



Zur Synchronisation von Humor – Eine Fallstudie

Faiz Alshehri , Riyadh (König Saud Universität)

 <https://dx.doi.org/10.37583/diyalog.759442>

Abstract (Deutsch)

Der vorliegende Artikel befasst sich mit den Schwierigkeiten der Übersetzung von Humor und verschiedenen möglichen Übersetzungsstrategien für die Übertragung von Humor von einer Sprache bzw. Kultur in eine andere. Er enthält ferner eine Fallstudie, die sich mit den sehr erfolgreichen Synchronisationen des Synchronregisseurs und -sprechers Rainer Brandt in den 1970er/ 80er Jahren befasst. Dabei wird gezeigt, dass Kreativität und Mut zum Risiko in manchen Fällen sogar die synchronisierte Fassung erfolgreicher als das Original machen können. Es zeigt sich also, dass es sinnvoll ist, auch in der Synchronisation öfter vom Postulat der unbedingten Treue zum Original abzuweichen.

Schlüsselwörter: Humor, Übersetzung, Synchronisation, Translation, Original

Abstract (English)

Synchronisation of Humor - A Case Study

The following article deals with difficulties involved with the dubbing of humour and various possible translation strategies for transferring humour from one language (and culture) into the target one. It also contains a case study on the highly successful dubbing efforts of Rainer Brandt in the 1970s/80s and, thus, shows that creativity and courage can even make the synchronised version more successful than the original even if someone takes risks in some cases. Therefore, it makes sense not to be always strict when it comes to being “faithful to the original” in dubbing.

Keywords: Translation, Synchronisation, Audiovisual translation, Humor

EXTENDED ABSTRACT

This article deals with the difficulties of translating humour using the example of film dubbing. It is first of all noted that dubbing into German, especially comedies, is often judged negatively in reviews. The translation is considered to be something inferior which is only able to reproduce the humour of the original to a small extent. The reason for this is that in addition to factors such as time pressure and poor payment, the translators' lack of room for manoeuvre in particular is identified, which in turn leads to a lack of creativity and thus to an overly strong orientation towards the source language or to more or less bumpy translations that are unable to successfully convey the humour of the original into the target language. In contrast to this, the successful dubbing of the Spencer/Hill films by Rainer Brandt in the 1970s/80s, which still enjoy great popularity today, has turned the films in question into cult films in the German-speaking world.

At first, theoretical aspects of dubbing and the translation of humour will however be discussed. Thus, special features of audiovisual translation are presented, which function simultaneously on the acoustic and visual levels or whose interaction must always be kept in mind, e.g. statements and gestures/mimics. This is followed by a section that deals in detail with the challenges of translating humour, which was only addressed relatively late in translation studies, towards the end of the 1980s. Humour is always to be seen in connection with the effect it produces, namely amusement, laughter, which cannot always be successfully transferred to the target languages and, because of this, it practically rules out explanatory translation. The translation of humour can be measured then also – as shown in the case of comedies – for example, by the extent to which it succeeds in achieving the intended effect, namely the amusement of the viewer in the target language or not. However, as empirical studies on the subject usually show, this goal is only achieved in a limited extent because humour is lost in translation.

Moreover, the model of Zabalbeascoa will be discussed, who has dealt in detail with possible strategies in the translation of (TV) comedies. In his opinion, two types of priorities are relevant here, namely global priorities (e.g. to trigger laughter) on the one hand and "recurrent priorities" on the other hand, where it is a matter of discrimination against differences in the background mental knowledge of the recipients, moral and cultural values, habits and traditions. In addition to these two types of priorities, various types of restrictions are also important, i.e. possible linguistic obstacles, for example in the case of the translation of puns, which constitute a considerable part of linguistic humour. Zabalbeascoa's typology of jokes is then discussed, distinguishing a total of six types, ranging from the relatively easily translatable international jokes into visual ones that are heavily dependent on a particular language. Depending on the type, the joke is differently difficult or easy to translate into another language.

The following section deals with different translation strategies for puns, allusions and irony in audiovisual texts. For example, there is the possibility of rendering word plays in the source language with word games in the target language, rendering them only in sense and without the use of a word game, or choosing a combination of both solutions. In the case of allusions and intertextuality, explanations are possible to complete the missing background knowledge of the target audience or even to delete the allusion without substitution. There are numerous possible translation strategies for irony, whereby, among other things, the same effect can be aimed and other means can be used, e.g. to achieve irony in the target text.

Finally, a case study of the legendary translations of the German dubbing director Rainer Brandt will be presented, in addition to the series "Die Zwei" with Tony Curtis and Roger Moore, which is far more successful in the German-speaking world than the original, especially regarding the Spencer/Hill films from the 1970s and 1980s, which are still considered cult films in the German-speaking world today precisely because of their puns. Characteristic of Brandt's translations is that he sometimes deviates considerably from the original text, even ignoring the lip movements of the actors or adding statements and comments in scenes in which the actors' lips are not visible, as well as intertextual allusions that are not present in the original. His main aim is to adapt humour to the taste of the German-speaking audience without paying much attention to the original text. For this purpose, he used the so-called "Schnodderdeutsch", a mixture of slang, gutter and crook language. The dubbing of the films is therefore essentially a very free adaptation and differs greatly from the principle of the "sacred original", which is otherwise still valid in this industry today. This is illustrated by some dialogue scenes from the film *Four Fists against Rio* (1984). The role of the two dubbing actors, who also contributed to the success of the films and gave free rein to their creativity, is also emphasised.

Overall, the case study demonstrates that creativity and the courage to take risks can sometimes even make the dubbed version more successful than the original. It is therefore shown that it makes sense to deviate more often from the postulate of unconditional fidelity to the original, even in dubbing.

Einleitung

In Rezensionen von Filmen, und insbesondere Komödien, die für die deutsche Sprache synchronisiert wurden, findet sich oft der resignierte Hinweis, die werten Leser möchten doch lieber den Film in der Originalsprache (u.U. mit Untertiteln) ansehen, um dessen Humor in vollen Zügen und ohne Einbußen genießen zu können. Dies impliziert eine Kritik der synchronisierten Fassung, die demnach nicht imstande war, den Humor des Originals in adäquater Form wiederzugeben.

Gerade aus der Sicht der Translationswissenschaft stellt sich die Frage, warum dies so ist. Neben Zeitdruck, schlechter Bezahlung und der daraus resultierenden Motivationslosigkeit, wie sie die Übersetzungsbranche allgemein kennzeichnen, kann wohl noch ein anderer Grund für die häufig schlechte Qualität der Synchronisation von Humor vermutet werden: mangelnder Spielraum, d.h. ein relativ enges Korsett aus Regeln und Konventionen, oder aber zumindest eine relativ starke Einschränkung der kreativen Mittel.

Mangelnde Kreativität zeigt sich auch an der neusten Mode, englische Filmtitel (meist solche von Hollywood-Großproduktionen) gleich in der Originalsprache zu belassen. Demgegenüber stehen die oft recht skurril anmutenden Übersetzungen von Filmtiteln (üblicherweise für eher billige Produktionen), die insbesondere in den 1970er und 1980er Jahren gang und gäbe waren.

Insgesamt scheinen diese Gegebenheiten ein weiteres Mal die Tatsache zu unterstreichen, dass die Übersetzung von Humor zu den größten Herausforderungen in punkto Sprachtransfer zählt, insbesondere dann, wenn es um die Synchronisation geht. Der vorliegende Artikel bezweckt aber auch zu veranschaulichen, dass, sofern ein entsprechender kreativer Freiraum gewährt wird, Humor so erfolgreich in die Zielsprache transferiert werden kann, dass die synchronisierte Fassung das Original sogar an Originalität und Kreativität übertrifft und selbst Kultstatus erlangt. Daher ist der vorliegende Artikel, zumindest implizit, auch als Plädoyer für mehr kreativen Freiraum in der Synchronisation zu verstehen.

Die Besonderheiten der audiovisuellen Translation

Zunächst ist hier einleitend kurz auf die Besonderheiten der audiovisuellen Translation einzugehen. Diese bezieht sich auf den “interlingual transfer of verbal language when it is transmitted and accessed both visually and acoustically, usually, but not necessarily, through some kind of electronic device” (Chiaro 2009: 141). Die üblichen Methoden, die im Zuge der audiovisuellen Translation angewandt werden, sind die Synchronisation und die Untertitelung (vgl. ebd.).

Die audiovisuelle Translation unterscheidet sich insbesondere dahingehend von der Übersetzung von gedruckten Texten, als dass sie gleichzeitig auf zwei Ebenen funktioniert und dem polysemiotischen Charakter von Kino- oder TV-Filme (diese sind gleichsam als „audiovisuelle Texte“ anzusehen, vgl. Zabalbeascoa 1997:330) u.ä. Rechnung tragen muss: „Screen products [...] are polysemiotic in other words, they are made up of numerous codes that interact to produce a single effect“ (Chiaro 2009: 142).

Im Falle von audiovisuellen Texten spielen also einerseits der visuelle Code eine entscheidende Rolle, so z.B. Bewegungen, Gesichtsausdrücke, Gesten, Landschaft, Kleidung,

Licht, Farbe, aber auch verbale Information in schriftlicher Form (z.B. Straßenschilder, Plakate, Zeitungen, Briefe und andere Dokumente, die im Film zu sehen sind) ebenso wie der akustische Code, der die Wörter im Dialog (oder Monolog) umfasst, aber auch nicht-verbale Hintergrundgeräusche (z.B. Motorgeräusche, Wasserrauschen etc.) und Musik. Im Mittelpunkt der audiovisuellen Übersetzung steht das gesprochene Wort („verbal audio code“, Chiaro 2009: 142), auch wenn dabei freilich auch auf die anderen Codes zu achten ist (vgl. Zabalbeascoa 1997:335).

Von Belang im Synchronisationsprozess ist, wie Zabalbeascoa betont, u.a. auch der professionelle Kontext, d.h. der erforderliche und tatsächliche Grad der Teamarbeit, denn es sei zu beachten, dass die Übersetzungsarbeit ja nur ein Teil des Synchronisationsprozesses sei (vgl. Zabalbeascoa 1997: 335).

Die Herausforderungen der Übersetzung von Humor

Der Humor als wichtiger Teil eines künstlerischen Werkes, sei es eines literarischen Textes oder einer filmischen Produktion, wurde, trotz der Schwierigkeiten, vor die er die Übersetzer nicht selten stellt, erst relativ spät zum Gegenstand der Translationswissenschaft, nämlich laut López González gegen Ende der 1980er Jahre. Eine einheitliche Definition des Begriffes existiert dabei aufgrund des Mangels an Konsens unter den verschiedenen Autoren, die sich mit dem Thema befasst haben, bislang nicht. Vielmehr variiert seine Definition je nach Anwendungszweck des Begriffes (vgl. González 2017: 282)

Fest steht aber, dass Humor allgemein als eine formidable translatorische Herausforderung betrachtet werden kann (d.h. auch in der Dolmetschung, z.B. bei Konferenzen). In vielen Fällen erscheint der Humor sogar gleichsam unübersetzbar. „Unübersetzbar“ bedeutet in diesem Falle, dass der beabsichtigte Effekt des Humors (also die Belustigung etc., die er bei Lesern oder Sehern auslöst) nicht von der Ausgangs- in die Zielsprache transferiert werden kann. Eine erklärende Übersetzung ist freilich immer möglich, doch diese ist ja dann kein Humor im eigentlichen Sinne mehr, und hat daher auch kaum dessen Wirkung, sondern stellt vielmehr eine Erklärung und Analyse von Humor dar oder eine dokumentarische Übersetzung nach Nord (vgl. Jabbari/Ravizi 2012: 264).

In den Massenmedien spielt Humor eine unverkennbar wichtige Rolle, sei es im Radio, im Fernsehen oder in Kinofilmen. In einer großen Anzahl an Unterhaltungsprogrammen, Filmen und Fernsehserien spielt Humor die Hauptrolle oder fungiert zumindest als wichtiges Nebenelement. Und viele dieser Produktionen stellen Übersetzungen, insbesondere aus dem anglo-amerikanischen Raum, dar (vgl. ebd.).

Bei der Übersetzung von Humor gilt nach Zabalbeascoa allgemein, dass eine solche Übersetzung daran gemessen werden muss, wie erfolgreich sie als Kommunikation ist, inwiefern und in welchem Ausmaße sie also zuvor definierte Ziele vor dem Hintergrund der jeweils gegebenen operativen Einschränkungen (s.u.) erreicht (vgl. Zabalbeascoa 1994: 90).

Im Falle der Synchronisation von Fernsehserien und Filmen besteht das Kommunikationsziel üblicherweise darin, die Zuseher zu amüsieren und sie zum Lachen zu bringen. Es kann also davon ausgegangen werden, dass Ausgangstext und Zieltext demselben Zweck dienen und denselben Effekt erzielen sollen.

Zur Erzielung dieses Effekts wäre, wie unten noch genauer zu veranschaulichen ist, im Grunde ein großes Maß an kreativer Freiheit notwendig. Gerade daran gebriecht es aber oft in der Branche der Synchronisation, nicht zuletzt im deutschen Sprachraum. Wie Zabalbeascoa anführt, sind gerade im Bereich der Synchronisation noch eher traditionelle Methoden der Übersetzung weit verbreitet: “[...] synchronization is a requirement that is actually quite closely related to very traditional methods of translation, such as one-to-one equivalence and interlinear translation, which also demand a synchronization of sorts” (Zabalbeascoa 1997: 329).

So nimmt es nicht Wunder, dass, wie beispielsweise eine Studie von Kianbakht zeigt, die Zieldtexte in der Synchronisation oft weniger Humor enthalten als die Originaltexte. Es gehen dabei also, wie in derselben Studie veranschaulicht, etwa dreißig Prozent des Humors verloren (vgl. Kianbakht 2016: 79). Daher verwundert auch nicht die oben erwähnte Empfehlung mancher Rezensenten, sich doch lieber das Original anzusehen, um den Humor in vollen Zügen genießen zu können.

Worauf ist dies zurückzuführen? Zunächst einmal auf die Herausforderungen der Synchronisation im Allgemeinen, nämlich etwa Timing und Sprecherwechsel. Diese gehören zu den spezifischen Einschränkungen dieser Art der Übersetzung, es muss also z.B. die Länge von AT und ZT mehr oder minder übereinstimmen, idealerweise auch mit den Lippenbewegungen, zumindest falls diese mehr oder minder deutlich zu sehen sind (vgl. Zabalbeascoa 1994: 90). Ferner ist auch allgemein die audiovisuelle Kohärenz und Kohäsion von Bedeutung (vgl. Zabalbeascoa 1994: 5).

Daraus können sich wiederum folgende negative Folgen ergeben:

“(a) a lack of coherence and a loss of intelligibility; (b) partial or total loss of jokes; (c) a loss of naturalness” (Zabalbeascoa 1994:91). Auch ist zu beachten, dass gerade die Synchronisation eine arbeitsteilige Aufgabe (vgl. Holz-Mänttari 1984) ist, die im Rahmen der Übersetzung in einem Team von Experten erarbeitet wird: “Therefore dubbing must be regarded as a joint effort of a team of professionals, where the translator cannot be oblivious of the rest of the team, nor is he or she entirely accountable for some of the shortcomings of the final result” (Zabalbeascoa 1994:6).

Zabalbeascoas Modell

Laut Zabalbeascoa hängen die Übersetzungsstrategien bei (TV-)Komödien von den folgenden zwei Arten von Prioritäten ab: Zum einen von globalen Prioritäten, wie: „be popular, be funny, aim for immediate response (laughter), integrate the words of the translation with the other constituent parts of the audiovisual text, use language and structure appropriate to the channel of communication“ (Zabalbeascoa 1994: 7). Und zum zweiten von sog. „recurrent priorities“, also z.B. Unterschiede im Hintergrundwissen von Ziel- und Ausgangspublikum, Unterschiede im Hinblick auf moralische Wertigkeiten, kulturelle Wertigkeiten, Gewohnheiten und Traditionen, Unterschiede im Hinblick auf herkömmliche Witzsujets, der professionelle Hintergrund des Übersetzers, Timing und Lippen synchronisation, Humor, der von Elementen in der Ausgangssprache abhängt, die Visualisierung von Metaphern und ähnliche Aspekte der visuellen Unterstützung des Textes, die nicht verändert werden dürfen (vgl. ebd.).

Die Übersetzung ist aber laut Zabalbeascoa nicht bloß eine Frage von Prioritäten, sondern vielmehr des Zusammenspiels von Prioritäten einerseits und Einschränkungen andererseits. Prioritäten beziehen sich demnach auf die beabsichtigten Ziele einer Übersetzung, Einschränkungen hingegen auf (mögliche) Hindernisse und Probleme, die dabei helfen, die Wahl der Prioritäten bzw. der jeweiligen Übersetzungslösungen zu rechtfertigen (vgl. Zabalbeascoa 1997: 331). Es muss dabei nicht notwendigerweise universelle Prioritäten geben, sondern in jeder Translation gibt es individuelle Prioritäten ebenso wie Einschränkungen (vgl. ebd.).

Im Hinblick auf Komödien geht Zabalbeascoa davon aus, dass es oft notwendig ist, ein Gleichgewicht herzustellen zwischen dem Streben nach der komischen Wirkung, was impliziert, dass die übersetzten Witze so komisch wie möglich sein sollten, auf der einen Seite, und andererseits der Suche nach Lösungen, die den Zuseher nicht verstören, weil es einen „excessive lack of synchronization“ (ebd.: 332) gibt oder der Plot, die Struktur oder die Kohärenz des Textes zugunsten von Witzen gemindert werden. Dies kann auch zu einem Verlust anderer potentieller Quellen von Humor, wie der dramatischen Ironie, führen (vgl. ebd.).

Eine wichtige Frage ist auch, ob eine strenge Lippensynchronisation eine universelle Anforderung ist oder nicht. Der Toleranzgrad hängt dabei nach Zabalbeascoa vom Publikum ab (vgl. ebd.). Wie das Fallbeispiel unten zeigen wird, können die Lippenbewegungen gegebenenfalls im Vergleich zum Witz und dessen Effekt in den Hintergrund treten.

Äquivalenz versteht Zabalbeascoa als Mittel zur Beschreibung der Prioritäten für eine Übersetzung. Jede Priorität kann dabei eine der folgenden Eigenschaften annehmen: „‘equivalence’, ‘non-equivalence’ or ‘equivalence not regarded’“ (ebd.), also Äquivalenz, Nicht-Äquivalenz und Äquivalenz nicht berücksichtigt. Äquivalenz ist damit in diesem Sinne variabel und reicht von absoluter Identität bis zur vagen Ähnlichkeit (vgl. ebd.). Bei der Übersetzung einer Komödie ist beispielsweise der beabsichtigte komische Effekt sehr hoch in der Bedeutungsskala angesetzt und es liegt eine Äquivalenz-Priorität vor, die sich absoluter Identität annähert. Äquivalenz ist damit ein Merkmal der Absicht, komisch zu sein, unabhängig vom Endergebnis im Ausgangs- oder Zieltext. Was zählt ist also, dass der Zieltext komisch sein soll und daher zielt auch die Übersetzung auf den komischen Effekt ab (vgl. ebd.: 332f.). Demgemäß kann ein Zieltext unabhängig vom Ausgangstext beurteilt werden und zwar gemäß der folgenden Aspekte: a) wie leicht sich eine eindeutige Reihe von Prioritäten identifizieren lässt; b) wie gut jede Priorität von den gewählten Lösungen erreicht wird und c) in welchem Ausmaß die Wahl der Prioritäten plausibel und in Übereinstimmung mit anderen Kriterien ist (vgl. ebd.: 333).

Für die Übersetzung von Witzen legt Zabalbeascoa folgende Typologie mit 6 Arten von Witzen vor:

Zum Ersten der internationale Witz, also eine komische Geschichte oder ein Einzeiler, die sich leicht übersetzen lassen, weil ihre Wirkung nicht von einem Wortspiel der Ausgangssprache oder der Vertrautheit mit irgendwelchen Gegebenheiten der Ausgangskultur abhängt (vgl. Zabalbeascoa 1994:8).

Zum Zweiten jener Witz, der in irgendeiner Weise auf die nationale Kultur oder Institutionen anspielt („national-culture-and-institutions joke“). Die diesbezüglichen

Anspielungen müssen dabei adaptiert werden, damit der komische Effekt auch für ein fremdsprachiges Publikum funktioniert (vgl. ebd.).

Zum Dritten der Witz, der auf einen gleichsam nationalen Sinn für Humor anspielt („national-sense-of-humour“ joke), d.h. bestimmte Witzarten oder -themen sind in manchen Gemeinschaften beliebter als in anderen (vgl. ebd.). Bekannt ist z.B. der berühmte englische schwarze Humor, wenn auch, wie Bucaria nachweist, ein solch spezieller Sinn für Humor durchaus auch in anderen Ländern populär werden kann. So schreibt sie von einer erhöhten Toleranz gegenüber schwarzem Humor, der auf sensible Themen, wie Tod, Krankheit oder Behinderung anspielt. Diese Art von Humor erfreue sich in der anglo-amerikanischen Kultur zunehmender Beliebtheit, beeinflusst durch den Erfolg der betreffenden Filme bzw. Serien (z.B. Breaking Bad, Mister Bean) aber auch andere Kulturen, wie z.B. die italienische (vgl. Bucaria 2008: 223)

Ebenso zu dieser Gruppe von Witzen zählen jene, die stark von der Intertextualität (s.u.) abhängen, da sie Variationen von wohl bekannten Witzen oder Witzarten sind (vgl. Zabalbeascoa 1994:8).

Zum Vierten der Witz, der stark von der jeweiligen Sprache abhängt, also dessen Effekt auf Polysemy, Homophonie und anderen Merkmalen natürlicher Sprachen beruht („language-dependent joke“). Diese Witze können ansonsten relativ „international“ sein und können, wenn die beiden Sprachen näher verwandt sind, durchaus relativ leicht übersetzt werden (vgl. ebd.).

Zum Fünften der visuelle Witz, zu dem Zabalbeascoa sowohl den vollständig visuellen Typ zählt, in dessen Fall der Humor sich nur daraus ergibt, was auf der Leinwand zu sehen ist und einem Witz, der auf einer Kombination von Worten und Bildern beruht und im Falle dessen der Übersetzer nur hoffen kann, eine Art von Kompensation mit Wörtern, die zu den gleichen Bildern passen, zu finden, da er diese ja nicht verändern kann (vgl. ebd.: 9).

Zum Sechsten der komplexe Witz, der eine Kombination aus zwei oder drei der oben genannten Witztypen darstellt (vgl. ebd.).

Allgemein kann ferner gesagt werden, dass es nicht nur, wie oben angeführt, oft der Fall ist, dass die Wirkung von Humor in der Zielsprache vermindert wird, auch der umgekehrte Fall ist möglich, d.h. eine stärkere Wirkung in der Zielsprache, wie sie Bucaria etwa für schwarzen Humor anführt. Dies kann auf einem Missverständnis durch den Übersetzer basieren oder aber durchaus beabsichtigt und zum Beispiel mit Hilfe von Kompensationsstrategien erzielt worden sein (vgl. Bucaria 2008: 226).

Übersetzungsstrategien für Wortspiele, Anspielungen/ Intertextualität und Ironie in audiovisuellen Texten

Hier wird auf diverse Übersetzungsstrategien im Zusammenhang mit Humor näher eingegangen.

Übersetzungsstrategien zum Thema Wortspiel

Zunächst gilt es hier, die Übersetzungsstrategien zum Thema Wortspiel zu betrachten, mit denen sich u.a. Delabastita (1996) befasst. Diese Art von Humor ist, wie oben erwähnt, mit Polysemie, Homophonie und ähnlichen Phänomenen verbunden. Wortspiele in der Ausgangssprache können zum Ersten prinzipiell durch Wortspiele in der Zielsprache ersetzt werden, oder zum Zweiten zwar ihren Sinn beibehalten, aber nicht als Wortspiel übersetzt werden („rendered as non-pun“) oder als diffuse Paraphrase oder eine Kombination dieser beiden Lösungen wiedergegeben werden; zum Dritten kann ein Wortspiel in ein damit verbundenes rhetorisches Stilmittel (z.B. Wiederholung, Alliteration, Reim, Ironie, Paradox) übertragen werden, um den Effekt des Wortspiels in der Ausgangssprache zu erzielen; zum Vierten kann das Wortspiel gänzlich ausgelassen werden; zum Fünften ist eine direkte Übertragung in die Zielsprache ohne Übersetzung möglich; zum Sechsten kann – an anderer Stelle, an der sich im Ausgangstext kein Wortspiel findet – ein Wortspiel als Ersatz für das Wortspiel, das an der ursprünglichen Stelle ausgelassen wurde, eingefügt werden; zum Siebten ist dies auch durch die Hinzufügung gänzlich neuen Textmaterials inklusive Wortspiel möglich; zum Achten kann das Wortspiel auch mittels Fuß- oder Endnoten erklärt werden, eine Lösung die aber freilich in der Filmübersetzung nicht in Frage kommt (vgl. Delabastita, 1996: 134).

Übersetzungsstrategien zum Thema Anspielung/ Intertextualität

Im Falle einer Anspielung oder Intertextualität wird auf einen Text, ein Kunstwerk, eine Person oder ein Ereignis angespielt. Diese Art von Humor ist also stark kulturell geprägt und kann sich auch auf Gebräuche, Ortsnamen, Sprichwörter, Idiome oder historische Fakten beziehen (vgl. Jabbari/Ravizi 2012: 265).

Zum Verständnis dieser Art von Humor ist demnach ein bestimmtes Wissen notwendig, das von einer Gemeinschaft geteilt wird. Daher ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass der Humor außerhalb der Grenzen dieser Kultur seine Kraft verliert (vgl. González 2017: 282). Da solche Anspielungen gleichzeitig zwei Texte aktivieren, indem eine Verbindung zwischen ihnen hergestellt wird, ist hier auch von Intertextualität die Rede (vgl. ebd.: 283). Anspielungen verraten somit auch etwas über das Zielpublikum, dessen Glauben, Einstellungen, Gruppenzugehörigkeit etc. Ferner zählen Parodie und Satire in Bezug auf Personen, Sprichwörter, Ereignisse etc. hierzu (vgl. ebd.: 284).

Als Teil eines audiovisuellen Textes wird intertextueller Humor über zwei Kanäle präsentiert, nämlich den akustischen und den visuellen und damit über verschiedene Codes. Die Kanäle und Codes sind dabei koordiniert. Im Falle der Synchronisation kann nur der akustische Kanal, also das Gesprochene, verändert werden, weshalb der Übersetzer vom Bild auf der Leinwand ausgehen muss (vgl. ebd.: 286).

Zu den möglichen Übersetzungsstrategien ist zu sagen, dass bei Eigennamen der Name unverändert oder in konventioneller Zielsprachenform beibehalten werden kann. Der Name kann als solcher verwendet werden oder mit einer Art Verstehenshilfe oder mit einer Erklärung; auch kann er durch einen anderen Namen (aus der Ausgangs- oder der Zielsprache) ersetzt werden. Ferner kann der Name ausgelassen, aber der Sinn in die

Zielsprache übertragen werden, so z.B. durch ein gewöhnliches Substantiv; oder der Name bzw. die Anspielung können ersatzlos gestrichen werden (vgl. Jabbari/Ravizi 2012: 265f.).

Im Falle der Übersetzung einer Schlüsselphrase kann eine Standardphrase verwendet werden, es können minimale Änderungen vorgenommen werden, also eine mehr oder minder wörtliche Übersetzung ohne Rücksicht auf Konnotation oder kontextuelle Bedeutung gewählt werden; es kann Information als Verstehenshilfe hinzugefügt werden, z.B. mittels typographischer Mittel; ferner können ebenfalls Fuß- oder Endnoten oder Vorwörter als Erklärung verwendet werden, wiederum natürlich nicht im Filmbereich; auch ist der Ersatz durch ein zielsprachliches Element möglich, eine Reduktion der Anspielung auf ihren Sinn durch Umformulierung oder eine Neuschöpfung durch Rückgriff auf eine kreative Konstruktion, d.h. einer Einfügung, die auf die Konnotation anspielt; oder die Anspielung kann gänzlich weggelassen werden (vgl. ebd.: 266).

Übersetzungsstrategien zum Thema Ironie

Sprachliche Ironie bezieht sich im Allgemeinen darauf, dass etwas gesagt, aber etwas anderes gemeint wird (z.B. „Das ist wieder ein toller Tag“, womit ein sehr schlechter Tag gemeint ist). Die Ironie kann aber muss sich nicht auf linguistische Merkmale der Ausgangssprache oder Elemente der Ausgangskultur beziehen (vgl. ebd.: 267).

Für die Ironie bieten sich folgende Übersetzungsstrategien an: 1) Die Ironie des Ausgangstextes wird zur Ironie im Zieltext und zwar durch eine wörtliche Übersetzung; 2) Die Ironie im Zieltext wird durch den gleichartigen Effekt erzielt; 3) Die Ironie im Zieltext wird mit anderen Mitteln erzielt als im Ausgangstext (einschließlich der Ersetzung von paralinguistischen Elementen durch andere ironische Mittel); 4) die Ironie des Ausgangstextes wird im Zieltext durch ein Wort/einen Ausdruck sogar noch verstärkt; 5) Eine ironische Anspielung im Ausgangstext wird im Zieltext eingeschränkter und expliziter; 6) Die Ironie des Ausgangstextes wird im Zieltext zu Sarkasmus (wird also verdeutlicht und offensichtlicher); 7) Die versteckte Bedeutung der Ironie im Ausgangstext wird im Zieltext an der Oberfläche verdeutlicht, weshalb die Ironie im Zieltext wegfällt; 8) Die ironische Zweideutigkeit im Ausgangstext hat nur eine der zwei Bedeutungen, die im Zieltext übersetzt werden (und daher gibt es keine Zweideutigkeit mehr im Zieltext); 9) Die Ironie des Ausgangstextes wird durch ein „Synonym“ im Zieltext, das keine zwei Interpretationen zulässt, ersetzt; 10) Die Ironie des Ausgangstextes wird im Zieltext in einer Fußnote erklärt (wiederum eine in der Synchronisation nicht anwendbare Strategie); 11) Die Ironie des Ausgangstextes wird wortwörtlich übersetzt, die Ironie fällt im Zieltext aber weg; 12) Die Ironie im Ausgangstext wird im Zieltext vollkommen weggelassen; 13) Die Ironie findet sich nur im Zieltext, nicht aber im Ausgangstext (vgl. Jabbari/Ravizi 2012: 266f.)

Fallstudie – Rainer Brandts kreative Synchronisationen

In der Theorie wurde angemerkt, dass Humor im Zuge der Übersetzung oft, zumindest teilweise, verloren geht. In der nun folgenden Fallstudie wird veranschaulicht, dass dies nicht zwangsläufig der Fall sein muss, dass sogar das Gegenteil der Fall sein kann.

Bei den Filmen, die Gegenstand der Fallstudie sind, handelt es sich um jene in den 1970er und Anfang der 1980er Jahre produzierten Filme mit Bud Spencer und Terence Hill, die zunächst Western parodierten, also sog. „Spaghetti-Western“, in denen die Bösen nicht erschossen bzw. auf andere Weise getötet, sondern für gewöhnlich nur verprügelt werden und der Film sich selbst nicht besonders ernst nimmt, z.B. „Die rechte und die linke Hand des Teufels“ (1970), „Vier Fäuste für ein Halleluja“, (1971), später auch Agentenfilm-Parodien („Zwei bärenstarke Typen“, 1983) oder Polizeifilmparodien („Zwei außer Rand und Band“, 1977), u.a.

Der Humor in diesen Filmen ist zunächst einmal visueller Natur und bezieht sich dabei auf die zahlreichen Prügeleien. In manchen Filmen sind diese auch von komischen Geräuschen begleitet (z.B. raketenartiges Geräusch, wenn jemand in die Luft geschleudert wird, hohles Geräusch, wenn jemand einen Schlag auf den Kopf bekommt), also akustischer, aber non-verbaler Natur. Dieser Humor, der vor allem mit der Handlung, der Situationskomik und den Gesten in Zusammenhang steht, kann als universal und daher leicht in verschiedenen Ländern vermarktbar angesehen werden (vgl. Heger 2009: 119). Schließlich findet sich in den Filmen auch verbaler Humor, u.U. in Verbindung mit dem Visuellen. Dieser ist hier von Belang.

Im Original wurden die Filme auf Englisch (wobei das Originalskript meist auf Italienisch war und ins Englische übersetzt wurde) gedreht, synchronisiert wurden sie u.a. ins Deutsche, Ungarische und Italienische (vgl. ebd.). Da die beiden Stars aber die englische Sprache nicht gut genug beherrschten, „wurden die Dialoge im Stadium der Postproduktion gleich zweifach neu vertont: Zum einen für die lippensynchrone internationale Verleih-Version auf Englisch, zum anderen – lippenasynchron – für den heimischen Markt auf Italienisch“ (ebd.: 120).

Dasjenige Faktum, das die Filme für diese Studie interessant macht ist nun, dass der verbale Humor sich in Grenzen hält und nicht besonders originell ist, weshalb die Filme bzw. die Schauspieler Bud Spencer (alias Carlo Pedersoli) und Terence Hill (alias Mario Girotti) auch im angelsächsischen Raum nur mäßig bekannt sind (vgl. ebd.).

Einen sehr hohen Bekanntheitsgrad genießen sie hingegen in ihrer Heimat Italien, in Ungarn, Lateinamerika (wo Pedersoli zeitweilig beruflich tätig war) und vor allem in Deutschland (vgl. ebd.). Als Pedersoli 2016 mit 86 Jahren starb, kamen selbst Qualitätszeitungen wie die *Süddeutsche* oder *Die Zeit* nicht umhin, Pedersoli einen kurzen Nachruf zu widmen. Nach ihm ist auch ein Tunnel in Deutschland benannt und seine Biographie *Mein Leben. Meine Filme* (2010) wurde zum Bestseller. Die Erinnerungen, die seine Tochter Cristiana Pedersoli 2019 veröffentlichte (*Mein Papa Bud*) erschienen zuallererst in der deutschen Übersetzung, nicht im italienischen Original, für das erst ein Verlag gefunden werden musste. Auch finden jedes Jahr wichtige Fantreffen in Deutschland statt und in dem Ort, in dem Girotti einst mit seiner Familie wohnte (Lommatzsch), wurde ihm ein kleines Museum gewidmet (vgl. Terence Hill Museum)

Woraus erklärt sich die Popularität des Duos Spencer/Hill und ihrer Filme gerade im deutschen Sprachraum? Diesbezüglich wären natürlich die Persönlichkeiten von Spencer/Hill bzw. die Gegensätze, auf der die Figuren aufbauen (dick, stark, wortkarg und bärbeißig vs. schlank, schnell, schlagfertig, charmant) zu nennen, ebenso auch die Tatsache, dass viele Zuschauer damit schöne Kindheitserinnerungen verbinden.

Doch es gibt noch einen anderen Grund, der sich in der einschlägigen Literatur immer wieder findet: die Synchronisation des verbalen Humors ins Deutsche, die als weitaus origineller und witziger als das Original gilt und so populär wurde, dass einzelne Wortschöpfungen sogar Eingang in die Alltagssprache fanden bzw. in Fankreisen bis heute gerne zitiert werden.

Der Sprachgebrauch, dem sich die deutsche “Übersetzung dabei (sehr frei) bedient, ist das sog. Schnodderdeutsch. Dieses wurde vom Berliner Synchronsprecher **und Regisseur** [er ist aber ein Synchronregisseur, kein Regisseur!] Rainer Brandt auch in anderen Filmen bzw. der Serie „Die Zwei“ (1970/71) mit Roger Moore und Tony Curtis verwendet, deren Original ebenfalls weniger originell ist (vgl. Berghahn 2012; Heger 2009: 124). In diesem Fall war die Serie im englischen Original ein Misserfolg, im deutschen Sprachraum hingegen dank der originellen Synchronisation ein (langlebiger) Erfolg. Aufgrund dieses Erfolgs wurde dann für die französische Version eben nicht das englischsprachige Original, sondern die deutsche Version von Brandt zum Vorbild genommen (vgl. Berghahn 2012). Es liegt hier also der oben genannte gesteigerte Effekt im Zieltext vor.

Schnodderdeutsch ist dabei laut Berghahn eine „aus Kneipenjargon, Jugendsprache der Siebziger“ (ebd.) bestehende Mischung, enthält aber auch durchaus „literarische Anspielungen“ (Berghahn 2012). Heger spricht diesbezüglich zu Recht von „eine[m] der abenteuerlichsten, einzigartigsten und zugleich erfolgreichsten der deutschen Experimente der deutschen Synchron-Geschichte“ (Heger 2009: 123). Das Erfolgsgeheimnis lag dabei darin, dass Brandt die jeweilige Vorlage eben nicht als „heiliges Original“ ansah, das in der Zielsprache getreu wiedergegeben werden müsse, wie es gerade in der deutschen Synchronisation üblich war bzw. ist (vgl. Heger 2009: 123), sondern, im Gegenteil, das Original „in völlig freier Bearbeitung durch absurde und hochgradig überdrehte verbale Gags [bereicherte], die sich mit den charakteristischen verbalen Einsprengseln zu einer unverkennbaren audiovisuellen Einheit ergänzten“ (ebd.: 124). Dies, so räumt Brandt selbst ein, war die Voraussetzung für den großen Erfolg der Spencer/Hill-Filme im deutschen Sprachraum, denn erst dadurch wurden sie „zu den wortwitzüberladenen Kalauer-Klassikern, als die sie heute jeder deutsche Fernsehzuschauer kennt“ (ebd.: 123).

Brandt ging dabei von der Kulturspezifik des Humors aus. Jede Kultur, so Brandt, habe einen unterschiedlichen Humorstil, der nicht 1:1 übersetzbar sei. Vielmehr ginge es darum, herauszufinden, was das Original vermitteln wolle. Der Text müsse dann so angepasst werden, dass er das Gleiche in der Zielsprache vermitteln könne (vgl. ebd.: 124). Es geht hier also offensichtlich um die Gleichheit des Effekts, der im Brandtschen Verständnis massive Eingriffe in den Text bzw. ein Höchstmaß an künstlerischer Freiheit und Kreativität zulässt.

Hier zwei Beispiele für Brandts Übersetzung aus *Vier Fäuste gegen Rio* (1984)

Szene 1: [Greg und Eliot beim Essen mit den Coimbra-Cousins Don Bastiano und Don Antonio, die sie für sechs Tag vertreten sollen, da sie ihnen verblüffend ähnlich sehen (beide werden natürlich von Spencer und Hill gespielt). Zu beachten ist hier insbesondere der Kontrast zwischen derbem Schnodderdeutsch (Greg und Eliot) und affektiert „feiner“ Sprache (Coimbra-Vettern)].

Greg: Na, wa is Dicker – auch ein Schlückchen für die Nierenspülung?

Don Antonio: Am Tag spüle ich die Nieren nicht.

Greg: Na brich dir mal keinen ab, zieh schon Schampus.

Don Bastiano: Bin ich nicht abgeneigt.

Greg: Dann hol dir 'ne Pulle.

(...)

Don Bastiano: Bei der Vielfalt unserer Geschäfte da können aus den besten Freunden plötzlich die negativsten Feinde werden.

Eliot: Wenn man beim Billard einen lötet, kann das auch passieren.

Greg: Ja, ja, ja.

Don Antonio: Ich bin vor gar nicht langer Zeit z.B. am helllichten Tag mitten auf der Straße überfallen worden – von einem Räuber. Einem glücklichen Umstande verdanke ich, dass die Polizei in der Nähe weilte.

Greg: Und warum haben sie dem nicht die Fresse poliert?

Don Antonio: Wie vulgär! Das waren zwei.

Greg: Na und?

(...)

Don Bastiano: Dürften freundlicherweise wir den Grund für ihre Zurückhaltung erfahren, Mister Vance?

Eliot: Gut, verehrte Basti, dann werd' ich das mal ablassen: Falls mir jemand 'ne Tüte Blei in die Birne jagt, dagegen hab ich was vom Hause aus. Nicht nur, weils unfotogen macht.

(...)

Don Antonio: Auch möchte ich davon ausgehen, dass die vor uns liegenden sieben Tage, wie soll ich sagen, als Geheimnis zwischen uns vier Person anzusehen sein dürfte [sic], nicht wahr, Gentlemen? Ein Phänomen ganz seltener Art.

Eliot: Siehst du, so nennt man das, nicht wahr?

Greg: Ja, mit so einem Pänomen [sic] hab ich es schon zu tun gehabt. Aber auf Krankenschein.

(...)

Don Bastiano: Dürfte ich sie vielleicht nur bitten, Eliot, ihre Frisur zu ändern und meiner anzugleichen?

Eliot: So nen warmer Scheitel kommt bei mir nicht ins Haus, ändern Sie Ihren Pudel!

Don Antonio: O, hohoho. Warmer Scheitel! Kleiner Schlingel! Hoho

Szene 2: [Greg und Eliot im Rolls-Royce auf dem Weg zu einem Konzert]:

Greg: Was steht in dem Programm drin?

Eliot: Um Gottes Willen! Ein Harfenkonzert. Es spielt die Gräfin Sophonia ... Das wird ja ein schöner Mist sein, der uns da um die Ohren fliegt.

Greg: Nen Hafenkonzert...

Eliot: Nicht Hafen, nen Harfenkonzert, ne Harfe ist so nen Gartenzaun, wo man reingatscht und hinterher gibt's noch nen Vortrag, Klingt ziemlich gesalbt.

Ferner kam es im Falle der Spencer/Hill-Filme sogar zu „umfangreiche[n] Dialogerweiterungen“ (Heger 2009: 124f.) und Leerstellen im Original wurden in der Synchronisation „mit schnodderdeutschen Sprachzusätzen gefüllt“ (ebd.: 125), sofern dies der Kamerafokus möglich machte:

Immer dann, wenn der Fokus der Kamera es zuließ – bei Subjektiven also oder Totalen – füllten sie zwischenzeitliche Momente des Schweigens mit komischen Onelinern, paralinguistischen Lauten oder inneren Monologen. Das typisch überdrehte Flair entstand dabei überwiegend durch den Einsatz charakteristischer Füllwörter, die durch ihren wiederholten Gebrauch einem vertrauten verbalen Fingerabdruck glichen (etwa „horchermal“, „nich' wahr“, „aber genau“) (ebd.).

So brummelt etwa Bud Spencer in einer der Eingangsszenen von „Vier Fäuste für ein Halleluja“, in der Bohnen verzehrt werden in der Synchronisation: „Hoffentlich halten's die Hosen aus!“, während er im Originaltext schweigt. Auch die Übereinstimmung der Aussagen mit den Lippenbewegungen war dabei für Brandt nicht unbedingt von Bedeutung.

Ferner fügte er auch intertextuelle Anspielungen an:

Auch bekannte Redensarten, Würdentitel und Fremdwörter wurden regelmäßig verdreht und durch proletarisches Unverständnis verfremdet (etwa „Merkwürden“ statt „Hochwürden“). Hinzu kamen meist für die Schurken- und Nebenrollen reservierten Sprachstereotypen wie exzessives Stottern und Lispeln, zerstreutes Faseln oder affektierter Tanten-Slang. (Heger 2009: 125).

Von Bedeutung waren schließlich die beiden Synchronsprecher, die die Rollen von Bud Spencer und Terence Hill in den meisten Filmen sprachen, nämlich Thomas Dannenberg, der zuletzt auch in Karl-Martin Polds Dokumentarfilm „Sie nannten ihn Spencer“ (2017) teilnahm und von den Fans fast ähnlich verehrt wird wie die beiden Schauspieler, und der bereits verstorbene Wolfgang Hess. Von Interesse im Hinblick auf Letzteren ist, dass dieser mit Hilfe des intensiven Konsums von Bier und Zigaretten die geradezu charakteristische bärbeißige Reibeisenstimme von Bud Spencer erzeugte (vgl. ebd.), während das Original, also Carlo Pedersoli, mit einer weitaus feiner modulierten und im Vergleich dazu geradezu sanftmütigen Stimme spricht. Zur Rolle des bärenstarken und oft griesgrämigen Bud Spencer passt aber freilich die Hesssche Reibeisenstimme um Vieles besser. Während Synchronsprecher daher gewöhnlich, wie auch Übersetzer, in den meisten Fällen unsichtbar sind, spielten in diesem Falle die beiden Synchronsprecher nicht nur eine tragende Rolle beim Erfolg der Filme, sondern wurden (bzw. werden) auch entsprechend gewürdigt. Ihre Leistung wird also sichtbar gemacht. Die begeisterten Kommentare zu Filmausschnitten aus „Vier Fäuste gegen Rio“ und anderen Filmen, in denen u.a. „die Übersetzer“ [sic] „für den „Literaturnobelpreis“ vorgeschlagen werden und auch Brandt erwähnt wird, zeugen von der

hohen Wertschätzung der Fans. Ausnahmsweise sind hier Übersetzer also sowohl sichtbar als auch wertgeschätzt.

Nicht nur Brandt sieht die Ursache für die weiter anhaltende Beliebtheit der Spencer/Hill-Filme im deutschen Sprachraum zu Recht vor allem auch in seiner Synchronisation begründet. Zum oben erwähnten heute zu beobachtenden Phänomen, lieber das Original als die synchronisierte Fassung anzusehen, merkt er an, dass dies wohl insbesondere an der mangelnden Qualität bzw. Originalität der Synchronisation liege: „Heute fehlt die Muße und das Geld, denn die Qualität ist den Auftraggebern egal [...] ,Darum sind die Leute heute auch mehr daran interessiert, das Original zu hören als die schlechte Synchronisation.“ (zitiert in Berghahn 2009).

Insgesamt sind die Brandtschen Synchronisationen nur nach dem Maßstab der „Treue zum Original“ als ungenügend zu bewerten, aber sehr effizient hingegen, wenn, wie oben von Zabalbeascoa erwähnt, der Zieltext gänzlich unabhängig vom Ausgangstext beurteilt wird. Brandts Priorität bestand eben nicht in der Treue zum Original, sondern in der Erzielung eines möglichst komischen Effekts beim Zielpublikum. Und diese Priorität konnte er zweifellos erreichen, mit nachhaltigem Erfolg.

Fazit

Was impliziert das obige Fallspiel nun für die Synchronübersetzung? Es impliziert zunächst, dass – insbesondere dann, wenn sich die Vorlage nicht durch besondere Originalität (wie z.B. der Humor von Monty Python) auszeichnet und eher der „leichten Muse“ zuzuzählen ist, die möglichst große Treue zum Original keine Priorität haben kann und soll. Stattdessen ist es weitaus sinnvoller, wenn in solchen Fällen die Übersetzer ein möglichst großes Maß an kreativem Freiraum haben und durchaus auch Mut zum Risiko zeigen.

Das ist aber natürlich nicht so zu verstehen, dass nun sämtliche Komödien und komischen Serien in Schnodderdeutsch übertragen werden sollten, was ebenso absurd und auf die Dauer auch wenig originell wäre. Vielmehr geht es darum, wie es bei literarischen Übersetzungen bereits Ende der 1980er Jahre mit Nordts Forderung von Loyalität statt Treue geschah, die unbedingte Treue zum Originaltext in Frage zu stellen. Die Tatsache, dass viele Zuseher mittlerweile das Original bevorzugen, weil die synchronisierte deutsche Fassung von so schlechter Qualität ist, zeigt ja, dass es mit dem Ruf der Synchronisation verbesserungswürdig erscheint. Etwas mehr kreativer Freiraum und Wagemut könnten hier dazu beitragen, Synchronisationsfassungen wieder attraktiver und damit auch die Rolle der Synchronsprecher (und -regisseure) sichtbar zu machen.

Wie das Beispiel der Vorgehensweise von Brandt zeigt, kann ein Höchstmaß an kreativer Freiheit u.U. sogar dazu führen, dass Filme (oder eine Serie wie *Die Zwei*) in ihrer synchronisierten Fassung weitaus erfolgreicher und nachhaltig populärer werden als das Original. Daher lohnt es sich durchaus, Rainer Brandt zum Vorbild zu nehmen, wenn auch, ohne ihn plump zu kopieren.

Literaturverzeichnis

- Berghahn, Corinna:** *Der Meister der Schnoddersprache. Legendäre Serie: Rainer Brandts Synchronisation machte „Die Zwei“ zum Fernseh-Hit.* <https://www.noz.de/deutschland-welt/medien/artikel/61083/legendare-serie-rainer-brandts-synchronisation-machte-die-zwei-zum-fernseh-hit#gallery&0&0&61083> (letzter Zugriff: 30.12.2019).
- Bucaria, Chiara** (2008): *Dubbing Dark Humour – A Case Study in Audiovisual Translation.* In: *Lodz Papers in Pragmatics* 4(2). 215-240.
- Chiaro, Delia** (2009): *Issues in Audiovisual Translation.* In: Munday, Jeremy (ed.) (2009): *The Routledge Companion to Translation Studies.* London/New York: Routledge. 141-165.
- Delabastita, Dirk** (1996): *Wordplay and translation.* Manchester: St. Jerome Publishing.
- González López, Rebeca Cristina** (2017): *Humorous Elements and Translation in Animated Feature Films: Dreamworks (2001-2012).* In: *MonTI* 9. 279-305.
- Heger, Christian** (2009): *Die Rechte und die linke Hand der Parodie. Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme.* Marburg: Schüren.
- Holz-Mänttär, Justa** (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae B 226).
- Jabbari, Akbar /Nikkah Ravizi Z., Ali** (2012): *Dubbing Verbally Expressed Humor: An Analysis of American Animations in Persian Context.* In: *International Journal of Humanities and Social Science* 2(5). 263-270.
- Kianbakht, Sajjad** (2016): *Dubbing and Subtitling American Comedy Series,* In: *European Journal of English Language and Literature Studies* 4(4). 65-80.
- Terence Hill Museum:** <https://www.terencehill-museum.de/Startseite> (letzter Zugriff: 30.12.2019).
- Zabalbeascoa, Patrick** (1994): *Factors in Dubbing Television Comedy.* In: *Perspectives: Studies in Translatology* 2(1). 89-99.
- Zabalbeascoa, Patrick** (1997): *Dubbing and the nonverbal dimension of translation.* In: Fernando Poyatos (ed.) *Nonverbal Communication and Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 327-342.