konsumenten vermittelt.

Die Rezeption eines fremdsprachigen Films hängt von seiner Synchronisation in die Zielsprache ab - viele verschiedene Faktoren beeinflussen dabei den Synchronisationsprozess. Im Folgenden soll nun auf diese Faktoren bzw. auf bewusst oder unbewusst erzeugte Shifts und deren Konsequenzen für die Rezeption des Films näher eingegangen werden.

### III. SYNCHRONISATION

Fodor, der Klassiker unter den Werken der Synchronisation, definiert den Vorgang und die Anforderungen der Synchronisation noch sehr technisch orientiert folgendermaßen:

The new recording of the sound, apart from the original background noises and the film music, has to be matched with the picture in a way that the new speech sounds coincide with visible movements of the articulatory organs as perfectly as feasible. This process is known as "dubbing" or "synchronization". The chief requirements involve a faithful and artistic tendering of the original dialogue, a perfect unification of the replacing sounds with visible lip movements, and bringing the style of delivery in the new version into optimal artistic harmony with the style of acting. (Fodor 1976:9)

Nach Toepser-Ziegert (1978:1) "bezeichnet Synchronisation in der Regel verschiedene Operationen, die alle darauf hinauslaufen, daß Bild und Ton eines Films am Schluß eine Einheit bilden."

Anhand der Analyse der deutschen Synchronfassung des französischen Films *La Cage aux Folles* soll nun im Rahmen dieser Arbeit aufgezeigt werden, welche Bedeutungsverschiebungen die Stereotype auf dem Wege der Übertragung erfahren.

Die verschiedenen Formen der Synchronität bzw. Asynchronität im Bereich der verbalen und nonverbalen Kommunikation, der paralinguistischen und visuellen Codes spielen bei der Rezeption eines Films eine zentrale

Rolle. So kann etwa die Veränderung des Sprechtempos oder der Stimme die Wirkung eines Charakters auf den Rezipienten stark beeinflussen. Diese Shifts können bewusst oder unbewusst erzeugt werden. Für bewusste Veränderungen zeichnen vor allem Filmverleiher, Fernsehsender und Synchronfirmen verantwortlich und beeinflussen somit grundlegend die Arbeit des Synchronautors - sie entscheiden über Art und Umfang der Bearbeitung eines ausländischen Films, denn der Erfolg ihres Produktes stellt sich in Form von Einspielergebnissen, Verkaufszahlen und Einschaltquoten dar. (Vgl. Pruys 1997:49) Daneben unterliegt die Arbeit des Synchronautors auch noch den zensurähnlichen Kontrollen durch die Institutionen der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK). Diesbezügliche Anweisungen betreffen vor allem konfliktträchtige Themen wie Sex, Brutalität und negative Kritik an der Politik oder Religion eines Landes. Dabei ist anzumerken, dass in den letzten Jahren in Filmen, die für die breite Masse bestimmt sind, sex- und brutalitätsbezogene Inhalte als Unterhaltungsstimulus eingesetzt und in der Synchronisation bewusst intensiviert wurden. Grundsätzlich ist der Synchronautor aber aufgefordert, nur solche Ansichten in seine Kultur "hineinzulassen", die als nicht konformitätsstörend für die rezipierende Gesellschaft empfunden werden. (Vgl. *ibid.*:64) Der Synchronautor vermittelt also nicht nur zwischen Sprachen und Kulturen, sondern erfüllt eine Art soziale Kontrollfunktion - Hesse-Quack (1969:54) nennt in diesem Zusammenhang den Begriff des *gatekeepers*, der darüber wacht, dass die sozialen Werte der Zielsprachengesellschaft nicht verletzt werden. Die Soziologin Toepser-Ziegert



(1978:223) hingegen stellt den Synchronautor "als Sklaven des Marktes [dar] und synchronisierte Filme als perfekte Indikatoren dessen, was die Gesellschaft sehen und hören will."

Auch nach Garncarz ist jede Veränderung bzw. Variation im Film gesellschaftlich bedingt:

Jede signifikante Variation eines Filmes ist als Normierung zu verstehen, also als Anpassung des jeweiligen Films an einen von außen gesetzten Standard, etwa an eine politische, moralische oder ästhetische Norm. (Garncarz 1992:103)

Insgesamt kann gesagt werden, dass der Zeitgeist bereits die Produktion des Ursprungsfilms beeinflusst, um schließlich auch bewusst oder unbewusst auf die Synchronisation einzuwirken. Grundsätzliche Entscheidungen richten sich vor allem am Zuschauer aus - Zweck all dieser Überlegungen ist es, das Publikum in möglichst großer Zahl dazu zu bewegen, das Produkt zu konsumieren - die profitorientierte Filmindustrie ist quasi gezwungen, ihre Produkte den kollektiven Vorstellungen, Wünschen, Normen und Werten der rezipierenden Gesellschaft anzupassen. (Vgl. Pruys 1997:39) Auch Fawcett spricht von diesen Normen und meint, dass

the only fruitful way of looking at the matter is to see it as the norm governed behaviour of a currently prevalent polysystem produced by a combination of tradition, economic constraints, political pressures, etc. (Fawcett 1996:82)

In welcher Form wird nun diesen Normen, kommerzieller und gesellschaftlicher Natur, im Konkreten Rechnung getragen?

Im folgenden Kapitel sollen nun die einzelnen Phasen des Synchronisationsvorgangs auf die Frage überprüft werden, wann und wie Shifts bewusst oder unbewusst erzeugt werden und somit Veränderungen bei der Rezeption des Films hervorrufen.

## **1. Synchronisation und mögliche Phasen der Manipulation**

Bei der Synchronisation durchläuft der Text verschiedene Phasen. Zunächst wird vom Original eine so genannte Rohübersetzung erstellt. Der Film steht den Rohübersetzern dabei nicht zur Verfügung - Basis ist in der Regel die sog. *continuity*, d.h. die Dialogliste des Originalfilms. Die Rohübersetzung stellt meist eine wörtliche, mitunter sogar eine Wort-für-Wort-Übersetzung dar.

Auf Basis der Rohübersetzung wird von Synchronübersetzern das Synchronbuch erstellt. In dieser Phase wird unter Einbeziehung des Filmmaterials und der *continuity* ein Dialogtext geschrieben, der auch die Erfordernisse der Synchronisation berücksichtigt. Diese Phase wird als Synchronübersetzung bezeichnet.

Das Synchronbuch wird von den zuständigen Redakteuren bearbeitet und bildet die Grundlage für die Arbeit im Synchronstudio. Dabei kann es noch zu erheblichen Veränderungen kommen, da man einerseits die Lippenbewegungen auf der großen Leinwand weitaus deutlicher erkennen kann als auf dem Monitor, andererseits hier zum ersten Mal der Versuch unternommen wird, den Text tatsächlich auf den Film zu sprechen. (Vgl. Herbst

1994:13) Nach Fawcett ist das Synchronbuch Basis zahlreicher Shifts, denn es ist

a product of several writers, it may also be altered by actors keen to improve their own image, and may also be changed as a result of audience previews, so that a film script has always been a very post-modernist kind of object. (Fawcett 1996:74)

Die Möglichkeit Charaktere zu verändern, bietet sich also vor allem in den Phasen der Synchronübersetzung durch die Synchronübersetzer und in den Phasen der Bearbeitung des Synchronbuchs durch die Redakteure - nicht zuletzt wird das Synchronbuch aber auch im Synchronstudio selbst von den Akteuren beeinflusst.

## **2. Synchronitätsanforderungen vs. Möglichkeiten der Manipulation**

Die in der Literatur immer wieder geforderte Synchronität beschränkt sich nicht nur auf Lippensynchronität, sondern man unterscheidet zwischen phonetischer Synchronität, Nukleus-, Gesten-, Mimiksynchronität, Charakter-synchronität und Inhaltssynchronität. In all diesen Bereichen ist eine bewusste oder unbewusste Manipulation möglich.

Nach neuesten übersetzungswissenschaftlichen Erkenntnissen spielt die Lippensynchronität eine untergeordnete Rolle in der Hierarchie der Synchronität - trotzdem soll auf diesen Punkt eingegangen werden, da sich gerade auch in diesem Bereich einige Möglichkeiten bieten, Charakterverschiebungen vorzunehmen.

## 2.1. Lippensynchronität

Lippensynchronität manifestiert sich auf Grund der filmischen Gegebenheiten in sehr unterschiedlicher Weise. Es ist keineswegs so, dass der gesamte Text eines Films der Lippensynchronität unterliegt. Bei *Off*-Passagen, in denen der Sprecher nicht im Bild ist, muss sich die Übersetzung nur hinsichtlich der Textlänge am Original orientieren – in diesen Filmsequenzen haben also Übersetzer und Redakteure freie Hand. Lediglich bei Nahaufnahmen (*close-shots*) und *On*-Passagen, d.h. wenn die Lippen- und Kieferbewegungen des Sprechers zu sehen sind, spielt die Lippensynchronität eine Rolle. (Vgl. Herbst 1994:30)

Insgesamt werden in der Literatur drei Typen von Lippensynchronität unterschieden: temporale Lippensynchronität, Lippensynchronität in Bezug auf das Sprechtempo und qualitative Lippensynchronität. (Vgl. *ibid.*:32)

Die geringste Möglichkeit der Manipulation besteht im Bereich der temporalen Lippensynchronität. Götz/Herbst (1987:15) bezeichnen zu frühe bzw. zu späte Einsätze des Synchronsprechers als "gravierendste, weil offensichtlichste Verstöße gegen Lippensynchronität" und auch Hurt/Koloszar/Lisa (1997:196) bestätigen, dass "grobe Asynchronitäten in diesem Bereich die Wirklichkeitsillusion des Films stark beeinträchtigen." Daher kann angenommen werden, dass hier wenig Veränderungen stattfinden.

Mehr Möglichkeiten bieten sich im Bereich des Sprechtempos. Um unterschiedliche Textlängen auszugleichen, ist es sogar oft notwendig, die Sprechgeschwindigkeit der Akteure zu verändern. Durch diese Veränderung kann relativ einfach auch die Persönlichkeit des Sprechers und somit auch die Situation, in der er sich befindet, manipuliert werden.

Die qualitative Lippensynchronität "soll sich darauf beziehen, inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen bzw. -bewegungen des Originalfilms im Synchrontext Entsprechungen findet". (Herbst 1994:32) Sie ist bei der Erstellung der Synchronfassung am schwierigsten zu erreichen und nur bei Lauten, die eine überdeutliche Artikulation erfordern, notwendig. Somit spielt diese Form der Lippensynchronität, die bei Nahaufnahmen den Zieltext durch sehr genaue Formatvorgaben bestimmt, für eine mögliche Manipulation eine bedeutende Rolle.

## **2.2. Gesten-, Mimik- und Nukleussynchronität**

Mimik und Gestik sind nonverbale Elemente, die die Intonation visuell unterstützen sollen. Es erscheint, so Herbst (ibid.:50), "kaum möglich, beim Sprechen die Augenbrauen hochzuziehen, ohne dabei eine Silbe zu betonen." Der Nukleus (Kern) einer Äußerung wird in der Regel simultan von einer Bewegung begleitet. Stimmen Nukleus und Geste in der Zielsprache nicht überein, so kann eine Geste im Film unmotiviert erscheinen. Auch nach Pruys (1997:87) ist "die zeitliche Entsprechung der

Körperbewegungen und Sprechcharakteristika, also der Aktion eines Sprechers mit seinen Äußerungen entscheidend." Finden in diesem Bereich Shifts statt, so beeinträchtigen diese in erster Linie die Wirkungsillusion des Films auf den Rezipienten, da er einerseits Reaktionen/Gesten erwartet, diese aber nicht gegeben sind, andererseits sind Gesten zu sehen, auf denen kein Nukleus liegt. (Vgl. Maier 1997:102)

Eine relativ geringe Möglichkeit der Manipulation liegt im Bereich der Taktstock-Signale, jene dialogbegleitenden Gesten, mittels derer wir den Rhythmus und die Bedeutung unserer gesprochenen Worte unterstreichen. (Vgl. Pisek 1994:109) Da diese Signale bestimmte Stellen in unserer Rede markieren und somit nicht beliebig austauschbar sind, kann man davon ausgehen, dass in diesem Bereich wenig Veränderungen stattfinden. Die Verwendung von Gestik und Mimik hängt aber nicht nur von der jeweiligen Situation und vom Charakter des Sprechers ab, sondern auch vom Kulturkreis bzw. von der sozialen Schicht, aus der der Sprecher kommt. Im konkreten Fall wird vor allem Albins Homosexualität durch verstärkten und übertriebenen Einsatz von Gestik und Mimik dargestellt. Auch die klischeehafte Darstellung des effeminierten Mannes wird durch "weiblich" besetzte Gesten unterstützt.

### **2.3. Inhalts- und Charaktersynchronität**

Inhalts- und Charaktersynchronität hängen eng miteinander zusammen, da die Darstellung eines Charakters

gleichzeitig den Inhalt und somit die Rezeption eines Films bestimmt.

Während bei Fodor (1976:389) und Hesse-Quack (1969:203) noch die *werkgetreue Nachschöpfung* bei der Synchronisation von Filmen im Vordergrund stand, wird heute vor allem auf die Erhaltung der kommunikativen Funktion geachtet. Auch Jadebeck (1984:46) vertritt die Meinung, dass "es bei der Synchronisation von Filmen vielmehr darauf ankommt, daß die kommunikative Funktion der Texte erhalten bleibt." Diese kommunikative Funktion hängt von verschiedenen Parametern wie Übersetzung der Dialoge, Einsatz von paralinguistischen Elementen usw. ab und kann vom Synchronübersetzer bzw. -redakteur im großen Maße beeinflusst werden. (Vgl. Pisek 1994:111)

Auch das Bild eines Schauspielers hängt nicht nur von seinem äußeren Erscheinungsbild und seiner Interpretation der Rolle ab, sondern wird stark von Elementen der vokalen Kommunikation beeinflusst. Der Bereich der paralinguistischen Merkmale der Sprache bietet viele Möglichkeiten auf der Ebene der Stimmqualität (Tonhöhe, Lautstärke, Stimmfülle, Klangfarbe) und der Sprechweise (Tempo, Rhythmus, Akzentuierung, Artikulation), bewusst oder unbewusst Charaktere und somit den Inhalt zu manipulieren (vgl. Nöth 1985:277).

Der Einsatz der Stimme zum Beispiel beeinflusst die Persönlichkeit eines Charakters, denn "when we hear a certain voice we often associate it with physical details of the speaker: size, weight, personality, outward appearance." (Whitman-Linsen 1992:40) Ebenso kann die Art und Weise, wie etwas gesagt wird, den Inhalt einer

Aussage völlig verändern. Auch hier bestätigt Whitman-Linsen (ibid.:46), dass "the tone of voice plays a very big part in our affairs and a great deal of total information that we communicate is carried by these non-verbal means." So kann man in diesem Bereich mit relativ einfachen Mitteln auf die Rezeption der Charaktere Einfluss nehmen, sie bewusst oder unbewusst manipulieren und somit auch den Inhalt des Films verändern.

Charaktermerkmale und Stimme sind unmittelbar miteinander verbunden. Da sich auch gerade hier zahlreiche Möglichkeiten bieten, Shifts und somit Charakterverschiebungen vorzunehmen, soll im Anschluss auf den Faktor Stimme und seine Auswirkungen auf die Rezeption näher eingegangen werden.

### 2.3.1. Der Faktor Stimme

Wie bereits erwähnt, stellt die Stimmqualität bei der Synchronisation von Filmen einen wichtigen Faktor dar, denn die individuelle Stimme eines Sprechers ist ein charakteristisches Merkmal seiner Persönlichkeit. So besteht vor allem bei der Besetzung der Synchronsprecher die Möglichkeit, den Charakter zu verändern und somit die Rezeption des Films zu beeinflussen.

Auch Whitman-Linsen misst dem Faktor Stimme besondere Bedeutung bei, wenn sie meint:

Here it is no longer a question of the acrobatic maneuvering of the translation but rather, first, the idiosyncratic givens of a particular voice in



terms of timbre and tone, and second, the actual use of this voice in modulating intonation, intensity, speed, etc. (ibid.:39)

Zum Teil können stimmliche Merkmale durch die Schauspieler gesteuert werden. Dass ein Teil der Faktoren, die Stimmqualität ausmachen, nicht kontrollierbar, also personenbezogen sind, hat entsprechende Konsequenzen für die Besetzung der Rollen mit Synchronschauspielern. (Vgl. Herbst 1994:78) Folglich ist die Wahl des Synchronsprechers ausschlaggebend für die Darstellung und Rezeption des Charakters bzw. für die Herstellung möglicher Shifts im Film, da die Stimme den Charakter einer Person völlig verwandeln kann (vgl. Maier 1997:108). Interessant ist in Bezug auf den Zusammenhang von Stimme und Persönlichkeitsmerkmalen die Frage, inwieweit die Stimme bestimmte Persönlichkeitsmerkmale (zwingend) nahelegt oder mit ihnen in Konflikt tritt. Man kann wohl davon ausgehen, dass Stimmqualität mit verschiedenen Parametern assoziiert wird, insbesondere was Faktoren wie Alter und Geschlecht betrifft. (Vgl. Herbst 1994:94)

Dass die Stimme als Teil der Persönlichkeitsmerkmale registriert wird, wird auch durch die Tatsache gestützt, dass die Fernsehzuschauer Umbesetzungen von Synchronschauspielern nur sehr zögernd akzeptieren:

Man denke nur an das deutsche Alter ego von "Inspektor Columbo", Klaus Schwarzkopf, das nach dem Tode Schwarzkopfs im Jahre 1991 durch ein neues ersetzt werden musste. (Maier 1997:107)

Ausschlaggebend für die Wahl der neuen Stimme war nicht die Ähnlichkeit mit dem Original, sondern mit der alten deutschen Version. Folglich kann angenommen werden, dass stimmliche Merkmale eines Charakters gewohnheitsmäßig akzeptiert oder abgelehnt werden - somit steuert der Synchronredakteur bewusst oder unbewusst mögliche Asynchronitäten im Bereich der Charaktersynchronität. Da diese Veränderungen mit der Auswahl der Synchronsprecher einhergehen, kann davon ausgegangen werden, dass gerade in diesem Bereich zahlreiche Manipulationen stattfinden.

Im Film *La Cage aux Folles* stimmt die Stimmqualität der Schauspieler im Original und der Synchronsprecher in hohem Maße überein - nur veränderte paralinguistische Mittel (Stimmhöhe, Sprechtempo usw.) beeinflussen die Darstellung und Rezeption der Charaktere.

So kann abschließend gesagt werden, dass der Bereich der Paralinguistik viele Möglichkeiten bietet, Charaktere zu verändern. Grundsätzlich liegt eine mögliche Manipulation aber in Händen des Synchronredakteurs, da er für die Auswahl des Synchronsprechers verantwortlich ist.

Neben den zahlreichen Möglichkeiten der Manipulation während der Synchronisation spielen in unserem Zusammenhang Humor und das damit bewusst oder unbewusst evozierte Lachen als Antwort eine zentrale Rolle. Im Anschluss wird nun auf die Begriffe Komik, Lachen und Humor, deren gesellschaftliche und kulturspezifische Bedeutung sowie Übersetzbarkeit näher eingegangen.

#### IV. KOMIK, LACHEN UND HUMOR

Da es bereits äußerst umfangreiche Literatur zum Thema Komik, Lachen und Humor gibt, soll dieses Kapitel lediglich einen kurzen Überblick über die (soziale) Funktion von Humor und Lachen in der Gesellschaft, deren kulturspezifische Bedeutung und Übersetzbarkeit geben.

Im Film *La Cage aux Folles* werden zur Darstellung der homosexuellen Subkultur bestimmte Mittel verbaler und nonverbaler Kommunikation (Stereotype, paralinguistische Elemente usw.) gezielt eingesetzt, um Lachen beim Rezipienten auszulösen. Diese Reaktion wird relativ einfach hervorgerufen, denn Homosexualität impliziert "Anderssein" und wer, bewusst oder unbewusst, gegen Normen verstößt, wird von der Gesellschaft auch in Form von Lachen sanktioniert (vgl. Zijderveld 1976:189).

Da Humor und Lachen kulturspezifische Emotionen sind, stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit Humor in eine andere Sprache/Kultur übersetzbar ist. Man kann davon ausgehen, dass es sich dabei um ein äußerst schwieriges Unterfangen handelt, da es von Kultur zu Kultur unterschiedliche Präferenzen für bestimmte Arten der Komik gibt und somit rezeptionsspezifische Schwierigkeiten auftauchen können (vgl. Unger 1995:21).

Bevor auf die bereits erwähnten Punkte eingegangen wird, sollen die Termini Humor, Komik und Komödie näher definiert werden.

## 1. Humor, Komik und Komödie

In unseren Sprachen bezeichnet man das Vermögen, komische Wirkung bzw. Lachen zu erzielen mit Substantiven wie Humor, Komik oder auch Sinn für Humor oder *sense de l'humour*. Im konkreten Fall soll nun untersucht werden, inwieweit die Termini Humor und Komik vergleichbar sind bzw. sich Unterschiede ergeben und in welchem Zusammenhang Komik und Komödie stehen.

**Humor** ruft in den meisten Fällen gezielt Lachen hervor, fordert sozusagen "die Antwort Lachen als bewusste Reaktion" (Stierle 1976:274) und wird unter die oberflächlichen und ziemlich harmlosen Ausdrucksweisen des Menschen eingeordnet (vgl. Zijderveld 1976:21). Humor wird vielfach in Theater und Film, aber auch in alltäglichen Situationen eingesetzt, um beim Rezipienten oder Kommunikationspartner Lachen auszulösen. Um diese Reaktion zu erzeugen, bedarf es laut Nash

some piece of factual knowledge shared by humorist and audience. It may be a matter of common historical information. More often it is simply a question of domestic acquaintances with the world and the ordinary substance of living. (Nash 1987:4)

**Komik** dagegen wird immer durch Abweichen von der Norm evoziert. Es handelt sich dabei um ein Phänomen der Inkongruenz zwischen einem (komischen) Faktum und bestimmten (Normal-) Erwartungen. Entsprechend breit ist die Spannweite der komischen Inkongruenzen: angefangen von sprachunabhängigen und weitgehend kulturinvarianten menschlichen Fehlleistungen bis hin zu kulturspezifischen

sozialen Normverstößen. (Vgl. Müller 1964:151) Vor allem Randgruppen wie Homosexuelle sind von diesem Phänomen betroffen, da sie nicht im Einklang mit den Vorstellungen der Gesellschaft leben, sondern oft mit ihrer Kleidung, Gestik, Mimik und im Besonderen mit ihrer sexuellen Orientierung gegen allgemein übliche Normen verstoßen.

Die **Komödie** ist die szenische Realisierung der Komik und repräsentiert laut Unger (1995:20) "die literarische Seite der theatralen Lachkultur". Ihr steht das ganze Spektrum der lebensweltlichen und rein artifiziellen Komik zur Verfügung - Geiz, Einbildung, Prahlerei, Eifersucht, zahlreiche Formen von Lug und Trug und andere Laster regieren auf der Bühne bis letzten Endes doch alles gut ausgeht (*Happy End*) (vgl. *ibid.*:21). Das komische Verhalten wird in der Regel so arrangiert, dass es nicht zu Identifikationserlebnissen des Zuschauers kommt. Dieser wird vielmehr durch verschiedene stilistische Verfahren auf Distanz zu den komisch agierenden Personen gehalten und beständig mit zusätzlichen Informationen versorgt, damit er ihnen gegenüber nie seine informationsüberlegene, "unschädliche" Position verliert. (Vgl. Iser 1976:402)

Im Film *La Cage aux Folles* folgt der Autor bzw. Regisseur bewusst diesem Prinzip - durch die massive Verwendung von Stereotypen, Gestik, Mimik und visuellen Codes überzeichnet er Albins und Renatos Homosexualität, stellt somit eine scheinbar unüberwindbare Distanz zwischen "normalen" und "nicht-normalen" Menschen her und manipuliert somit Zuseher und Wirklichkeit.

Insgesamt kann man sagen, dass Humor und Komik sehr eng miteinander verbunden sind und dasselbe Ziel verfolgen - Lachen als Antwort. Humor bzw. humoristische Elemente werden meist bewusst eingesetzt, um Lachen zu erzeugen, während sich Komik vor allem durch ein Verstoßen gegen Normen und Erwartungen manifestiert und häufig mit Ver-Lachen und Isolation sanktioniert wird. Um einen kurzen Überblick über psychologische und soziale Dimensionen des Einsatzes von Humor zu geben, soll im nächsten Kapitel auf die soziale Funktion von Humor näher eingegangen werden.

## **2. Die soziale Funktion von Humor - Lachen und Ver-Lachen**

Das Lachen in einer Gruppe kann die Gruppenmitglieder einerseits zusammenhalten, jedoch gleichzeitig eine gewisse Feindseligkeit gegenüber Außenstehenden an den Tag legen - man kann sagen, dass Humor sehr oft das Individuum mit dem Kollektiv und die kleine Gruppe mit den umfassenden Strukturen von Kultur und Gesellschaft verbindet. Dementsprechend ist Humor soziologisch gesehen von äußerst strategischer Bedeutung. (Vgl. Zijderveld 1976:75)

Bergson stellte bereits 1900 dazu fest:

Notre rire est toujours le rire d'une groupe. Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société. Il faut surtout en déterminer la fonction utile, qu'est la fonction sociale [...] le rire doit toujours avoir une signification sociale. (Bergson 1961:6)

Ver-Lachen wird immer dann als strategisches Mittel eingesetzt, wenn das Tun und Handeln eines Menschen nicht mit der Gesellschaft in Einklang gebracht werden kann. Menschen, die in einem Kollektiv leben, übernehmen üblicherweise die sozialen Rollen der Gesellschaft und die Sprache der Kultur, reproduzieren so bestehende Werte und Normen und übertragen diese auf andere Menschen. Jedes Verhalten, das gegen diese Werte und Normen verstößt, kann bei Dritten Lachen/Ver-Lachen auslösen. (Vgl. Zijderveld 1976:22)

So stellt besonders das Thema Homosexualität ein Potenzial dar, das nahezu unbegrenzte Möglichkeiten bietet, Stereotype und Klischees zu behandeln und somit Lachen als Antwort hervorzurufen. Meist impliziert dieses Lachen ein Ver-Lachen und, wie bereits in Kapitel I.4. bemerkt, versucht man häufig, das wahre Ausmaß solcher gesellschaftlichen Sanktionen als "nicht wirklich ernstzunehmend" abzutun.

Im nächsten Kapitel soll nun konkret auf dieses bewusst/unbewusst provozierte Lachen und seine soziale Bedeutung eingegangen werden.

### **3. Lachen in der Gesellschaft - Integration vs. Isolation**

Lachen hat zweifelsohne eine starke soziale Bedeutung - laut Müller (1964:67) "kann der Mensch in der Einsamkeit nicht lachen, aber in der Gesellschaft, aus Ansteckung, auch ohne Grund. Das Lachen will sich mitteilen, es wirbt um Genossen". Dieses Lachen kann, bewusst oder unbewusst provoziert, Menschen miteinander verbinden, den Einzelnen aber auch aus der Gemeinschaft ausschließen.

In Theater und Film werden bestimmte komische Elemente, wie Übertreibungen im Bereich der Gestik, Mimik und Paralinguistik, aber auch Kleidung und andere visuelle Codes, ganz gezielt eingesetzt, um beim Rezipienten Lachen auszulösen. So stehen Lachen und Komik in einem Wechselverhältnis, weshalb man auch das Lachen als Einlösung des Komischen begreift. Die Reaktion eines Subjekts auf einen ihm vorgegebenen komischen Sachverhalt manifestiert sich eben im Lachen. (Vgl. Iser 1976:398)

Auch Attardo beschreibt dieses Verhältnis zwischen Humor und Lachen treffend:

One common criterion seems to underlie the working definitions of humor implicitly, and sometimes explicitly: laughter. The assumption behind this identification of humor and laughter is that what makes people laugh is humorous, and hence the property is incorrectly seen as symmetrical - what is funny makes you laugh and what makes you laugh is funny. This leads to the mental phenomenon (humor) with a complex neurophysiological manifestation (laughter). (Attardo 1994:10)



Nicht immer jedoch wird Lachen bewusst provoziert - im alltäglichen Leben ist es oft die Ungeschicklichkeit einer anderen Person, die uns lachen macht. Wenn ein Mann zum Beispiel über die Straße läuft, stolpert und fällt - so ist es das Unfreiwillige, über das wir lachen und manifestiert sich in Spott. (Vgl. Bergson 1988:17)

Wenn ein Homosexueller durch seinen weiblichen Gang, seine effeminierte Körperhaltung oder besondere Kleidung auffällt und sich nicht "bemüht", der Norm zu entsprechen, so wird er von der Gesellschaft verlacht.

Diese Beispiele zeigen, dass sowohl die positiven wie auch die negativen Seiten des Lachens eine sehr wichtige soziale Funktion haben. Nicht immer ist es gemeinsames Lachen, das uns miteinander verbindet, sondern sehr oft werden Menschen, die sich den Konventionen nicht unterwerfen, durch Lachen ausgeschlossen und somit weiter an den Rand der Gesellschaft gedrängt (vgl. *ibid.*:90). Da Humor und Lachen von vielen soziokulturellen Faktoren abhängen, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Humor und Kultur stehen und wie Humor in eine andere Sprache übertragen werden kann. Diese Fragen sollen in den nächsten beiden Kapiteln behandelt werden.

#### **4. Humor und Kultur**

Nicht nur unsere Sprache und unser alltägliches Denken folgen institutionalisierten Schemata, die sie sinnvoll und verständlich machen, auch unsere Emotionen sind zu einem bedeutenden Teil institutionalisiert. Das heißt, unsere Emotionen, Reaktionen und Ausdrucksformen werden

überwiegend bestimmt durch die bestehenden Institutionen unserer Kultur. So erfordern bestimmte Situationen bestimmte Reaktionen. (Vgl. Zijderveld 1976:32)

Bei Humor fungiert das Publikum durch Lachen als Schiedsrichter dafür, ob eine verbale/nonverbale Handlung komisch oder nicht komisch ist. Die Reaktion des Publikums ist abhängig von seinen Wertvorstellungen. Darum sind es die kulturellen Werte, die in letzter Instanz bestimmen, ob eine Situation durch das Lachen als humoristisch gekennzeichnet wird. (Vgl. Unger 1995:18)

Dies bestätigt auch Niedzielski:

The sense of humor depends on many social and even individual factors. Since each cultural community organizes its own system of values, customs and behavior unlike any other community, expected norms and humorous incongruities vary from culture to culture. In fact, the perception or expression of humor is determined by the collective logic of a given community and the resultant private logic of each member of that community. Most of these members realize the limits within an incongruous distortion is humorous. (Niedzielski 1991:140)

So kann man davon ausgehen, dass die Übersetzung von Humor nur unter der Voraussetzung glücken bzw. eine vergleichbare Reaktion beim Rezipienten auslösen kann, wenn eine fundierte Kenntnis der anderen Kultur und deren Wertvorstellungen oder Kompatibilität zwischen den Lachkulturen gegeben ist.

## 5. Übersetzerischer Transfer von Humor bzw. Komik

Humor hängt, wie bereits erwähnt, von vielen soziokulturellen Faktoren ab, deren Übersetzung zweifelsohne ein schwieriges Unterfangen darstellt, wie etwa auch eine Reihe von Aufsätzen in Unger/Schultze/Turk (1995) zeigen.

Palmer wies bereits 1914 auf diese Problematik hin, als er meinte:

The curse of Babel only fell among men when they learned to laugh. Laughter is the real frontier between races and kinds of people. We are agreed, the world over, as to what precisely is grievous. Babel has made little difference between the weeping on a Englishman [...] and the weeping on a Patagonian. Laughter is another matter [...] We laugh in different languages [...] Try to be funny in a foreign land, and you will probably only succeed in inciting or disgusting or annoying or shocking somebody. A joke cannot be translated...In the kingdom of comedy there are no papers of naturalisation. (Palmer 1914:5)

Das in der Literatur oft geforderte Ziel der Übersetzung von Humor, nämlich "eine als komische empfundene Situation in der Ausgangssprache (AS) in der Zielsprache (ZS) so wiederzugeben, dass die gleiche Reaktion erzeugt wird" (Jauss 1976:382) setzt nach Snell-Hornby (1994:19) "Kenntnisse des soziokulturellen Hintergrundes, sowohl der Ausgangs- als auch der Zielsprache" voraus. Vermeer (1994:43) geht noch weiter und meint, dass "Übersetzer und Dolmetscher bikulturell sein müssen."

Unger (1995:13) belegt in diesem Zusammenhang das Vorhandensein "differentener Lachkulturen" und laut Niedzielski kann die Übersetzung von Humor nur dann erfolgreich sein, wenn

[...] translators and interpreters overcome the cross-cultural obstacles created by the differences in norms, expectations and incongruities existing in two cultures. They must resort to the adaptations which they select on the basis of equivalence between acts, expressions, or visual representation in the source and target communities. (Niedzielski 1991:141)

Der Autor (ibid.) führt weiter aus, "that they will have to find situations in both languages which although not similar, will evoke the same concepts, feelings, emotions or reactions."

Somit sehen sich Übersetzer mit der Aufgabe konfrontiert, Situationen in zwei verschiedenen Sprachen zu schaffen, die, obwohl sie nicht ident sind, vergleichbare Ideen, Gefühle, Emotionen oder Reaktionen in der ZS-Kultur hervorrufen. Das Hauptproblem liegt dabei in der historisch-kulturellen Alterität zwischen Original und Übersetzung, deren Übertragung laut Leibold nicht ohne fundierte Kenntnis der ZS-Kultur gelingen kann:

The paramount importance of the cultural contents appears very clearly in the translation of humor, which requires the accurate decoding of a humorous speech in its original context, the transfer of that speech in a different and often disparate linguistic and cultural environment, and its reformulation in a new utterance which successfully recaptures the intention of the original humorous message and evokes in the target audience an equivalent and pleasurable and playful response. (Leibold 1989:109 zitiert nach Niedzielski 1991:141)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass bei der Übersetzung von Humor viele verschiedene Faktoren berücksichtigt werden müssen. Da Humor von den Wertesystemen, Sitten, Bräuchen, Konventionen und Normen der jeweiligen kulturellen Gemeinschaft abhängt und gleichzeitig von vielen nonverbalen Elementen getragen wird, ist und bleibt die Übersetzung von Humor ein schwieriges Unterfangen.

Die humoristischen Elemente des Films *La Cage aux Folles* leben in erster Linie von der überzeichneten Darstellung homosexueller Klischees - so soll im nächsten Kapitel auf das Thema Homosexualität in der Gesellschaft, Vorurteile bzw. Stereotype und die Sprache dieser Subkultur näher eingegangen werden.

## V. HOMOSEXUALITÄT

Da das Thema Homosexualität ein zentraler Punkt im Film *La Cage aux Folles* ist und die Rezeption der Stereotype und Klischees dieser Subkultur und deren Akzeptanz in der Gesellschaft einen wichtigen Bestandteil meiner Analyse bilden, soll im Folgenden näher auf dieses Thema eingegangen werden.

### 1. Definition von Homosexualität

In allgemeinen Wörterbüchern und Lexika wird der Begriff *Homosexualität* in der Regel mit Sexualität in Verbindung gebracht (sexuelle Anziehung, sexueller Antrieb, sexuelles Empfinden und Verhalten u.ä.). Im Folgenden sollen zwei Nachschlagewerke zitiert werden – das eine kam drei Jahre vor Erscheinen des Films auf den Markt, das andere wurde 2001 neu überarbeitet und herausgegeben.

**"Homosexualität,** [gr.; lat.] [...] sexueller Antrieb, der vorwiegend auf Artgenossen gerichtet ist, die demselben Geschlecht angehören." (Meyers Enzyklopädisches Lexikon 1974:229)

**"Homosexualität,** sexuelle Anziehung durch Angehörige des eigenen Geschlechts sowie sexuelle Beziehungen mit gleichgeschlechtlichen Partnern." (Der Brockhaus 2001:153)

Anders aber in Nachschlagewerken, die sich ausschließlich mit diesem Thema beschäftigen. Schlägt man dort nach, so

erfährt man, dass Homosexualität viel mehr als eine sexuelle Orientierung ist, nämlich Gefühle, gemeinsames Erleben, Zuneigung, Freundschaft und Liebe, nur eben mit Partnern, die dem eigenen Geschlecht angehören.

Haggerty zum Beispiel definiert in seiner "Encyclopedia of Gay Histories and Cultures" *Homosexualität* wie folgt:

The modern concept of homosexuality is distinguished by its unprecedented absorption and combination of at least three different, previously uncorrelated concepts: (1) a psychiatric notion [...] (2) a psychoanalytic notion [...] (3) a sociological notion [...] So neither a notion of orientation, a notion of object-choice, nor a notion of behavior alone is sufficient to generate the modern definition of homosexuality; rather, the notion seems to depend on the unstable conjunction of all three. Homosexuality is at once a psychological condition, an erotic desire, and a sexual practice. (Haggerty 2000:450)

In jedem Fall sind Homosexuelle für die Mehrheit der Gesellschaft eine Minderheit, weichen von der Norm ab und werden stigmatisiert.

Wie bereits in Kapitel III angeführt, wird jedes Verstoßen gegen die Norm mit Lachen/Ver-Lachen, aber auch mit Ausgrenzung sanktioniert. Im konkreten Fall soll auf die Situation dieser Subkultur in der Gesellschaft, Vorurteile und Klischees, Stigmabewältigung, aber auch auf deren Verständigungs- und Erkennungsmöglichkeiten untereinander näher eingegangen werden.

## 2. Gesellschaft und Homosexualität

Das Thema *Homosexualität* ist vor allem ein gesellschaftlicher Konflikt, der durch das zähe Festhalten an Vorurteilen genährt wird und letztendlich in Diskriminierung und Stigmatisierung dieser "nicht-normalen" Menschen seinen Niederschlag findet.

Dem Klischee folgend, soll der homosexuelle Mann in Kleidung, Sprache, Gang und Gesten durch und durch feminin sein - er wird als weibisch verhämt und ausgelacht. Das Stereotyp der homosexuellen Frau dagegen beschreibt diese sehr oft als besonders maskulin und somit auch gegen die Norm verstoßend. (Vgl. Goffman 1979:20)

Folglich werden gesellschaftliche Konventionen nicht eingehalten und Mann/Frau wird mit Spott, sozialer und beruflicher Diskriminierung u.v.m. sanktioniert (vgl. Grossmann 1981:45).

Im Folgenden werde ich auf die Entstehung jener Vorurteile und Stereotype näher eingehen, die als logische Konsequenz in Diskriminierung und Stigmatisierung dieser Subkultur enden.



## **2.1. Die Repräsentation von Homosexualität in der Gesellschaft**

Als ich mich mit dem Thema Homosexualität und Gesellschaft näher auseinandersetzte, bin ich zunächst auf bestimmte Bilder, die die Gesellschaft mit Homosexualität assoziiert, gestoßen. Im Folgenden sollen die häufigsten Bilder in aller Kürze vorgestellt werden.

Wie bereits erwähnt, sehen Theorien - von Laien wie von Wissenschaftlern - Homosexuelle hauptsächlich unter vier Gesichtspunkten: als abnorm, gefährlich, asozial und krank. Diese gesellschaftliche Bewertung, die der Homosexuelle erlebt, ist von größter Bedeutung, da seine Charakterisierung sein soziales Verhalten und seine Persönlichkeit prägt. (Vgl. Blazek 1996:273)

Dass zwei Männer oder zwei Frauen sexuellen Kontakt miteinander haben, mutet den meisten Nichthomosexuellen als unnatürlich, dekadent und degeneriert an. Die abweichende Sexualtechnik nährt den Verdacht, ein Homosexueller sei kein richtiger Mann. (Vgl. Lautmann 1977:9)

"Gefährlich" für die Gesellschaft wird ein Homosexueller einerseits durch die Tatsache, dass er keine Nachkommen hervorbringt bzw. nicht hervorbringen darf, andererseits dadurch, dass ihm gleichzeitig das Bild des Verführers angehaftet wird. Das hat nicht zuletzt Folgen auf die Gesetzgebung (§ 209 StGB).

Auch Blazek beschreibt diese Problematik:

Neben den Charakterisierungen der Homosexuellen als exotische Wesen am Rande der Gesellschaft [...] drängt sich ein anderes Stereotyp in den Vordergrund: das Bild vom bösen Onkel. Dieser wird als äußerst gutbürgerlicher älterer Herr beschrieben, der Kinder und Jugendliche anlockt, um sie sexuell zu mißbrauchen. (Blazek 1996:241)

Ein weiteres Repräsentationsmuster rankt sich um den Vorwurf der Asozialität. Für viele Menschen sind gleichgeschlechtliche Sexualpraktiken so unnatürlich, dass diese nur auf animalischer Lust und nicht auf Liebe und Partnerschaft basieren können. Ein anderes "Indiz" für die Asozialität Homosexueller ist deren Bedürfnis, sich in ihre Subkultur zurückzuziehen, um unter ihresgleichen, also "normal" sein zu können.

"Krankheit" ist die jüngste Konzeption von Homosexualität: einerseits wird sie als Folge einer "geschlechtlichen Übersättigung" und eines "abnormalen Sexualtriebs" angesehen, andererseits gilt Homosexualität an sich als "kranke" Sexualität, als Perversion. (Vgl. Lautmann 1977:14)

Betrachten wir diese vier "Theorien" so ist es nicht weiter erstaunlich, dass Homosexuelle auf Ablehnung in der Gesellschaft stoßen - wie kann ein "normaler" Bürger Verständnis für eine Verhaltensweise aufbringen, die ihm von seiner Umwelt als abnorm, gefährlich, asozial und/oder krank signalisiert wird?

## 2.2. Vorurteile und Stereotype

Das Wort "Vorurteil" ("prejudice", "praeiudicium") entstammt ursprünglich der römischen Gerichtssprache. Die heute geläufige Bedeutung geht im wesentlichen auf die Epoche der Aufklärung zurück, denn erst dort gewinnt der Begriff seine vorwiegend negative Bestimmung eines unbegründeten, vorschnellen, falschen Urteils. Nach Bleibtreu-Ehrenburg (1981:354) kommt dies zustande, "wenn sich Aussagen nicht auf die Einsicht des Verstandes gründen, sondern aufgrund von Überlieferungen und Autorität übernommen werden."

So hängt die Reaktion eines Menschen, der mit dem Phänomen Homosexualität konfrontiert wird, von der Umgebung, in der er aufwächst, ab. Empirischen Erhebungen zufolge ist der Erwerb von Vorurteilen ein Teil des allgemeinen sozialen Lernens mit dem Ziel der sozialen Anpassung. Das Kind passt sich der Welt an, in der es später leben soll. (Vgl. *ibid.*:350)

Wichtig ist auch die Tatsache, dass das Lernen von Vorurteilen eng mit dem Erlernen einer Sprache verbunden ist - die Sprache wertet sozusagen Wort für Wort, und mit dem Spracherwerb werden gleichzeitig Wertungen vom Kleinkind internalisiert. Das hängt wiederum stark mit der Bildung bestimmter Stereotypen zusammen, gewissermaßen Klischeevorstellungen, die immer wieder wiederholt werden und automatisch vor dem geistigen Auge auftauchen, sobald das sie bezeichnende Wort ausgesprochen, gehört oder gelesen wird - sie dienen zur schnelleren sozialen Orientierung. (Vgl. *ibid.*:355)

Ähnlich beschreibt auch Haggerty die Stereotypisierung von Homosexualität:

The notion of stereotyping was developed in communications theory to describe the use of endlessly repeated figures to represent social groups. Such typifications are achieved through character construction (e.g. dandified or overfastidious dress, pursed lips and makeup, wittiness and misogyny to signify gay men) and recurrent narrative structures (e.g. gay men's lives end in death, they are killers, they are lonely). (Haggerty 2000:842)

Ein Stereotyp, mit dem sich vor allem der männliche Homosexuelle auseinandersetzen muss, ist die Rolle oder das Stigma der Tunte. Die Tunte repräsentiert für die breite Bevölkerung den Homosexuellen schlechthin - "sie entspricht dem Klischee des weibischen, effeminierten Homosexuellen" (Kraushaar 1994:95) und verstößt durch ihr ausgefallenes Auftreten stärker gegen die Norm als Homosexuelle, die sich in ihrem Äußeren durch nichts von einem "normalen" Bürger unterscheiden. Homosexuelle, die sich durch ihre auffallende Kleidung, Gestik, Mimik, aber auch mittels paralinguistischer Elemente (extreme Stimmhöhe, hysterisches Lachen usw.) als solche zu erkennen geben, bekommen die dadurch provozierten Sanktionen nicht nur vom Normalbürger zu spüren, sondern häufig auch von den Schwulen selbst:

In der Hierarchie der schwulen Minderheit rangiert der Typus Tunte an letzter Stelle. Ihre Besonderheit, jederzeit als Homosexueller identifiziert zu werden, macht sie zu einer Bedrohung für den verdeckt lebenden Schwulen (ibid.)

Gleichzeitig wird sie so zur Zielscheibe für jegliche Art von Aggression. Manchmal beschränken sich diese Anfeindungen auf Spott und Beleidigungen, sie können aber unversehens in Handgreiflichkeiten umschlagen.

Rebelliert man gegen diese Vorurteile und Stereotype, die ja "geradezu Bestandteile der sozialen Norm sind" (Bleibtreu-Ehrenburg 1981:355), stößt man mit aller Wahrscheinlichkeit auf Ablehnung und Ausgrenzung, denn werden Erwartungen nicht eingehalten, so reagieren Bezugspersonen und Gruppen mit Sanktionen. Da der Mensch aber grundsätzlich ein nach Harmonie strebendes Wesen ist und im Einklang mit seiner Umwelt leben will, versucht er sich anzupassen und hält an den geforderten Normen fest.

Dieses unbedingte Festhalten an bestehenden Normen und Wertesystemen sollte aber mehr und mehr durchbrochen werden, um ein Anerkennen homosexueller Menschen in der Gesellschaft zu ermöglichen, denn "es geht nicht um Toleranz, es geht darum, zu wissen, was Homosexualität in Wirklichkeit ist, und darum diese Wirklichkeit anzunehmen wie sie ist. Es geht um Akzeptieren". (Siegfried 1972:100) So wird die eigentliche Rolle, die Stereotype im Leben spielen sollten, im Folgenden so treffend beschrieben:

If stereotypes are to play an efficient role in people's everyday dealings with the world, they have to be flexible. People should be able to dispose of a lot of possible stereotypes and not be prisoners of some. (Leyens/Yzerbyt/Schadron 1994:31)

Mit diesen Vorurteilen zu leben und trotzdem zu seiner Identität zu finden - auch das ist Thema im Film *La Cage aux Folles*. Albin zeigt bewusst durch Kleidung, Gestik, Mimik und Stimme seine Homosexualität, und auch Renato lebt seine Gefühle voll aus und will sich den gesellschaftlichen Normen nicht mehr beugen. Aus diesem Grund wird im Anschluss kurz auf dieses Thema eingegangen.

### **2.3. Identitätsbildung**

Wie bereits erwähnt, prägen Vorstellungen über ein besonderes Wesen das Bild des Homosexuellen. Ohne Zweifel beeinflussen, ja behindern gesellschaftliche Reaktionen das homosexuelle Verhalten. Jeder homosexuell fühlende Mensch ist im Laufe seines Lebens gezwungen, auf das sexuell definierte Stigma auf die eine oder andere Art zu reagieren, um die eigene psychische und soziale Integrität nicht zu gefährden. Gesellschaftliche Zwänge, Prestige, Macht und Besitzverhältnisse schreiben ihm Bewertungen vor, die im Widerspruch zu seinem Liebesleben stehen. (Vgl. Koch-Burghardt 1997:34) Um ein befriedigendes soziales Leben zu führen, muss sich der Homosexuelle bis zu einem gewissen Grad anpassen, denn

Homosexualität [...] prädestiniert zum Randgruppen-Dasein. Der äußere Druck behindert die Identifikation mit dem Besonderen. Formen der sozialen Integration homosexuell geprägter Lebenszusammenhänge entwickeln sich vornehmlich in mehr oder weniger unsichtbaren subkulturellen Nischen. Zwischen den Formen der Identität und den Formen der sozialen Integration von homosexuellen Männern scheint es einen strukturellen Zusammenhang

zu geben. Der Begriff homosexuelle Identität macht hier auf ein Mißverhältnis aufmerksam, das den Zugang zu gesellschaftlich anerkannten Identitäten und damit auch zu Lebenschancen vorenthält. (ibid.:50)

Bekannt man sich nun offen zu seiner Homosexualität, so legt man sich auf eine bestimmte Lebensorientierung fest, und diese wird identitätsbildend. Der Erwerb dieser homosexuellen Identität ist kein einsamer Weg, er ist von anderen abhängig, er muss von der Gesellschaft akzeptiert werden, "denn Homosexualität entscheidet mit über den gesellschaftlichen Plazierungsprozess". (ibid.:47). Homosexualität zählt nach wie vor zu den Identitätsfestlegungen, denen die allgemeine gesellschaftliche Anerkennung verweigert wird.

Das Stigma der Homosexualität behindert vor allem jenen Ausschnitt sozialer Aktivitäten, die der Aufrechterhaltung stabiler menschlicher Beziehungen und der Liebesfähigkeit dienen. Was in einer Gesellschaft in Bezug auf mitmenschliche Beziehungen als normal und abnormal angesehen wird, spiegelt sich in gesellschaftlicher Anerkennung bzw. Ächtung dieser Beziehung wieder. Mangelnde Anerkennung in zwischenmenschlichen Belangen, die nicht nach der Mann-Frau-Polarität organisiert sind, gehört zu den Grunderfahrungen jedes homosexuell fühlenden Menschen. Das sexuelle Stigma ist kein gesellschaftlich produzierter Schein, sondern impliziert Chancenungleichheit hinsichtlich des Zugangs zu kulturellen Werten und Identitäten. Es prägt bzw. lenkt jede homosexuelle Biografie. (Vgl. ibid.:60)

So kann man zusammenfassend sagen, dass die individuelle Wahrnehmung des sexuellen Stigmas von der Art und Weise geprägt ist, wie die Gesellschaft dieses Thema behandelt. Welche soziale Identität der Homosexuelle zu entwickeln in der Lage ist, hängt von den Menschen ab, die ihn darin bestätigen, nicht krank, nicht asozial und nicht abnorm zu sein.

Da Renatos und Albins Homosexualität vor allem durch den Einsatz von verbaler/nonverbaler Kommunikation und visuellen Elementen lebt, soll im Folgenden auf die Kommunikationsmittel dieser Subkultur näher eingegangen werden. Ich muss aber schon im Vorhinein darauf hinweisen, dass die in der Realität verwendeten Formen der Kommunikation im Film nur beschränkt und teilweise auch sehr überzeichnet zum Einsatz kommen.

### **3. Sprache und Homosexualität**

Sprache ist nie nur wertfrei schlicht ein Verständigungsmittel, sondern spiegelt soziale Bezüge und gegenwärtige soziale Verhältnisse wider.

Unterschiedliche soziale Schichten in der Gesellschaft verwenden einen ganz bestimmten Code, der ihnen in ihrer Schicht ein großes Maß an gegenseitigem Verstehen ermöglicht, der es aber gleichzeitig Angehörigen anderer sozialer Schichten erschwert, gleiche Sprech- und Verstehensebenen aufzubauen. Daraus entwickeln sich Sympathie und Antipathie und letztlich gesellschaftliche und berufliche Barrieren und Chancen.

Über die sozial bedingten Schichtensprachverhalten hinaus verfügt der Mensch über die Fähigkeit, sich auf



unterschiedliche soziale Sprachverhaltenssituationen einzustellen. Ein Arbeiter verhält sich z.B. unter Kollegen sprachlich anders als gegenüber seiner Frau, seinem Chef oder in seinem Verein. (Vgl. Schönert 1997)

Auch Lesben und Schwule haben einen Gruppencode entwickelt. So schreibt auch Haggerty:

Language is a central and critical component of gay culture, just as is the case for other domains of human experience. Whether gay men are interacting with friends at an all-gay dinner party, signaling gay identity to a colleague or new acquaintance at the office or in some other public place, applying for medical services at a public health clinic, or disclosing newly discovered gay desires to a parent, supervisor, or (straight) spouse, language helps to shape the content and context of the social moment and helps to regulate other details of the social exchange. (Haggerty 2000:373)

### **3.1. Nonverbale Kommunikation**

Die nonverbale Kommunikation umfasst alle bewusst oder unbewusst ausgesandten Signale, die in einer Interaktion zur Verhaltensbestimmung oder -beeinflussung anderer Personen eingesetzt oder entsprechend aufgefasst werden können. Darunter fallen Gestik, Mimik, Blicke, Lächeln, Körpersprache, aber auch abstrakte Zeichen (Symbole), die ihre Bedeutung nur durch spezifische Konventionen innerhalb der spezifischen Interaktionsgemeinschaft erhalten. (Vgl. Schmidt D. 1997)

Über Jahre hinweg wurden immer wieder spezifische Erkennungszeichen unter Schwulen konventionalisiert, doch als verlässliches Erkennungszeichen konnten die meisten nur relativ kurze Zeit gelten. Diese Zeichen waren stets

von zwei gegensätzlichen Polen geprägt: Einerseits benötigte man Zeichen, um sich mit Mitgliedern der eigenen subkulturellen Gruppe in Bars, Kneipen usw. zu erkennen zu geben und so aus der persönlichen Isolation auszubrechen, andererseits stellten die verwendeten Zeichen immer auch einen Anhaltspunkt für Verfolgungen und tätliche Übergriffe dar, so dass diese zum Teil sehr subtil ausfielen. (Vgl. Grossmann 1981:117)

Eines der wirksamsten nonverbalen Signale dieser Subkultur ist der *schwule Blick*. Er durchbricht die allgemein gültigen Verhaltensregeln, indem der Blickkontakt für den Bruchteil einer Sekunde länger aufrecht erhalten wird. Tut das Gegenüber dasselbe, wodurch es ebenfalls gegen das genormte Ritual verstößt, ist der Moment des gegenseitigen Erkennens gegeben.

Dieser *schwule Blick* ist wohl das älteste schwule Erkennungszeichen überhaupt - er dient nicht primär dazu, einen "Flirt" einzuleiten, sondern es geht zunächst um die gegenseitige Wahrnehmung als Angehöriger der gleichen stigmatisierten Gruppe. (Vgl. Schmidt D. 1997)

In den 70er Jahren, als der Film *La Cage aux Folles* gedreht wurde, gab es unter anderem folgende Zeichen: feminine, hüftbetonte Kleidung, weiße Jeans, Lederkluft, lange Haare, die oft zum Zopf gebunden wurden. Man trug auch karierte Hemden, die durch ihre Farben zum Teil sogar die jeweiligen sexuellen Vorlieben zeigten, und seit den 80er Jahren gibt es den berühmten Ohrring oder Brillianten, der je nach Nationalität im rechten oder linken Ohr getragen wird. Neben diesen oft sehr subtilen und nicht für jedermann erkennbaren Zeichen gibt es auch

solche, die allgemein bekannt und als solche auch akzeptiert werden - die vier populärsten Zeichen sind: der *Rosa Winkel*, die *Rote Schleife*, die *Regenbogenflagge* und das *Geschlechtszeichen*. (Vgl. Rainbow Icon Archiv)

Auf diese Zeichen soll im Folgenden nicht weiter eingegangen werden, da im Film mit ihnen nicht gearbeitet wurde und sie somit für die Analyse irrelevant sind.

### **3.2. Verbale Kommunikation**

Verbale oder Face-to-Face-Kommunikation, also Kommunikation von Angesicht zu Angesicht, ist charakterisiert durch Zeitgleichheit und Ortsgleichheit der Beteiligten. Die verbale Kommunikation der homosexuellen Subkultur wird durch die Verwendung von bestimmten Lexemen bzw. eines soziologisch bedingten Subcodes geprägt, dessen Sinn und Bedeutung nur von dieser sozialen Schicht verstanden werden kann. Laut Leap gibt sich ein Homosexueller in einem Gespräch folgendermaßen zu erkennen:

A gay man can say a lot to a listener about loneliness and fondness for a new companion by noting: "It's nice to wake up in the morning next to a hairy chest"; he can introduce a cautiously explicit reference to gay identity into a business conversation by suggesting that the client send his materials to "PO Box XXX, Cooper Station - that's Cooper, like in Gary Cooper." (Leap 1996:24)

Wie dieses Beispiel zeigt, nehmen Homosexuelle oft Bezug auf homosexuelle Schauspieler oder verwenden "gay-oriented metaphores". (ibid.)

Die Reaktion des Rezipienten hängt von seiner Bereitschaft ab, diese Aussagen mit Homosexualität zu assoziieren und darauf zu antworten oder sie zu ignorieren. Folglich werden bestimmte Lexeme bzw. Namen ganz bewusst und strategisch in der Kommunikation eingesetzt, um ein neutrales Gespräch in ein homosexuell orientiertes umzulenken. (Vgl. *ibid.*)

Aber nicht nur der Einsatz von bestimmten Ausdrücken soll auf die Homosexualität hinweisen, sondern auch die Veränderung von Lexemen mittels Übertreibung, Verwendung von Diminutiva, aber auch paralinguistischer Mittel wie Stimmhöhe, Pausen usw. In welchem Ausmaß diese Elemente der verbalen und nonverbalen Kommunikation beim übersetzerischen Transfer eine Veränderung erfahren, soll im Rahmen der Analyse näher erörtert werden.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die homosexuelle Subkultur sehr stark mit subtilen, für Heterosexuelle oft nicht erkennbaren Signalen kommuniziert, um ihresgleichen zu finden und ihrer Isolation zu entfliehen.

## VI. ANALYSE

### 1. Ziel und Methodik der Analyse

Die Rollen von Zaza Napoli, Renato Baldi und dem Abgeordneten Charrier bilden die Eckpfeiler des Films *La Cage aux Folles* und repräsentieren gleichzeitig, wenn auch in überzeichneter Weise, unsere Gesellschaft - "normale" Menschen einerseits und "nicht-normale" Menschen andererseits.

Zaza Napoli übernimmt durch ihre Kleidung, Stimme und Bewegung die Rolle der Tunte, Renato Baldi die des effeminierten Mannes und der Abgeordnete Charrier steht für die "normale" Gesellschaft, die mit allen Mitteln versucht, den Schein zu wahren und der Norm zu entsprechen - koste es, was es wolle.

Folgende Untersuchung stützt sich auf die Dialoge dieser drei Charaktere und soll aufzeigen, inwieweit sich Unterschiede zwischen dem französischen Original und der deutschen Synchronfassung in der Darstellung der Figuren ergeben.

Bei Durchsicht der Dialogliste des Originals bzw. beim Betrachten des Films konnte ich feststellen, dass auf die Verwendung der im Schwulenjargon üblichen Ausdrücke gänzlich verzichtet wurde. Ich nehme an, das liegt einerseits an der Tatsache, dass dieser Code nur von einer bestimmten Gruppe verstanden werden kann - andererseits handelt es sich bei *La Cage aux Folles* um

einen Film, in dem die Komik eindeutig Priorität hat. Aus diesem Grund wird auf die tatsächliche Situation dieser Subkultur in der Gesellschaft, wie bereits in Kapitel II erwähnt, nur sehr peripher eingegangen. Dahingegen kommen zur Darstellung der Stereotype und Klischees von Homosexualität sprachliche und paralinguistische Mittel wie Stimmhöhe, Lautstärke, Sprechtempo usw. deutlich zum Einsatz. Das Ziel dieser Analyse ist es nun, herauszufinden, ob der Einsatz von Stereotypen und Klischees unter Berücksichtigung des damit provozierten Lachens auf dem Wege der Übertragung ins Deutsche eine Veränderung erfährt. Basierend auf den Erkenntnissen des theoretischen Teils ging ich von der Annahme aus, dass die im Original vorhandene Stereotypisierung der Charaktere durch eine entsprechende Synchronisation verstärkt, aber auch geschwächt werden kann.

Den Untersuchungskorpus bildet die erste Folge von *La Cage aux Folles*.

Ich habe die drei Charaktere Albin, Renato und Abgeordneter Charrier bewusst gewählt, da sie, wie bereits eingangs bemerkt, zur Veranschaulichung der Stereotype von Homosexuellen und Gesellschaft am besten geeignet sind.

Zunächst möchte ich ein kurzes Figurenprofil der drei Protagonisten erstellen, das ich dann mit konkreten Dialogbeispielen belegen werde. Die Textbeispiele sind den Szenen im Dialogbuch folgend durchgehend nummeriert, die Dialogstellen werden links in ihrer französischen Originalversion und rechts in der deutschen

Synchronversion angeführt. Die französischen Textstellen sind der französischen Dialogliste entnommen, die deutschen Textstellen wurden direkt von der Synchronversion transkribiert, da weder die deutsche Dialogliste noch das deutsche Synchronbuch zur Verfügung standen.

Nach jeweils kurzen Einführungen in den Kontext werden die Dialogstellen wie oben beschrieben zitiert und interpretiert.

## **2. Darstellung und Interpretation der Charaktere**

### **2.1. Albin**

Albin repräsentiert im Film das Stereotyp der Tunte. Er übernimmt die Mutterrolle bei der Erziehung des unehelichen Sohnes von Renato, ist eifersüchtig, weint oder reagiert bei der geringsten Kränkung mit hysterischen Schreien, ist in Gestik und Mimik klischeehaft weiblich und lässt selbst durch seine Kleidung keinen Zweifel an seiner Homosexualität. Manchmal verhält er sich selbst wie ein Kind, handelt unvernünftig und neigt zu Übertreibungen. Doch im Grunde ist er ein herzenguter Mensch, und man kann ihm einfach nicht böse sein.

## Beispiel 1 / Szene 1

Die Show beginnt, Albin soll auftreten. Er hat sich jedoch in seinem Zimmer eingesperrt, will die Türe nicht aufmachen. Renato holt den Arzt:

Docteur:	<u>On va se montrer</u> , hein Zaza. On va vite se montrer pour que <u>le Docteur</u> voit Zaza.	<u>Jetzt werden wir uns mal zeigen</u> , Zaza...Wir werden uns mal ganz schnell zeigen, damit <u>der Onkel Doktor</u> Zaza sieht.
Albin:	Mais <u>je suis affreuse!</u> Je suis affreuse, enfin!	Aber <u>ich sehe schrecklich aus!</u> Ganz schrecklich, Doktor!
[...]		
Albin:	Regardez à quoi il joue pendant que je souffre.	So ist er...ich leide, und er kennt nur seine Spielereien.
Renato:	<u>Tu veux continuer en play-back?</u> <sup>1</sup>	<u>Soll ich das auch noch aufnehmen?</u>

Hierbei handelt es sich um ein typisches Gespräch zwischen dem verständnisvollem Arzt und der hysterischen Tunte. Die Aussage Ich sehe schrecklich aus! wird durch die klischeehafte Darstellung in Gestik und Mimik, Sprechgeschwindigkeit und Tonhöhe sofort mit "weibisch" assoziiert. Der hysterische, sehr hohe Tonfall, den Albin verwendet, um seiner Verzweiflung Ausdruck zu verschaffen, provoziert durch die Übertreibung beim Rezipienten bewusst Lachen. Dieses paralinguistische

---

<sup>1</sup> Bereits in den Tagen zuvor hatte sich die gleiche Szene abgespielt. Renato nahm dabei Albins hysterische Ausbrüche auf Band auf und fragt ihn nun, "tu veux continuer en play-back?"



Element bleibt bei der Übertragung in die ZS-Fassung erhalten.

Beim Vergleich der AS- und der ZS-Fassung zeigt sich, dass in der deutschen Version le docteur zum Onkel Doktor wird. Im allgemeinen Sprachgebrauch spricht man vom "Onkel Doktor" zu Kindern und nicht zu Erwachsenen. Im konkreten Fall wird so die Tunte als ein kleines, naives Wesen dargestellt. Es wird die vertrauliche Beziehung zu einem kleinen Patienten, in diesem Fall zur Tunte, in der ZS-Fassung stärker betont als in der AS-Fassung - somit kommt es zu einer Verstärkung der stereotypen Eigenschaften des Charakters.

Auch die Aussage des Arztes on va se montrer / jetzt werden wir uns mal zeigen ist typisch für ein Gespräch zwischen einem Arzt und seinem kleinen Patienten - nur mit Kindern spricht man in der 1. Person Plural, da sie sich einerseits noch nicht als eigene Persönlichkeit empfinden, und um ihnen andererseits die Angst zu nehmen. Die AS-Fassung tu veux continuer en play-back wurde mit soll ich das auch noch aufnehmen übersetzt. Da diese Veränderung weder aus Übersetzungs- noch aus filmtechnischen Gründen erforderlich ist, liegt die Vermutung nahe, dass diese Übersetzung gewählt wurde, um den Charakter Albins, das heißt das Stereotyp des lächerlichen Schwulen, zu verstärken, ohne unbedingt auf die Inhaltssynchronität Rücksicht zu nehmen.

## Beispiel 2 / Szene 1

Nach dem Besuch des Arztes geht es Albin wieder besser. Er schminkt sich, bereitet sich auf seinen Auftritt vor. Er kann jedoch sein Misstrauen und seine Eifersucht Renato gegenüber nicht verbergen:

Albin:	L'indifference, c'est la chose la plus horrible, Renato...	Diese Gleichgültigkeit ist das Schlimmste, was es gibt, Renato...
[...]		
	l'autre jour <u>j'ai acheté</u> <u>un petit ensemble</u> <sup>2</sup> ... je l'ai mis, pour te faire plaisir... <u>et rien...</u>	neulich zum Beispiel, <u>ich</u> <u>hatte mir eine neue Corsage</u> <u>gekauft...</u> ich zog sie an, um dir eine Freude zu machen... <u>aber nichts, nicht</u> <u>so viel</u>
[...]		
Albin:	C'est possible... <u>tu ne</u> <u>m'aimes plus</u> ... [...]	Das ist leicht möglich, <u>deine Liebe ist er-</u> <u>loschen</u> ... [...]

Diese Dialogstelle zeigt das überzeichnete Mann-Frau-Verhältnis des Paares. Auch diese Szene wird sehr klischeehaft und dramatisch dargestellt: Die eifersüchtige "Frau" tut alles, um ihrem "Mann" zu gefallen, und dieser scheint es nicht einmal zu bemerken. Sie wirft ihm vor, dass er sie nicht mehr liebt - der Streit ist vorprogrammiert. Wieder wird das Bild der Tunte dem der Frau gleichgestellt. Das in der ZS-Fassung verwendete Lexem Corsage für petit ensemble verstärkt die weibliche

---

<sup>2</sup> "Pièces d'habillement assorties faites pour être portées ensemble"  
(Petit Robert 1997:652)

Darstellung Albins. So wird die Wirkung des femininen Charakters bewusst intensiviert. Auch der Zusatz aber nichts...nicht so viel sowie die Übersetzung von tu ne m'aimes plus mit dem pathetischen deine Liebe ist erloschen führt zu einer stärkeren Akzentuierung des allgemein gültigen Stereotyps der Tunte, die dramatisiert.

So erfährt die deutsche Synchronisation wohl auf inhaltlicher Ebene keine Veränderung, doch wird die Wirkung des Charakters der Tunte durch Zusätze bzw. denotative Shifts verstärkt.

### Beispiel 3 / Szene 3

Laurent kommt zu Besuch. Albin ist über dessen Ankunft sehr erfreut und macht gleich einige Besorgungen. Unter anderem bestellt er beim Konditor eine Nougattorte mit ganz besonderer Aufschrift:

Patissier:	Bonjour Monsieur Albin, comme d'habitude?	Guten Morgen, Monsieur Albin, wie immer?
Albin:	Oui...une nougatine et vous ecrivez...	Ja, eine Nougattorte und sie schreiben drauf...
Patissier:	<u>A mon Lolo, sa Tatie</u>	<u>Für meinen Lolo, seine Tatie</u>
Albin:	A mon Lolo, sa Tatie...	Für meinen Lolo, seine Tatie...
[...]		
Albin:	Ah non! <u>Ils ont ecrit sa Tati "I"...C'est pas sa Tati "I" c'est sa Tati "E"</u>	Also nein! <u>Hat er doch sein und nicht seine ge- schrieben</u> . Es heißt doch

A mon Lolo sa TatiE,	seine Tati...nicht sein
sinon sa Tati ca ne veut	Tati...das heißt doch
rien dire. Sa Tati "E"...	nichts...seine Tati...das
Bon, ben j'agace...	ärgert mich jetzt
	wirklich...

Hier wird die Schwierigkeit der Übertragbarkeit von Humor deutlich. Die Homophonie im Französischen ermöglicht Sprachspiele, die in der ZS-Fassung nicht nachvollziehbar sind. Das in der Originalversion verwendete Lexem Tatie (Tante) wird in der deutschen Synchronisation beibehalten – durch diese Übernahme verliert die ZS-Fassung zweifellos seine eigentlich humorvolle Bedeutung. Man versuchte das französische Sprachspiel (Tati "E") im Deutschen durch die Verwendung des maskulinen bzw. femininen Possesivpronomens (sein/seine) zu kompensieren. So wird die Aufregung Albins über die missglückte Orthografie (Tati statt Tatie) auf der Torte, in der ZS-Fassung durch die Verwendung des maskulinen Possesivpronomens wiedergegeben. Da die deutsche Sprache kein äquivalentes Sprachspiel zulässt, scheint dies eine durchaus gelungene Lösung zu sein.

#### Beispiel 4 / Szene 5

Im folgenden Beispiel versucht Renato Albin zu überreden, ein paar Tage zu verreisen. Albin fühlt sich von ihm verstoßen und reagiert dementsprechend gekränkt:

Albin:	[...] <u>Non, ce n'est pas digne de toi.</u>	<u>Nein, das hätte ich nicht von dir gedacht.</u>
--------	--	---

[...]

Albin:	<p>Ça fait plaisir! <u>Et vous</u>  <u>avez attendu ce jour là</u>  <u>pour me mentir de la</u>  <u>façon la plus ignoble.</u>          Et pour me tromper.</p>	<p><u>Und du hast dir diesen Tag</u>  <u>ausgesucht, um mich in der</u>  <u>schändlichsten Weise anzu-</u>  <u>lügen.</u> Um mich zu täuschen.</p>
--------	---	--

Beim Vergleich der französischen mit der deutschen Fassung zeigt sich ein deutlicher Unterschied auf der Ebene der Charaktersynchronität. Im französischen Original spricht Albin eine etwas gehobene Sprache und setzt Lexeme sehr bewusst und strategisch ein - in der deutschen Übersetzung dagegen reagiert er emotional wie ein Kind bzw. wie die klischeehaft besetzte "beleidigte" Frau. Im konkreten Beispiel wird das non, ce n'est pas digne de toi mit einem einfachen, aber sehr gefühlbetonten nein, das hätte ich nicht von dir gedacht übersetzt. Ein weiterer Unterschied findet sich in der deutschen Übersetzung der Textstelle et vous avez attendu ce jour là - zur Verstärkung seiner Enttäuschung beginnt Albin, Renato in dieser Textstelle zu siezen. In der deutschen Synchronisation wird die informellere Ebene beibehalten. Die Möglichkeit, den Verlust dieses sprachlichen Mittels zu kompensieren, bleibt unversucht. So erfährt auch hier die ZS-Übersetzung eine Veränderung auf der Ebene der Charaktersynchronität.

Die klischeehafte Vorstellung der Tunte bleibt auf inhaltlicher Ebene gleich und wird durch Tonfall, Mimik und Gestik unterstrichen, doch wird durch die Verwendung des "Du" die Aussagekraft und Wirkung der Äußerung relativiert.

## Beispiel 5 / Szene 5

Albin will das Haus verlassen, Renato lenkt ein - Albin ist einem Nervenzusammenbruch nahe, sie gehen in ein Café, um die Situation nun zu besprechen (die Beispiele 6 - 9 finden ebenfalls in diesem Café statt):

Renato:	Bonjour Marcel, Donnez nous deux thés au lait.	Guten Tag, Marcel, bitte zwei Tee mit Sahne und etwas Zwieback.
---------	---	---

Forestier:	<u>Qu'est-ce qu'il a? Ça ne vas pas?</u>	<u>Fühlt er sich nicht gut?</u>
------------	--	---------------------------------

Renato:	Non, non. Il est un peu fatigué.	Aber nein, er ist nur ein ein bisschen müde.
---------	-------------------------------------	---

Vergleicht man die AS- mit der ZS-Fassung, so kann man feststellen, dass das unpersönliche Qu'est-ce qu'il y a? Ça ne vas pas, das sowohl für Renato als auch für Albin gelten könnte, mit dem persönlichen Fühlt er sich nicht gut? übersetzt wurde. Der Barbesitzer spricht Albin nicht direkt an, sondern fragt Renato nach dessen Befinden. Dadurch erfährt das Stereotyp der Tunte in der deutschen Übersetzung eine Verstärkung. Die Tunte wird wieder dem Bild des kleinen Kindes bzw. der klischeehaften Darstellung der unmündigen Frau gleichgestellt - weder Frau noch Kind sind fähig, selbst zu antworten bzw. zu verstehen.

## Beispiel 6 / Szene 5

Albin:	[...] La petite a bien dit que tu etais Attaché culturel.	Die Kleine hat also gesagt, du wärst Kulturattaché.
Renato:	Oui, eh bien?	Ja und?
Albin:	Ah! Attaché culturel, oh <u>ben dis donc... on n'est pas sorti de l'auberge</u> <sup>3</sup> .	Ah! Kulturattaché, <u>dass ich nicht lache... das glaubt dir kein Mensch</u> .

In der deutschen Synchronisation wurde die Aussage oh ben dis donc...on n'est pas sorti de l'auberge durch dass ich nicht lache, das glaubt dir kein Mensch ersetzt. Durch den Austausch in der ZS-Fassung wird die Aussage in die gegensätzliche Richtung gelenkt. Im Original kommt durch die Verwendung des on (wir) der Zusammenhalt des Paares und der Wunsch nach einer gemeinsamen Lösung zum Ausdruck, während in der Synchronfassung das Problem nur Renato zu betreffen scheint. Zusätzlich gewinnt Albins Aussage dass ich nicht lache durch den Einsatz veränderter paralinguistischer Elemente (erhöhte Stimmlage und Sprechgeschwindigkeit) an Schärfe und wirkt dadurch beinahe schon frech. Durch die Übersetzung das glaubt dir kein Mensch schiebt er das Problem auf Renato und lenkt von seiner eigenen prekären Lage ab - er dramatisiert die Situation. Diese Reaktion wird dem Klischee nach Frauen nachgesagt, womit auch hier das Rollenklischee der Tunte im Zuge der Synchronisation eine Verstärkung erfährt.

---

<sup>3</sup> "les difficultés augmentent" (Petit Robert 1997:129)

## Beispiel 7/ Szene 5

Renato:	Prends la cuiller.	Jetzt kommen wir zum nächsten. Nimm den Löffel.
Albin:	Je prends <u>la petite cuiller</u> .	<u>Das kleine Löffelchen, ja.</u>
	[...]	
Albin:	D'accord, sans trembler, ben oui...	Ohne zu zittern, ja...ja...

Auch in diesem Textbeispiel erfährt der Charakter Albins eine Verstärkung. In der ZS-Fassung nimmt er im Gegensatz zur AS-Fassung das kleine Löffelchen. Die Aussagekraft und Wirkung der Äußerung verändert durch die Verwendung des doppelten Diminutivs die Wahrnehmung Albins durch den Rezipienten. Zumal die paralinguistischen Merkmale wie hohe Stimme, Gestik und Mimik auch hier das Klischee der Tunte noch unterstreichen.

## Beispiel 8 / Szene 5

Renato:	Si tu veux me tuer, tu le dis carrément. Tu veux me tuer, c'est bien ça, vise les yeux c'est plus sur.	Also wenn du mich umbringen willst, dann sag' es bitte frei heraus...dann ziel' das nächste Mal bitte gleich auf die Augen, dass ist nämlich sicherer.
Albin:	<u>Je n'y arriverai jamais,</u> <u>j'ai cassé ma biscotte.</u>	<u>Ich kann es nicht...ich bin</u> <u>nicht geschaffen für so</u> <u>etwas...er ist mir wieder</u> <u>zerbrochen.</u>

Auch in diesem Fall liegt der Unterschied zwischen AS- und ZS-Fassung nicht im Inhalt, sondern in der Art und Weise, wie der Charakter Albins dargestellt wird. Durch



den Einschub ich bin nicht geschaffen für so etwas wird die Unfähigkeit Albins, sich einer neuen Situation anzupassen, verstärkt. Gestik und Mimik wie auch Stimmqualität von Albin (Aufschreien beim Zerbrechen des Zwieback, Weinen, Schluchzen) provozieren durch Übertreibung im Original und in der Synchronisation bewusst Lachen beim Rezipienten.

#### Beispiel 9 / Szene 5

Albin:	Oui, tu as raison, tu as raison parce que finalment, ce...ce n'est pas très grave parce que quand meme, j'ai encore d'autres <u>biscottes</u> ...sur le moment eh...oh...	Du hast ja wirklich Recht, du hast ja wirklich Recht.. es ist ja wirklich nicht so furchtbar schlimm...wir haben noch genügend andere <u>Zwiebäckchen</u> ...nur im Moment...oh...
--------	---	--

[...]

Beim Vergleich der AS- mit der ZS-Fassung erfährt die klischeehafte Darstellung Albins durch die Verwendung des Diminutivs von Zwieback eine Verstärkung in der deutschen Übersetzung. Gestik und Mimik sowie Kleidung unterstreichen wiederum das Klischee der Tunte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Albins Charakter in der deutschen Fassung eindeutig eine Verstärkung der stereotypen Darstellung der Tunte erfährt. Neben Shifts der denotativen Bedeutung wurden Gestik und Mimik des Protagonisten durch den Einsatz veränderter paraverbaler Mittel (Stimmhöhe, Stimmführung usw.) betont bzw. unterstrichen.

## 2.2. Renato

Renato verkörpert die Rolle des effeminierten Mannes. Er ist Vater eines Sohnes, hat sich letztendlich doch zu seiner Homosexualität und zu Albin bekannt und steht jetzt mit beiden Beinen fest im Leben. Er ist der erfolgreiche Geschäftsmann, findet Lösungen für alle Probleme und fungiert auch gleichzeitig als Beschützer Albins. Er bleibt auch in schwierigen Situationen ruhig, behält immer einen kühlen Kopf - ein Mensch, auf den man sich verlassen kann.

Beispiel 10 / Szene 1

Albin hat sich nach dem Besuch des Arztes wieder beruhigt, zweifelt aber noch immer an der Liebe Renatos:

[...]

Renato: Et voilà, ça recommence!

Ach du lieber Gott, jetzt geht das wieder los!

Wie bereits bemerkt, werden bei der Synchronisation ins Deutsche immer wieder Einschübe vorgenommen bzw. ersetzen markierte Aussagen unmarkierte der AS-Fassung. Im konkreten Fall wurde das weniger markierte et voilà des Originals in der deutschen Version durch Ach du lieber Gott ersetzt. In diesem Fall verändert die Übersetzung Ach du lieber Gott die Wirkung der Aussage auf den Rezipienten, indem sie die Strenge und Ungeduld Renatos

gegenüber Albin verstärkt und so eine Abflachung des Stereotyps des effeminierten Mannes hervorruft.

#### Beispiel 11 / Szene 2

Jacob, das Hausmädchen, soll alles für den Besuch von Renatos Sohn vorbereiten und tänzelt halb nackt im Appartement herum:

Jacob:	Et pourquoi tu ne veux que je danse? Regarde-moi qu'est ce que j'ai de moins que les autres?	Warum willst du nicht, dass ich tanze? Sieh mich an. Bin ich nicht genauso gut wie die anderen?
Renato:	Tu as quelques chose en plus. Tu sais faire la cuisine. Allez, allez, dépêche toi j'ai besoin de toi. <u>Mais qu'est-ce- qui m'a foutu une bonne paraille?</u>	Du bist sogar noch besser. Du kannst prima kochen. Also los, beeil' dich, ich brauche dich jetzt. <u>Mein Gott, womit habe ich das verdient?</u>

Hier wurde das französische Original Mais qu'est-ce-qui m'a foutu une bonne paraille?, ohne ausgangstextuelle Motivation durch Mein Gott, womit habe ich das verdient? ersetzt. In der AS-Fassung greift Renato direkt das Dienstmädchen Jacob an und kehrt seine Strenge und Autorität hervor, während er in der ZS-Fassung seine grundsätzlich schwierige Situation beschreibt - ohne das Dienstmädchen explizit zu erwähnen. Der Einsatz zusätzlicher paralinguistischer Mittel in der deutschen Version im Bereich der Stimme (Lautstärke, Tonhöhe, Intonation) verstärken die Aussagekraft der scheinbar

ausweglosen Situation. Seine Rolle als "Herr der Lage" scheint kurzfristig erschüttert und somit die klischeehafte Darstellung des effeminierten Mannes verstärkt.

## Beispiel 12 / Szene 2

Während Albin auf der Bühne seinen Auftritt hat, erhält Renato von seinem Sohn Laurent Besuch:

Renato:	<u>Viens, viens ici...</u>	<u>Komm' in meine Arme...</u>
Laurent:	T'es en forme toi aussi.	Du siehst gut aus.
Renato:	<u>Mais non...</u> Hm...je suis tout gonflé, le boulot, je travaille trop, je m'énerve. Alors qu'est-ce que tu veux, je gonfle...c'est vrai que tu me trouves en forme?	<u>Übertreibe nicht</u> , ich bin dicker geworden, die Arbeit, aber was soll man machen, ich reibe mich dabei auf, ich nehme ständig zu...findest du wirklich, ich sehe gut aus?
Laurent:	Très.	Ja.
Renato:	Vraiment tu es gentil. <u>Oui en effet, la silhouette, ça peut aller encore.</u>	Hm, das ist nett von dir. <u>Ja, im Grunde ist sie noch ganz passabel, die Linie.</u>

In dieser Szene wird ganz deutlich das Stereotyp des effeminierten Mannes dargestellt. Wie stellt man sich einen homosexuellen Mann vor, der die "männliche Rolle" in einer Beziehung übernimmt? Selbstverliebt und eitel, nicht ganz so weiblich wie eine Tunte, aber doch sehr auf sein Äußeres bedacht. Renato wehrt zuerst das Kompliment seines Sohnes ab, lenkt dann aber ein und meint, dass er

für sein Alter eigentlich doch noch ganz gut aussehe. Beim Vergleich der französischen mit der deutschen Fassung zeigt sich auch hier ein Unterschied in der Darstellung des effeminierten Mannes. Eingangs wird das neutrale Viens, viens ici durch das emotionalere Komm' in meine Arme ersetzt. Das französische c'est vrai que tu me trouves en forme wird im Deutschen mit findest du wirklich, dass ich gut aussehe wiedergegeben. Die Übersetzung bezieht sich nur auf das Aussehen von Renato, das Original auf die gesamte Verfassung des Protagonisten. So erfolgt in diesem Beispiel eine geringfügige Verschiebung der Charaktersynchronität, die einer Verstärkung der Stereotypisierung gleichkommt. Diese Verstärkung und Ausschmückung des Stereotyps des effeminierten Mannes kommt nur in den Dialogen mit seinem Sohn Laurent zum Tragen.

#### Beispiel 13 / Szene 4

Die Familie Charrier hat sich entschlossen, die zukünftigen Schwiegereltern ihrer Tochter zu besuchen. Laurent bittet seinen Vater, die Wohnung zu verändern und Albin für ein paar Tage wegzuschicken:

Laurent:	Elle a raconté que tu étais Attaché culturel et Albin mère de famille.	Sie hat ihnen erzählt, du wärest Kulturattaché und Albin betreut die Familie.
Renato:	Non, mais <u>elle est malade</u> <sup>4</sup> <u>celle-là hein?</u>	Tja, <u>die hat wohl nicht</u> <u>mehr alle, was?</u>

<sup>4</sup> "être fou" (Petit Robert 1997:1139)

Laurent: Papa, quand tu m'as inscrit à l'école, tu te souviens de ce que tu m'as dit? Weißt du noch, was du gesagt hast, als ich zur Schule kam?

Renato: Non. Nein.

Laurent: Tu m'as dit si on te demande la profession de tes parents répons commerçant. Ich soll Kaufmann sagen, wenn man mich nach dem Beruf meines Vaters fragt.

Renato: Mais quel rapport? J'imagine que le père de ta camarade a les idées un peu plus large que ton professeur. Ah, ich könnte mir denken, dass der Vater deiner Freundin nicht so enge Ansichten vertritt, wie deine Lehrerin damals.

In dieser Szene wird das Verhältnis von Gesellschaft und Homosexualität deutlich illustriert. Um seinem Sohn Laurent das Leben in der Schule bzw. im Alltag zu erleichtern, rät er ihm zu lügen.

Beim Vergleich der Original- und der Synchronfassung fällt auf, dass die Aussagen Renatos im Zuge der Übertragung ins Deutsche eine leichte Veränderung hinsichtlich der Charaktereigenschaft des Protagonisten erfahren. Im konkreten Fall wird durch die Verwendung des sehr umgangssprachlichen und emotionalen die hat wohl nicht mehr alle, was? für das im Original verwendete elle est malade celle-là hein? die Wirkung der Aussagekraft gesteigert. Der Anschein von Überlegenheit und Ruhe wird durch diesen Gefühlsausbruch in der ZS-Fassung abgeschwächt. Weiters ersetzt in der deutschen Version der Konjunktiv ich könnte mir denken das j'imagine des französischen Originals. In diesem Fall zeigt der deutsche Dialog weniger Entschlossenheit als der französische – durch den Austausch wird die Aussagekraft

Renatos geschwächt. Wie bereits in Beispiel 12 bemerkt, erfährt der Charakter Renatos bzw. das Stereotyp des effeminierten Mannes nur in Gesprächen mit seinem Sohn Laurent eine Verstärkung.

#### Beispiel 14 / Szene 4

Im nächsten Beispiel beschreibt Renato in kurzer, jedoch sehr ausdrucksvoller Weise seinen Weg zur Identitätsfindung:

Renato:	Oui je mets du fond de teint, oui je vis avec un homme, oui je suis une vieille tata, <u>mais j'ai trouvé mon</u> <u>équilibre.</u> [...]	Ja, ich schminke mich, ich lebe zusammen mit einem Mann und ich bin eine alte Tunte, <u>aber ich habe keine</u> <u>Probleme.</u> [...]
---------	--	--

Dieses Textbeispiel beschreibt die zum Teil heute noch häufig vorkommende Situation von Homosexuellen in der Gesellschaft.

Im konkreten Fall erfährt die ZS-Fassung eine kleine Veränderung, die auch nur geringfügige Auswirkungen auf die Charaktersynchronität hat. Das französische mais j'ai trouvé mon équilibre wird im Deutschen mit aber ich habe keine Probleme wiedergegeben - so hat Renato in der Originalfassung endlich sein Gleichgewicht wieder gefunden, in der deutschen Übersetzung hat er keine Probleme mehr. Das Klischee des Schwulen, der sich geoutet hat und damit gleichzeitig alle Probleme löste, wird hier verstärkt dargestellt.

## Beispiel 15 / Szene 5

Renato und Albin sitzen im Café und versuchen, sich auf den Abend vorzubereiten:

Renato:	Commençons à le viriliser un petit peu, ce cher oncle. <u>On essaie hm...</u>	Versuchen wir, den lieben Onkel ein bisschen zu ver- männlichen. <u>Verstanden?</u>
---------	---	---

[...]

<p>et <u>le thé se boit</u> <u>paisiblement en</u> <u>surveillant son petit</u> <u>doigt. Allez!</u> Et d'abord on se tient <u>droit...</u></p>	<p>und <u>den Tee trinkt man</u> <u>mit kräftigen Schlucken</u> <u>ohne den kleinen Finger</u> <u>abzuspreizen. Versuch' es</u> <u>mal.</u> Und vor allem hält man sich <u>gerade und</u> <u>aufrecht.</u></p>
---	--

Auch in diesem Beispiel zeigt sich eine Veränderung Renatos in der ZS-Fassung. Das ermunternde französische on essaie hm... wird im Deutschen durch ein knappes verstanden ersetzt. Dadurch wird die Bestimmtheit in der ZS-Fassung stärker zum Ausdruck gebracht. Sowohl durch den Einschub von versuch es mal als auch durch den Zusatz aufrecht in der deutschen Synchronisation wird die Aussagekraft gestärkt und sehr deutlich.

Renato wird zum "Lehrer" Albins und gewinnt an Autorität.

## Beispiel 16 / Szene 5

Renato sitzt mit Albin noch immer im Café und erklärt ihm, wie er seinen Zwieback halten soll:



Renato:	<p>...d'accord tu as cassé ta biscotte. C'est <u>un</u> <u>désastre</u><sup>5</sup>, mais devant une situation de ce genre, <u>il es important de savoir</u> <u>réagir en homme, en vrai</u> <u>homme, tu as compris.</u></p>	<p>Na schön, du hast ihn zer- brochen, das ist <u>ein</u> <u>kleines Missgeschick</u>, aber auf eine solche Situation <u>musst du jetzt als</u> <u>richtiger Mann reagieren</u>, <u>verstehst du</u>, <u>unerschütterlich und fest.</u></p>
---------	---	---

Dieser Dialogausschnitt liefert weitere Indizien dafür, welche Mittel im Zuge der Synchronisation verwendet wurden, um Renatos Rolle als effeminiertes Mann abzuschwächen. Durch die Übersetzung von un désastre mit kleines Missgeschick relativiert er in der ZS-Fassung das Ausmaß des Vorfalls. Er zeigt sich im Gegensatz zur AS-Fassung als ruhige, sachliche Person und dedramatisiert somit die Situation. Zusätzlich erfährt die Aussagekraft Renatos durch Wortwiederholungen bzw. Einschübe mehr Strenge als im Original. Die belehrende Feststellung il est important de savoir wird zur expliziten Aufforderung musst du [...] reagieren. Weiters wird durch den Einschub der zusätzlichen Adjektiva unerschütterlich und fest Renatos Rolle als Albins "Lehrmeister" verstärkt. Die Tendenz der Abschwächung des effeminierten Mannes wird so auch in diesem Textbeispiel deutlich.

---

<sup>5</sup> "malheur très grave" (Petit Robert 1997:511)

## Beispiel 17 / Szene 5

Wieder ist Albin der Zwieback zerbrochen, er weint, ist einem Nervenzusammenbruch nahe:

Renato:	Prends une autre biscotte.	<u>Na komm</u> , nimm noch eine andere.
Albin:	Je n'y arriverai jamais, jamais, jamais,...	...nie und nimmer, nie und nimmer, Renato.
Renato:	<u>La pleurniche encore, c'est fini, oui?</u>	<u>Also ich bitte dich, hör' mit der Flennerie auf, ja?</u>

Beim Vergleich der französischen mit der deutschen Fassung zeigt sich auch hier ein geringfügiger Unterschied in der Wirkungsäquivalenz. Renatos Charakter wird strenger dargestellt als im französischen Original. Der Einschub Na komm ist Ausdruck zunehmender Ungeduld und soll gleichzeitig explizite Aufforderung sein, es noch einmal zu versuchen. Der Ersatz des verständnisvollen oui durch Also ich bitte dich zeigt Renato als bestimmte und energische Persönlichkeit, zumal auch die Übersetzung von La pleurniche mit dem umgangssprachlichen Lexem Flennerie die abschätzende und ungeduldige Haltung Albin gegenüber verstärkt. Somit wird die Aussagekraft und Wirkung Renatos durch Zusätze verstärkt - die klischeehafte Darstellung des effeminierten Mannes wird nur mehr durch visuelle Codes wie Kleidung unterstützt.

## Beispiel 18 / Szene 5

Renato weist Albin zurecht, dass er auf seinen Finger achten soll, wenn er etwas trinkt:

Renato:	Ton doigt. Enfin qu'est- ce qu'il <u>fabrique<sup>6</sup> en l'air</u> ton doigt? <u>Regarde un peu</u> ton doigt!	Dein Finger...willst du damit jemanden <u>erstechen?</u> <u>Achte doch gefälligst</u> auf deinen Finger!
---------	---	---

Renato zeigt sich auch hier in der ZS-Fassung autoritärer und gereizter als im Original. Zum einen geschieht dies durch die Verwendung des negativ besetzten Verbs erstechen für das im Original eher neutrale fabrique en l'air, zum anderen gewinnt die Aussage durch den Austausch von Achte doch gefälligst... für Regarde un peu... an Schärfe - sie wird männlicher und autoritärer. Auch die Lautstärke der Stimme wurde in der deutschen Version nicht äquivalent wiedergegeben, sondern beträchtlich erhöht und unterstreicht somit Intensität und Eindringlichkeit der Aussage.

## Beispiel 19 / Szene 5

Nachdem Renato Albin ob seiner Fingerhaltung zurechtgewiesen hat, erklärt er ihm nun, wie er seinen Löffel halten soll:

---

<sup>6</sup> "Faire" (Petit Robert 1997:745)

Renato:	Prends la cuiller.	<u>Jetzt kommen wir zum Nächsten.</u> Nimm den Löffel.
Albin:	Je prends la petite cuiller. [...]	Das kleine Löffelchen, ja. [...]

Diese Dialogstelle wird im Deutschen ohne ausgangstextuelle Motivation um eine klischeehafte, dem Bild des "Lehrers" entsprechende Bemerkung erweitert. Der Zusatz Jetzt kommen wir zum Nächsten verstärkt Renato in der Rolle des bevormundenden und erzieherischen Lehrmeisters.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die deutsche Version eher dazu tendiert, die klischeehafte Darstellung des effeminierten Mannes abzuschwächen. Diese Abschwächung geschieht in erster Linie durch Hinzufügungen und Wortwiederholungen, aber auch durch den veränderten Einsatz paralinguistischer Mittel im Bereich der Stimme.

### **2.3. Abgeordneter Charrier**

Charrier ist Abgeordneter der "Union für Moral und Ordnung", hat eine tiefe, autoritäre Stimme und sowohl Kleidung als auch Wohnungseinrichtung lassen auf seinen konservativen Charakter und seine rigide Auffassung von Konventionen schließen. Er verkörpert den strengen Vater und Ehemann, der mit allen Mitteln an seinen Prinzipien festhalten will und kein Verständnis für Menschen aufbringt, die von der Norm bzw. von seinen Vorstellungen abweichen.

## Beispiel 20 / Szene 3

Andrea, die Tochter von Charrier, möchte ihre Eltern über ihre Heiratspläne aufklären. Diese wollen unbedingt wissen, was die zukünftigen Schwiegereltern von Beruf sind. Andrea wird während des Gesprächs durch den Anruf Laurents unterbrochen, spricht aber nur kurz mit ihm und legt dann sofort auf:

Andrea:	Ça c'est très bien. Je suis très contente.	Es ging alles fabelhaft. Ich bin glücklich. <u>War übrigens sehr gut zu ver- stehen, ganz klar...</u>
Charrier:	<u>Andrea, on t'a demandé ce que faisaient les parents de ce jeune homme?</u>	<u>Andrea, wir haben dich gefragt, was die Eltern dieses jungen Mannes machen?</u>
Andrea:	Ses parents? ...rien, enfin si, c'est-à-dire qu'ils sont en vacances.	Seine Eltern, nichts... ich meine, sie sind gerade auf Urlaub an der Küste.
[...]		
Charrier:	Alors, que fait son père?	Also, was macht sein Vater?
Andrea:	Le père...il...il a des activités artistiques.	Der Vater ist...er...er ist gewissermaßen künstlerisch tätig.
[...]		
Andrea:	<u>La maman, non, non, la maman, elle s'occupe de ses enfants. Elle en a un tas.</u>	<u>Die Mama...oh nein...die Mama kümmert sich um die Kinder. Sie hat einen ganzen Haufen.</u>

Andrea weiß, dass sie die scheinbar "heile Welt" ihrer Eltern bewahren muss. Sie versucht, ihren Erwartungen zu entsprechen, sich den gesellschaftlichen Normen zu unterwerfen - und erreicht dies nur durch die Lüge. Alle

"Zutaten", die zu einer Bilderbuchfamilie gehören, werden zitiert: Der Vater hat eine gehobene Position, die Mutter kümmert sich ausschließlich um Haushalt und Familie, und natürlich gibt es mehrere Kinder.

Somit werden hier Stereotype sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch in Form visueller Codes wie Kleidung und Wohnungseinrichtung der Familie Charrier eingesetzt. Die Charriers sind nüchtern, einfach und in dunklen Farben gekleidet, ihr Haus ist sparsam eingerichtet. Beim Vergleich der ZS-Fassung mit der AS-Fassung fällt der eingeschobene Satz Andreas war übrigens sehr gut zu verstehen, ganz klar auf. Durch diesen Satz wird in der deutschen Version die Angst vor ihren Eltern und das Ausweichen auf deren Fragen noch deutlicher zum Ausdruck gebracht. Auch die Stimmlage verstärkt die Figur der eingeschüchterten Tochter. Bei der Textstelle was macht sein Vater? wurde die Lautstärke der Stimme von Mr Charrier im Deutschen beträchtlich gesteigert. Die Wirkung der Aussage wird so durch ein paralinguistisches Merkmal intensiviert - die Strenge der Frage wird in der deutschen Fassung vom Rezipienten in verstärkter Form aufgenommen.

So erfährt die Szene durch die Synchronisation ins Deutsche auf inhaltlicher Ebene zwar keinerlei Veränderung, wohl jedoch auf der Ebene der Charakter-synchronität.

## Beispiel 21 / Szene 3

Charrier wird über den Tod des Präsidenten der Union für Ordnung und Moral informiert - er ist bestürzt und weiß nicht mehr ein noch aus:

Charrier:	Le Président Berthier est mort.	Präsident Berthier ist gestorben.
[...]		
Charrier:	Une prostituée, mineure ... de couleur... <u>Oh la la</u> ma carrière est foutu...	Eine minderjährige, farbige Prostituierte. <u>Du gütiger Gott</u> ...meine Karriere ist im Eimer...

Hier wurde die Charaktersynchronität durch den Ersatz von oh la la mit du gütiger Gott in der ZS-Fassung geringfügig verändert. Durch diesen Shift wird die Bestürzung des Abgeordneten Charrier noch deutlicher zum Ausdruck gebracht. Darüber hinaus wird auch an dieser Stelle von einem paralinguistischen Merkmal Gebrauch gemacht - Charrier spricht langsamer als im Original. So wird im Zuge der Synchronisation ins Deutsche die Unnahbarkeit und Strenge des Charakters relativiert.

## Beispiel 22 / Szene 4

Nachdem der Abgeordnete Charrier über den Tod seines Präsidenten im Bett einer schwarzen, minderjährigen Prostituierten informiert wurde und dadurch seine politische Karriere zerstört sieht, hat Mme Charrier eine Idee, wie sich das angekratzte Bild ihres Gatten wieder herstellen lässt. Durch eine Hochzeit ganz in Weiß:

Mme Charrier: Il y a une solution, Jetzt gibt's nur eine

	Simon. Un grand mariage en blanc.	Lösung, Simon. Eine große Hochzeit in Weiß.
Charrier:	Quoi?	Was?
Mme Charrier:	Mais le plus vite possible, pour retrouver votre image de marque: <u>Morale, Famille, Tradition. Votre fille</u> épouse en blanc le fils d'un Attaché culturel Le président ...la prostituée... terminé! <u>Vous mariez Andrea et vous demander la bénédiction du Pape s'il faut!</u>	Uns zwar so schnell als möglich, zur Wieder- herstellung des alten alten Image: <u>Moral, Familie, Tradition!</u> <u>Unsere Tochter</u> heiratet in Weiß den Sohn eines Kulturattachés. Der Präsident und die Dirne sind vergessen! <u>Du verheiratest Andrea und du erbittest den Segen des Papstes falls nötig!</u>

Obwohl es sich hier um eine Aussage von Mme Charrier handelt, zeigt sich in der AS-Fassung doch deutlich das Verhältnis zwischen Mann und Frau, deren Distanziertheit und somit auch die Überlegenheit von Charrier als Entscheidungsträger, während in der ZS-Fassung durch Shifts Veränderungen evoziert wurden, die die Beziehung des Ehepaars und somit deren Rezeption deutlich beeinflussen. Das respektvolle votre fille wird im Zuge der deutschen Übersetzung zu einem familiären unsere Tochter. Dieses familiäre und vertraute Verhältnis zwischen Mr und Mme Charrier wird durch einen weiteren Aspekt in der ZS-Fassung verstärkt. Im französischen Original sprechen sich die beiden mit vous an, in der deutschen Synchronfassung duzen sie einander.



Das Siezen im französischen Original verstärkt zusätzlich das Bild der besseren Gesellschaft - der Gegensatz zwischen "normalen" Menschen und "nicht-normalen" Menschen wird uns dadurch noch eindringlicher bewusst gemacht. In der deutschen Synchronfassung wird der Unterschied zwischen gutbürgerlicher Familie und den so genannten Außenseitern durch das Duzen zweifellos geschwächt, da kein Versuch unternommen wird, dies durch andere Mittel zu kompensieren. Mr und Mme Charrier wirken moderater und etwas menschlicher - in diesem Beispiel wird die Charaktersynchronität erheblich beeinträchtigt. Durch die zusätzliche Veränderung paralinguistischer Merkmale im Bereich der Stimme (Lautstärke, Tonhöhe) lässt sich eine Abflachung des Charakters im Zuge der Synchronisation feststellen.

### Beispiel 23 / Szene 3

Mme Charrier wirft ihrem Mann gerade seine Herkunft vor - er ist nur Sohn eines Gendarmen. Mr Charrier kann diesen Vorwurf nicht mehr hören, es kommt zu einem Streit:

Mme Charrier:	Quand on sait vos origines, Simon, quelle alliance... <u>vous êtes fils de gendarme après tout.</u>	Wenn ich an deine Herkunft denke, Simon, welcher Aufstieg... <u>schließlich bist du der Sohn eines Gendarmen.</u>
Charrier:	Ah non! Ah non... écoutez, non... <u>vous n'allez pas recommencer</u> avec ça, Louise...Y'en a	Also nein, also das ist doch... <u>musst du jetzt schon wieder damit anfangen</u> Louise, ich habe es satt, <u>mir das anhören zu müssen</u>

marre maintenant,	...Sohn eines Gendarmen...
<u>vous l'avez dit</u> fils	Sohn eines Gendarmen...
de gendarme...fils	ich habe es satt...hast du
de gendarme, il y en	mich verstanden?
marre à la fin, vous	
comprenez?	

Auch hier fällt beim Vergleich der Original- mit der Synchronfassung auf, dass die Aussagen von Mr Charrier im Zuge der Übertragung zwar keine inhaltliche Veränderung erfahren, jedoch eine starke Veränderung der Charakter-synchronität. Wie bereits eingangs bemerkt, siezen sich Mr und Mme Charrier in der AS-Fassung. Durch die Verwendung des "Du" in der ZS-Version verliert die Aussagekraft an Strenge, aber auch das Bild der untadeligen Familie wird geschwächt. Weiters wird in der deutschen Fassung die Bemerkung Mr Charriers vous l'avez dit durch anhören zu müssen ersetzt. Diese Übersetzung verstärkt den Ausdruck der Hilflosigkeit und Ohnmacht Charriers in dieser Situation. Durch die Verminderung der Lautstärke der Stimme erfährt der Charakter von Mr Charrier im Zuge der Synchronisation ins Deutsche eine zusätzliche Abschwächung. Aussagekraft und Wirkung der Äußerung werden relativiert.

Beispiel 24 / Szene 4

Mr Charrier wird auf Grund des Todes des Präsidenten Berthier von Journalisten verfolgt:

Charrier: Mais tout le monde... mais <u>tout le monde me</u> <u>ricane. Tout le monde</u> <u>se tord. Tout le monde</u> <u>hurle de rire...</u> et de qui on rit...hein? De qui on se fout? Mais de moi! Grace au Prèsident Berthier, [...]	<u>Aber sie stellen ja alle</u> <u>höfliche Fragen...</u> die können sich <u>vor lauter</u> <u>Lachen den Bauch nicht mehr</u> <u>halten...</u> wohin man auch kommt...und über wen lachen sie? Und über wen spottet man?...Über mich...dank unseres Vorsitzenden Berthier[...]
--	--

Der Unterschied zwischen AS- und ZS-Fassung beruht in diesem Fall nicht auf dem Inhalt, sondern auf der Weise, wie dieser ausgedrückt wird. Im Französischen ist Charrier aufgebracht und unterstreicht seine Verärgerung durch die wiederholte Verwendung des Sems *rire* (*ricaner*, *se tordre*, *hurler de rire*). Diese Wiederholung wird im Deutschen mit vor lauter Lachen den Bauch nicht mehr halten wiedergegeben. Um diese emotionale Abschwächung zu kompensieren, wurde der Einschub aber sie stellen ja alle höfliche Fragen vorgenommen. Dieser Einschub verstärkt einerseits zwar den Ausdruck der Ohnmacht von Mr Charrier, andererseits impliziert diese Aussage auch eine gehörige Portion an Zynismus und Wut. So wurde durch Kompensation die Wirkungsäquivalenz in der deutschen Fassung erhalten.

#### Beispiel 25 / Szene 8

Die Familie Charrier ist zu Besuch bei Albin und Renato. Laurent stellt die Familie vor - er erzählt, er habe sechs Geschwister. Mr Charrier ist über diese Tatsache sehr erfreut:

Charrier:	Combien Laurent a-t-il de frères et soeurs?	Wieviele Geschwister hat denn Ihr Sohn?
Laurent:	Six!	Sechs!
Renato:	Six...six!	Sechs, ja sechs!
Charrier:	Nous ne faisons plus assez d'enfants, Monsieur Baldi...et notre mouvement est très préoccupé par cette dénatalité... <u>Permettez-moi de vous féliciter...Une famille comme la votre doit être citée en exemple!</u>	Wir haben nicht mehr genug Kinder, Monsieur Baldi... dieser erschreckende Geburtenrückgang bereitet unserer Partei beträcht- liche Sorgen... <u>eine Familie wie die ihre sollte als Vorbild dienen für unsere Nation! Allerherzlichsten Glückwünsch!</u>

Beim Vergleich der ZS- mit der AS-Fassung fällt der Einschub unsere Nation auf. Dieser Einschub betont Charriers politische Haltung und wird durch das explizit ausgesprochene Allerherzlichsten Glückwünsch verstärkt. Charriers Rolle als konservativer Politiker erfährt eine Intensivierung, da sowohl der Einschub als auch die persönliche Anrede durchaus gängige und von Politikern oft verwendete Mittel sind, um Wählerstimmen zu gewinnen.

#### Beispiel 26 / Szene 9

Die Familie Charrier befindet sich alleine in der Wohnung - Renato und Albin sind in ein anderes Zimmer verschwunden, Laurent versucht, das Erscheinen seiner leiblichen Mutter zu verhindern. Mr Charrier findet dieses Verhalten nun doch etwas eigenartig:

Charrier:	Mais enfin, que'est-ce que ça veut dire de nous laisser seuls comme ça?	Kannst du mir sagen, was das bedeuten soll...uns hier einfach allein zu lassen?
	Et leur fils qui disparaît brusquement, avant le repas.	Und der Sohn verschwindet vor dem Essen, <u>das ist doch merkwürdig.</u>
Andrea:	Mais peut-être qu'il avait une course urgente à faire, je ne sais pas...	Vielleicht hatte er noch etwas Dringendes zu erledigen, wer weiß...
Charrier:	Et puis alors...cette femme est bizarre ça, hein. <u>Je ne sais pas ce que tu en penses?</u>	Und diese Frau ist doch auch eigenartig... <u>was haltet ihr davon? Mal spricht sie hoch und dann wieder tief...da stimmt doch etwas nicht?</u>

Hier wurde die Charaktersynchronität Charriers durch die Einschübe das ist doch merkwürdig und Mal spricht sie hoch [...] da stimmt doch etwas nicht verändert. Durch diesen Shift wird die Verwunderung des Abgeordneten über Renatos, Albins und Laurents Verhalten verstärkt zum Ausdruck gebracht - sein Charakter gewinnt an Emotionalität. Darüber hinaus spricht er in der ZS-Fassung mit seiner ganzen Familie (was haltet ihr davon?), während er in der AS-Fassung nur seine Frau nach ihrer Meinung fragt (qu'est-ce que tu en penses). Durch diesen Ersatz lockert sich Charriers autoritäres Verhalten seiner Tochter gegenüber - die Strenge und Rigidität der Rolle wird relativiert.

## Beispiel 27 / Szene 10

Mr Charrier erfährt, dass Albin und Renato die Besitzer des Nachtclubs sind, und auch ihre Homosexualität fliegt auf. Er macht seiner Tochter Vorwürfe, weil sie ihn absichtlich angelogen hat:

Charrier:	Mais qu'est-ce que <u>tu</u>	Was hast du uns denn da
	<u>m'as raconté</u> ...mais	erzählt? Was hast <u>du uns</u>
	qu'est-ce que tu m'as	<u>vorgelogen</u> ? Kulturattaché?
	raconté? Attaché culturel?	Die Mutter ist Hausfrau...
	Mère de famille? Qu'est-	was sind das für unver-
	ce que....	schämte Lügen?

Während in den vorherigen Beispielen (außer Beispiel 21) das rigide Verhalten von Mr Charrier im Zuge der Synchronisation abgeflacht bzw. gelockert wird, veranschaulicht dieses Textbeispiel, dass seine Strenge im direkten Gespräch mit seiner Tochter eine Verstärkung in der ZS-Fassung erfährt. Im konkreten Beispiel wird das französische, eher neutrale raconté durch das deutsche negativ besetzte vorgelogen ersetzt. Außerdem wird im Deutschen ohne ausgangstextuelle Motivation der Zusatz unverschämte Lügen angehängt. Durch diese Emotionalisierung der Sprache wird die Empörung und Wut, von seiner Tochter hinters Licht geführt worden zu sein, noch stärker zum Ausdruck gebracht - er gewinnt gleichzeitig an Autorität. Die Beziehung Mann/Frau wird jedoch durch die Übersetzung von tu m'as mit hast du uns in der ZS-Fassung liberalisiert - Charrier spricht nicht mehr von sich selbst als Patriarch, sondern stellt seine Frau als gleichberechtigte Partnerin dar. Die Rolle des strengen

Ehemanns erfährt dadurch auf dem Wege der Synchronisation eine Abflachung.

Abschließend kann man sagen, dass die Rolle des Abgeordneten Charrier durch denotative Shifts, aber auch durch den Einsatz veränderter paralinguistischer Elemente auf der Ebene der Lautstärke bzw. durch Emotionalisierung der Sprache eine Abschwächung der klischeehaften Darstellung seiner Person erfährt. Nur in Dialogen mit seiner Tochter ist eine Intensivierung seiner Strenge zu beobachten.

### **3. Übersetzungsstrategien bei der Übertragung ins Deutsche**

Wie bereits im Rahmen der Darstellung der Charaktere festgestellt werden konnte, kommt es auf dem Wege der Übertragung ins Deutsche zu einer deutlichen Beeinträchtigung der Charaktersynchronität der Figuren. Da die drei Protagonisten aber unterschiedliche Veränderungen erfahren, werde ich auf die drei Rollen und die jeweils eingesetzten Übersetzungsstrategien gesondert eingehen. Zur übersichtlicheren Darstellung der verschiedenen Übersetzungsstrategien sollen die prägnantesten in tabellarischer Form aufgezeigt und im Anschluss daran analysiert werden.

### 3.1. Albin

Bsp.	Person	Frz.	Dt.	Strategie	Pragmatische Funktion
1.1	Arzt	<i>Le Docteur</i>	<i>Der Onkel Doktor</i>	Hinzufügung	Verniedlichung
1.2	Renato	<i>Tu veux continuer en play-back?</i>	<i>Soll ich das auch noch aufnehmen?</i>	Denotative Ersetzung	Verstärkung der Ridikülität
2.1	Albin	<i>Petit ensemble</i>	<i>Corsage</i>	Denotative Ersetzung	Effeminierung
2.2	Albin	<i>Et rien</i>	<i>Aber nichts, nicht so viel</i>	Reduplikation	Emotionalisierung
2.3	Albin	<i>Tu ne m'aimes plus</i>	<i>Deine Liebe ist erloschen</i>	Konnotative Ersetzung	Emotionalisierung
4	Albin	<i>Non, ce n'est pas digne de toi</i>	<i>Nein, das hätte ich nicht von dir gedacht</i>	Denotative Ersetzung	Emotionalisierung
5	Forest.	<i>Qu'est-ce qu'il a? Ça ne va pas?</i>	<i>Fühlt er sich nicht gut?</i>	Denotative Ersetzung	Verniedlichung
6	Albin	<i>Oh, ben dis dont, on n'est pas sorti de l'auberge</i>	<i>Dass ich nicht lache, das glaubt die kein Mensch</i>	Denotative Ersetzung	Effeminierung
7	Albin	<i>La petite cuiller</i>	<i>Das kleine Löffelchen</i>	Reduplikation	Verniedlichung
8	Albin	<i>Je n'y arriverai jamais</i>	<i>Ich kann es nicht...ich bin nicht geschaffen für so etwas</i>	Hinzufügung	Emotionalisierung
9	Albin	<i>biscottes</i>	<i>Zwiebäckchen</i>	Diminutiv	Verniedlichung

Bei der Figur des Albin ist in der deutschen Fassung eindeutig eine Verstärkung der stereotypen Darstellung der Tunte zu beobachten. In den Beispielen 1.1, 2.1 - 2.3



und 4 werden in der deutschen Synchronisation verbale Mittel verwendet, um das Klischee des schwulen Mannes zu verstärken. So wird in Beispiel 1.1 Albin vom Arzt durch Hinzufügung des Lexems *Onkel* wie ein unmündiges Kind behandelt, und in Beispiel 2.1 wird dieses Ergebnis durch die denotative Ersetzung *Corsage* für *petit ensemble* erzielt. Weiters erfolgt in Beispiel 2.2 durch Reduplikation bzw. in den Beispielen 2.3. und 4 durch konnotative bzw. denotative Ersetzung eine Emotionalisierung des Charakters. In den Beispielen 5 und 6 wird die stereotype, schwule Seite Albins durch denotative Shifts verstärkt, wobei der Charakter bewusst eine Verniedlichung (Beispiel 5) bzw. Effeminierung (Beispiel 6) erfährt. In den Beispielen 7, 8 und 9 verstärken Hinzufügung, Reduplikation, aber auch paralinguistische Mittel die klischeehafte Darstellung der Figur. In den Beispielen 7 und 9 verwendet Albin einerseits vermehrt das Diminutiv (*kleines Löffelchen*, *Zwiebäckchen*), andererseits werden forciert paralinguistische Mittel eingesetzt. Auch Beispiel 8 zeigt, wie man durch Hinzufügungen und den Einsatz paralinguistischer Elemente auf der Ebene der Stimmqualität das Figurenprofil des homosexuellen Mannes stärker zum Ausdruck bringen kann. So wird die anfangs aufgestellte Hypothese der Verstärkung des Stereotyps eindeutig verifiziert, wobei in erster Linie jene Charakteristika zusätzlich betont werden, die dem gängigem Stereotyp zugeordnet werden können.

Abschließend kann gesagt werden, dass vor allem der Einsatz denotativer Shifts bzw. Hinzufügungen zu einer Emotionalisierung und somit einer Verstärkung der

klischeehaften Darstellung des schwulen Mannes in der deutschen Synchronisation geführt hat.

### 3.2. Renato

Bsp.	Person	Frz.	Dt.	Strategie	Pragmatische Funktion
10	Renato	<i>Et voila, ça recommence</i>	<i>Ach du lieber Gott,...</i>	Hinzufügung	Virilisierung
11	Renato	<i>Mais qu'est-ce qui m'a foutu une bonne paraille?</i>	<i>Mein Gott, womit habe ich das verdient?</i>	Denotative Ersetzung	Emotionalisierung
12	Renato	<i>Viens, viens ici</i>	<i>Komm' in meine Arme</i>	Hinzufügung	Emotionalisierung
13	Renato	<i>elle est malade celle-là hein?</i>	<i>die hat wohl nicht mehr alle, was?</i>	Konnotative Ersetzung	Emotionalisierung
15	Renato	<i>On essaie hm</i>	<i>Verstanden?</i>	Sprechaktwechsel	Virilisierung
16	Renato	<i>Un désastre</i>	<i>Ein kleines Mißgeschick</i>	Reduktion	Virilisierung
16.1	Renato	<i>Il est important de savoir</i>	<i>Mußt du ...reagieren</i>	Sprechaktwechsel	Verstärkung der Autorität
17	Renato	<i>0</i>	<i>Na komm,..</i>	Hinzufügung	Verstärkung der Autorität
17.1	Renato	<i>0</i>	<i>Also ich bitte dich,...</i>	Hinzufügung	Verstärkung der Autorität
18	Renato	<i>Regarde un peu...</i>	<i>Achte doch gefälligst...</i>	Denotative Ersetzung	Verstärkung der Autorität
19	Renato	<i>0</i>	<i>Jetzt kommen wir zum nächsten...</i>	Hinzufügung	Verstärkung des lehrmeisterhaften Charakters

Auf Basis des bereits analysierten Charakters "Albin" ging ich zuerst auch bei dieser Analyse von der Annahme aus, im Deutschen eine Verstärkung der stereotypen Eigenschaften des effeminierten Mannes vorzufinden. Doch bei näherer Betrachtung konnte ich feststellen, dass die deutsche Version eher dazu tendiert, die klischeehafte Darstellung der Figur abzuschwächen. Diese Virilisierung bzw. Verstärkung der Autorität geschieht einerseits durch Hinzufügen von Lexemen und Floskeln (Beispiele 10, 17.1, 17.2 und 19) oder denotative Ersetzung (Beispiel 18), andererseits beeinträchtigen bewusst evozierte Sprechaktwechsel (Beispiele 15 und 16.2) und semantische Reduktion (Beispiel 16.1) die stereotype Charakterisierung der Figur. Die im Zuge der Synchronisation vorgenommenen Veränderungen betreffen dabei hauptsächlich Renatos Gespräche mit Albin. Während Renatos Autorität in diesen Szenen zunimmt, erfährt seine effeminierte Seite in den Dialogen mit seinem Sohn Laurent eine Verstärkung (Beispiel 12). Neutrale Aussagen werden durch emotional besetzte Hinzufügungen ersetzt. Auch im Gespräch mit dem Dienstmädchen Jacob wird seine Position als "Herr der Lage" durch den denotativen Ersatz *Mein Gott, womit habe ich das verdient für Mais qu'est-ce qui m'a foutu une bonne paraille?* erschüttert und somit sein Charakter emotionalisiert (Beispiel 11).

In diesem Fall wird meine Hypothese nicht bestätigt, da Renato, wie bereits erwähnt, im Gespräch mit Albin in die Rolle des "Lehrers" bzw. "Beschützers" schlüpft und an Autorität gewinnt, während er im Gespräch mit seinem Sohn Laurent in der deutschen Synchronisation als überaus fürsorglich und liebevoll dargestellt und dadurch seine Bestimmtheit geschwächt wird.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Stereotyp des effeminierten Mannes vorwiegend durch denotative Shifts bzw. Hinzufügungen auf dem Wege der Synchronisation abgeflacht (Beispiel 10, 13, 15 - 19) bzw. verstärkt (Beispiel 11, 12) wird und somit eine veränderte Rezeption beim Zielpublikum evoziert.

### 3.3. Abgeordneter Charrier

Bsp.	Person	Frz.	Dt.	Strategie	Pragmatische Funktion
21	Charrier	<i>Oh la la</i>	<i>Du gütiger Gott</i>	Konnotative Ersetzung	Emotionalisierung
22	Mme Charrier	<i>Votre fille</i>	<i>Unsere Tochter</i>	Denotative Ersetzung	Emotionalisierung
23	Charrier	<i>Vous l'avez dit</i>	<i>Anhören zu müssen</i>	Denotative Ersetzung	Emotionalisierung
25	Charrier	<i>Une famille comme la votre doit être citée en exemple</i>	<i>Eine Familie wie die ihre, sollte als Vorbild dienen für unsere Nation.</i>	Hinzufügung	Verstärkung der Autorität
26	Charrier	<i>Je ne sais pas ce que tu en penses?</i>	<i>Was haltet ihr davon? Mal spricht sie hoch und dann wieder tief...</i>	Hinzufügung	Emotionalisierung
27	Charrier	<i>M'as raconté</i>	<i>Du uns vorgelogen</i>	Denotative Ersetzung	Verstärkung der Autorität

Auf Basis der bereits angeführten Ergebnisse ging ich bei der Rolle des Abgeordneten Charrier davon aus, dass es bei der klischeehaften Darstellung seines Charakters zu einer Verstärkung bzw. auch zu einer Abflachung kommen kann. In Beispiel 27 kann man eine Intensivierung des Stereotyps des strengen und autoritären Vaters

feststellen. Durch den Einsatz veränderter paralinguistischer Mittel auf der Ebene der Lautstärke, durch die Emotionalisierung der Sprache bzw. durch die denotative Ersetzung vorgelogen für raconté wird das Rollenklischee des unnachgiebigen Vaters verstärkt. Auch in Beispiel 25 gewinnt die Person Charrier durch Hinzufügung (für unsere Nation) an Autorität. Der Charakter des Abgeordneten erfährt diese Intensivierung aber nur in Gesprächen mit seiner Tochter und den potenziellen Schwiegereltern, denn bei näherer Betrachtung der anderen Textpassagen konnte ich eine Abschwächung der klischeehaften Darstellung seiner Person feststellen. Diese Abschwächung erfolgt teilweise durch konnotative und denotative Shifts (Beispiele 21, 22 und 23), aber auch durch das Mittel der Hinzufügung erfährt die Person Charrier eine Emotionalisierung in der deutschen Synchronisation (Beispiel 26). In erster Linie jedoch basieren diese Modifikationen auf dem Einsatz veränderter paralinguistischer Elemente wie Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke und Tonhöhe. Weiters wird in Beispiel 23 die Aussagekraft der Strenge Charriers durch das Beibehalten der sprachlichen Ebene des "Du" gemindert und seine Hilf- bzw. Machtlosigkeit durch die Verwendung des Modalverbs müssen ausgedrückt.

So kann festgestellt werden, dass die Rolle des Abgeordneten Charrier durch denotative Shifts und Hinzufügungen auf dem Wege der Übertragung eine Veränderung erfährt. In erster Linie ist diese Veränderung aber auf den Einsatz veränderter paralinguistischer Elemente zurückzuführen.

Abschließend kann man sagen, dass bei der Synchronisation der drei Protagonisten vorwiegend dieselben Strategien angewandt, dabei aber unterschiedliche Ergebnisse erzielt wurden. Bei der Rolle des Albin wurden die stereotypen Eigenschaften des homosexuellen Mannes im Zuge der Synchronisation verstärkt, während Renato und der Abgeordnete Charrier eine teilweise Abflachung des Figurenprofils erfuhren.

Diese Divergenzen, die vor allem durch Shifts und Hinzufügungen evoziert werden, aber auch im Bereich des Sprachstils und der Stimmqualitäten liegen, verändern das Bild, das der Rezipient von der dargestellten Person erhält. Grundsätzlich muss jedoch gesagt werden, dass dies ihre Unterhaltungsfunktion trotz oder gerade auf Grund dieser Modifikationen voll erfüllt.

## VII. ZUSAMMENFASSUNG

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die erste Folge des Films *La Cage aux Folles*, dessen immense Popularität neben Michel Serraults komödiantischer Meisterleistung vor allem auf den verstärkten und überzeichneten Einsatz homosexueller Stereotype zurückzuführen ist. Beim Vergleich der Kritiken bei Erscheinen des Films konnte festgestellt werden, dass das Thema Homosexualität in Frankreich stark tabuisiert und nicht öffentlich diskutiert wurde, während man sich im deutschsprachigen Raum ernsthafter und intensiver mit dieser Problematik auseinandersetzte.

Demzufolge stellte sich die Frage, ob diese veränderte Rezeption möglicherweise auf verschiedene gesellschaftspolitische Zusammenhänge zurückzuführen sei oder Shifts während der Synchronisationsphase die Rezeption der ZS-Fassung beeinflussten. Da eine Abhandlung der gesellschaftspolitischen Situation in Frankreich und Deutschland den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, wurde im Kapitel Synchronisation auf jene Bereiche eingegangen, in denen es durch bewusste bzw. unbewusste Manipulation zu Shifts und somit zur Veränderung der Charaktere im Film kommen kann. Dabei zeigte sich, dass neben kommerziellen und gesellschaftlichen Einflussfaktoren die Phasen während der Synchronisation zahlreiche Möglichkeiten bieten, die Darstellung der Person und deren Rezeption bewusst zu verändern.

Da neben diesen Möglichkeiten der Manipulation Humor und das damit evozierte Lachen eine wesentliche Rolle in meiner Arbeit spielen, wurde in einem weiteren Kapitel auf die Begriffe Komik, Lachen und Humor, deren gesellschaftliche und kulturspezifische Bedeutung sowie Übersetzbarkeit näher eingegangen. Dabei zeigte sich, dass Humor von großer gesellschaftlicher Bedeutung ist, Menschen in ein soziales Umfeld integrieren bzw. ausschließen kann, von Kultur zu Kultur differiert, d.h. soziokulturell bedingt ist und somit für den Übersetzer nach wie vor eine Herausforderung und gleichzeitig ein schwieriges Unterfangen darstellt. Besonders Menschen, die den gesellschaftlichen Normen nicht entsprechen, provozieren bewusst oder unbewusst Lachen – so bietet das Thema Homosexualität ein schier unbegrenztes Lachpotenzial, das im Film *La Cage aux Folles* strategisch eingesetzt wurde und ihn so zum Kassenschlager machte. So wurde diesem Thema, der gesellschaftlichen Stellung dieser Subkultur (Vorurteile, Klischees, Stereotype) und deren sprachlichen Codes ein weiteres Kapitel gewidmet. Dabei konnte man erkennen, dass Homosexuelle grundsätzlich mit zahlreichen Vorurteilen zu kämpfen haben, die Integration und individuelle Wahrnehmung dieser Problematik aber stark von der sozialen Struktur abhängt, in der der Betroffene lebt, wobei die Sprache sehr stark mit subtilen, für Heterosexuelle oft nicht erkennbaren Signalen arbeitet.

Im Rahmen der Analyse sollte nun der Frage nachgegangen werden, ob oder inwieweit der Einsatz von Stereotypen bei der Synchronisation ins Deutsche eine Veränderung erfährt.



Da, wie bereits erwähnt, der Translationsprozess bei der Synchronisation von einer Reihe von Faktoren beeinflusst wird, ging ich in meiner Hypothese davon aus, dass die Charaktere auf dem Wege der Übertragung ins Deutsche sehr wohl eine Veränderung erfahren können.

Als Methode zur Überprüfung wählte ich eine Analyse, in der die Darstellung der drei Protagonisten Albin, Renato und Abgeordneter Charrier in der französischen Originalversion mit jener in der deutschen Synchronfassung verglichen werden sollte.

Im Zuge der Untersuchung stellte sich heraus, dass bei der Figur des Albin die stereotypen Eigenschaften der Tunte auf dem Wege der Synchronisation verstärkt wurden. Im Fall von Renato wurde in Dialogen mit Albin eine Abschwächung der klischeehaften Darstellung des effeminierten Mannes beobachtet, während seine Rolle im Gespräch mit seinem Sohn Laurent auf dem Wege der Übertragung vor allem durch die Emotionalisierung der Sprache eine Verstärkung erfuhr. Auch bei der Figur des Abgeordneten Charrier konnte festgestellt werden, dass es in der Beziehung zu seiner Frau zu einer Abflachung der Rolle des strengen und überlegenen Patriarchen kam, während die Rigidität seines Charakters im Gespräch mit seiner Tochter eine deutliche Verstärkung erfuhr.

Auch wenn diese beschriebenen Veränderungen erst bei genauerer Betrachtung erkennbar sind, so kann man aus dieser Analyse doch folgenden Schluss ziehen: Im Zuge der Synchronisation kam es zu Bedeutungsverschiebungen, die nicht nur auf sprachliche bzw. synchronotechnische Aspekte

zurückzuführen sind, sondern vor allem aus einem Grund vorgenommen wurden: den publikumswirksamen Lacherfolg zu garantieren.

## VIII. LITERATURVERZEICHNIS

### Quellen

**EIN KÄFIG VOLLER NARREN:** Madame hat ein Geheimnis,  
Fernsehauzeichnung vom 25. Jänner 1997, 23.20  
Uhr, ORF 1

**LA CAGE AUX FOLLES:** Dialogliste, United Artists, 1978

**LA CAGE AUX FOLLES:** Fernsehauzeichnung vom 13.10.1995,  
23.15 Uhr, TF1

### Sekundärliteratur

**ATTARDO,** Salvatore, 1994: *Linguistic Theories of Humor.*  
Berlin; New York: Mouton de Gruyter

**BECKERT,** Michael, 1979: "Neuer Film in Saarbrücken", in  
*Saarbrückener Zeitung*, 22.1.1979, o. Seiten-  
angabe

**BERGSON,** Henri, <sup>143</sup>1961: *Le rire.* Paris: Presse  
Université de France

**BERGSON,** Henri, 1988: *Das Lachen. Ein Essay über die  
Bedeutung des Komischen.* Zürich: Verlags AG Die  
Arche

**BIOSSTAR:** "Michel Galabru", in: [www.biosstar.free.fr](http://www.biosstar.free.fr)  
 URL: [www.biosstar.free.fr/m/michelgalabru.htm](http://www.biosstar.free.fr/m/michelgalabru.htm)  
 (23.11.2000)

**BLAZEK,** Helmut, 1996: *Rosa Zeiten für rosa Liebe*.  
 Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag

**BLEIBTREU-EHRENBURG,** Gisela, 1981: *Homosexualität. Die  
 Geschichte eines Vorurteils*. Frankfurt/Main:  
 Fischer Taschenbuch Verlag

**BROCKHAUS,** <sup>9</sup>2001: *Der Brockhaus*. Wiesbaden: F.A.  
 Brockhaus

**DYNES,** Wayne R./**DONALDSON,** Stephen, 1992: *History of  
 Homosexuality in Europe and America*. New York;  
 London: Garland Publishing Inc.

**FAWCETT,** Peter, 1996: "Translating Film", in: Harris,  
 Geoffrey T. (Hrsg.): *On Translating French  
 Literature and Film*. Amsterdam; Atlanta:  
 Rodopi, 65-85

**FODOR,** Istvan, 1976: *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic,  
 Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg:  
 Buske

**GARNCARZ,** Joseph, 1992: *Filmfassungen. Eine Theorie  
 signifikanter Filmvariation*. Univ. Köln:  
 Dissertation

- GOFFMAN**, Erving, 1979: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität.* Frankfurt/Main: Suhrkamp
- GÖTZ**, Dieter/**HERBST**, Thomas, 1987: "Der frühe Vogel fängt den Wurm: Erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation", in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 12, 13-26
- GROSSMANN**, Thomas, 1981: *schwul - na und?* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt
- H.G.**, 1979: "Ehe-Komödie", in: *Wiesbadener Kurier*, 19.1.1979, o. Seitenangabe
- HAGGERTY**, George E. (Hrsg.), 2000: *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia.* New York; London: Garland Publishing Inc.
- HEINEMANN**, Margot (Hrsg.), 1998: *Sprachliche und soziale Stereotype.* Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang (forum Angewandte Linguistik 33)
- HERBST**, Thomas, 1994: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie.* Tübingen: Niemeyer (Linguistische Arbeiten 318)
- HESSE-QUACK**, Otto, 1969: *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen.* München: Reinhardt

- HOUBEN**, Jean-Francois, 1997: "La Cage Aux Folles d'Edouard Molinaro", in: [www.cinemaniacs.be](http://www.cinemaniacs.be)  
URL:  
<http://www.cinemaniacs.be/pages/critique/ACAG78.htm> (27.04.2001)
- HURT**, Christina/**KOLOSZAR**, Claudia/**LISA**, Claudia,  
1997: "Transfer zwischen Kunst und Technik - Zur Problematik der multimedialen Übersetzung", in: Grbic, Nadja/Wolf, Michaela: *Text-Kultur-Translation. Translation als Forschungsaufgabe*. Tübingen: Stauffenburg, 167-181
- ISER**, Wolfgang, 1976: "Das Komische - ein Kipp-Phänomen", in: Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische*. München: Wilhelm Fink, 398-402
- J.S.**, 1979: "Ein Käfig voller Narren, La Cage aux Folles" in: *film-dienst Köln*, 6.2.1979, 12
- JADEBECK**, Helena, 1984: *Aspekte der Filmsynchronisation. Eine Darstellung der Problematik anhand eines Dialoglistenvergleichs Englisch-Deutsch der Fernsehserie Der Denver Clan*. Univ. Heidelberg: Diplomarbeit
- JAUSS**, Hans Robert, 1976: "Das lebensweltliche und das fiktionale Komische", in: Preisendanz, Wolfgang: *Das Komische*. München: Fink, 361-409

- JUST, LOTHAR R.** (Hrsg.), 1997: *Heyne Filmlexikon*. München: Wilhelm Heyne Verlag
- KOCH-BURGHARDT, Volker**, 1997: *Identität und Intimität, Eine biographische Rekonstruktion männlich-homosexueller Handlungsstile*. Berlin: Rosa Winkel
- KRAUSHAAR, Elmar**, 1994: *Schwule Listen. Namen, Daten und Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- LAUTMANN, Rüdiger**, 1977: *Seminar: Gesellschaft und Homosexualität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- LE PETIT ROBERT, Dictionnaire de la Langue Francaise**, 1990 (neue Aufl.). Paris: Dictionnaires Le Robert
- LEAP, William L.**, 1996: *Word's OUT. Gay Men's English*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press
- LENZ, Guntram**, 1979: "Ein Käfig voller Narren", in: *Evangelischer Filmbeobachter*, 2/79, 4
- LEXIKON DES INTERNATIONALEN FILMS**, 1995: (vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

- LEYENS**, Jacques-Philippe/**YZERBYT**, Vincent/**SCHADRON**,  
Georges, 1994: *Stereotypes and Social  
Cognition*. London; Thousands Oaks; New Delhi:  
Sage Publications
- MAIER**, Wolfgang, 1997: *Spielfilmsynchronisation*.  
Fankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris;  
Wien: Lang (Forum Anglicum 23)
- MASTERS**, William H./**JOHNSON**, Virginia E., 1979:  
*Homosexualität*. Frankfurt/Main; Wien: Ullstein
- MEYERS ENZYKLOPÄDISCHES LEXIKON**, <sup>9</sup>1974: in 25 Bänden,  
Band 12: Hf - Iz. Mannhein; Wien; Zürich:  
Bibliographische Institut, Lexikonverlag
- MÜLLER**, Gottfried, 1964: *Theorie der Komik. Über die  
komische Wirkung im Theater und im Film*.  
Würzburg: Konrad Triltsch
- N.N.**, 1978: "Michou et Zaza, même combat!", in: *Ciné-  
Télé-Revue*, Februar 1978, 31/78, 40
- N.N.**, 1980: "Ugo Tognazzi, Fou de son ami Serrault", in:  
*Télérama*, 2/80, o. Seitenangabe
- NASH**, Walter, <sup>4</sup>1987: *The language of Humour*.  
*Style and technique in comic discourse*. London;  
New York: Longman (English Language Series 16)



- NIEDZIELSKI**, Henry, 1991: "Cultural Transfer in the Translating of Humor", in: Larson, Mildred L. (Hrsg.): *Translation: Theory and Practice. Tension and Interdependence*. Binghampton: State University of N.Y., 139-156
- NÖTH**, Winfried, 1985: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler
- PALMER**, John, 1914: *Comedy*. London: University Press
- PISEK**, Gerhard, 1994: *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Trier: WVT
- POGGI**, Jean, 1979: "La folle aventure de La Cage aux Folles", in: *Télé Sept Jours*, 17/79, 36
- PRISMA-ONLINE.DE**: "Das traurige Lachen - Michel Serrault", in: [www.prisma-online.de](http://www.prisma-online.de)  
URL: [www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=michel.serrault](http://www.prisma-online.de/tv/person.html?pid=michel.serrault)  
(19.10.2000)
- PRUYS**, Guido M., 1997: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Filme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr

- RAINBOW ICON ARCHIVE:** "Icons and Information",  
in: *enqueue.com*. URL:  
<http://www.enqueue.com/ria/index.html>  
(14. März 2001)
- SALACHAS,** Gilbert/**BOTTET,** Beatrice, 1986: *Michel Serrault*. Paris: Edilig
- SCHMIDT,** Damian, 1997: "Strukturen subkultureller Kommunikation am Beispiel der politischen Schwulenbewegung", in: [www.koeln.gay-web.de](http://www.koeln.gay-web.de)  
URL: <http://www.koeln.gay-web.de/macman-archiv/index.html> (10. März 2001)
- SCHMIDT,** Siegfried J., 1976: "Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele",  
in: Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische*. München: Wilhelm Fink, 165-189
- SCHÖNERT,** Joachim, 1997: "Sprache und Homosexualität",  
in: *Lust*, 44/97,  
URL: <http://www.lust-zeitschrift.de/sprache.htm>  
(22. Februar 1998)
- SIEGFRIED,** Claus-Ferdinand, 1972: *Gesellschaft und Homosexualität. Beginn einer Auseinandersetzung*. Gelnhausen/Berlin: Burckhardthaus-Verlag

- SNELL-HORNBY**, Mary (Hrsg.), <sup>2</sup>1994: *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen; Basel: Francke
- STIERLE**, Karlheinz, 1976: "Komik der Handlung, Komik der Sprechhandlung, Komik der Komödie", in: Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische*. München: Wilhelm Fink, 237-275
- TELE**, Fernsehmagazin, 4/97,18
- TOEPSEER-ZIEGERT**, Gabriele, 1978: *Theorie und Praxis der Synchronisation dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Münster: Verlag Regensburg
- TULARD**, Jean, 1990: *Guide des Films*. Paris: Editions Robert Laffont
- TURK**, Horst, 1993: "Worüber lacht ihr? Genrekonventionen der Komödie im Spiegel der Übersetzung", in: Paul, Fritz/Ranke, Wolfgang/Schultze, Brigitte (Hrsg.): *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*. Tübingen: Narr (Forum Modernes Theater Schriftenreihe 11), 282-293
- UNGER**, Thorsten, 1995: "Differente Lachkulturen?- Eine Einleitung". in: Unger, Thorsten/Schultze, Brigitte/Turk, Horst (Hrsg.): *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre*

*Übersetzung*. Tübingen: Narr, (Forum Modernes Theater Schriftenreihe 18), 10-29

**UNGER**, Thorsten/**SCHULTZE**, Brigitte/**TURK**, Horst (Hrsg.),  
1995: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Narr, (Forum Modernes Theater Schriftenreihe 18)

**UNITED ARTISTS**, 1978: *Presseinformation, Ein Käfig voller Narren*. Frankfurt/Main

**VERMEER**, Hans J., 1994: "Übersetzen als kultureller Transfer", in: Snell-Hornby (Hrsg.):  
*Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen; Basel: Francke, 30-53

**WHITMAN-LINSEN**, Candace, 1992: *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion picture into German, French and Spanish*.

Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang

**ZIJDERVELD**, Anton C., 1976: *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. Graz; Wien; Köln: Styria