

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung.

In: Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung. Hrsg. v. Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk. Tübingen: Narr, 1995 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 18), S. 9-29.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Sonderdruck

Differente Lachkulturen?

Fremde Komik und ihre Übersetzung

herausgegeben von

Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk

1995

gnV Gunter Narr Verlag Tübingen

Thorsten Unger

Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung

Johann Elias Schlegel verwirft in seinem 1747 erschienenen Aufsatz “Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters” die Vorstellung, die Theater der ‘Nationen’ seien nach einem einheitlichen, universal gültigen Maßstab zu beurteilen. Wo er bereits eine lebhafte Theatertradition etabliert sieht, findet der Autor ein Wechselverhältnis zwischen Theatervorlieben und Landessitten, und wo man mit der Einrichtung neuer Theaterformen befaßt sei, da empfiehlt er, bei der Spielplangestaltung Landessitten und Entwicklungsstand der Nation zu berücksichtigen. Wenn Schlegel nun konkret auf verschiedene Nationalcharaktere zu sprechen kommt, äußert er sich auch zu unterschiedlichen Lachgewohnheiten:

Nach den Urteilen geborner Dänen findet sich in dem Charakter ihrer Nation etwas Gesetztes und Gelassenes. Wenn man daraus schließen wollte, daß ausschweifend lustige Einfälle und wahre Lustigmacher-Schwänke nötig wären, dergleichen Leute aus ihrer Gleichgültigkeit zu bringen und zum Lachen zu bewegen, so würde man übel schließen. Man wird dadurch zwar mehr Lachen, aber in der Tat weniger wirkliches Vergnügen erwecken als durch einen gesitteten Scherz.¹

Denn allzu leicht werde bei gesetzteren und gelasseneren Menschen das Vergnügen am Gelächter über ungereimte und grobe Dinge dadurch getrübt – so Schlegel –, daß sie sich hernach schämen, gegen ihren Willen gelacht zu haben. Und weiter heißt es:

Die Italiäner, welche nichts weniger als gleichgültig und gelassen sind, treiben die *Buffonnerie* aufs höchste, und die ernsthaften Engländer brauchen nur ein feines Salz, um Lachen zu erwecken.²

¹ Johann Elias Schlegel, “Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters” [1747], in: J.E. Schlegel, *Canut*, Stuttgart 1967, S. 75–111, hier S. 82.

² Ebd., S. 83. Alle Hervorhebungen in Zitaten entstammen, wenn nicht anders vermerkt, der zitierten Vorlage.

Ausführliche Begründungsversuche für diese über die Art des Umgangs mit Lachen und Komik geführte Zuschreibung nationaler Charaktere unternimmt Schlegel nicht. Formulierungen, die einen Nord-Süd-Unterschied betonen, zeigen aber, daß hier, wie bei allen derartigen Ausführungen der Zeit, die 'Klimatheorie' im Hintergrund steht, die fast gleichzeitig Montesquieu gründlich wiederbelebt hat.³ Was Schlegel nun im Hinblick auf das Lachen herausstellt – und diese Gedanken führen zentral in unser Thema –, ist indessen nicht ein Unverständnis fremder Komik. Auch die 'Bouffonnerie' der Italiener würde ja in Dänemark durchaus mit Lachen quittiert. Vielmehr sind es gewisse Vorlieben für besondere Formen des Komischen auf dem Theater, die er bei den verschiedenen Nationen beobachten zu können glaubt und die sich ihm reibungslos in das Schema nationaler Stereotypen einzupassen scheinen.

Wie aber stellt sich die Sache in unseren Tagen dar, in einer Zeit also, in der wir eher geneigt sein dürften, mentalitätsbedingte Dispositionen entweder überhaupt in Zweifel zu ziehen, oder aber sie nicht auf klimatische, sondern auf soziale oder historische beziehungsweise kulturelle Bedingungen zurückzuführen?⁴ Wenn nationale Charaktere im Hinblick auf das Komische behauptet werden, dann oft in der schärferen Form des Unverstehbaren.⁵ Im Alltag begegnen wir dieser Position gelegentlich dann, wenn uns jemand versichert,

³ Charles de Montesquieu, *Vom Geist der Gesetze* [*Esprit des Lois*, 1748], übersetzt und hrsg. v. Ernst Forsthoff, 2 Bde., Tübingen 1992 (UTB 1710/1711). Vgl. hier bes. Buch XIX, Kap. 4, wo Montesquieu den "esprit général d'une nation" aus einem Zusammenspiel der Faktoren Klima, Religion, Gesetze, Regierungsgrundsätze, Vorbilder der Vergangenheit, Sitten und Gebräuche herleitet. – Zur Entwicklung und Wirksamkeit nationaler Stereotypen vgl. auch die Forschungen der komparatistischen Imagologie, bes. den Sammelband *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts* (hrsg. v. H. Dyserinck und K.U. Syndram, Bonn 1988) sowie F.K. Stanzel, "Das Nationalitätenschema in der Literatur und seine Entstehung zu Beginn der Neuzeit", in: *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*, hrsg. v. G. Blaicher, Tübingen 1987, S. 84–96.

⁴ Zur Diskussion nationaler Charaktere im 19. und 20. Jahrhundert vgl. W. Wundt, *Völkerpsychologie; eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, 10 Bde., Leipzig 1900–1920; dann aber auch Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Darmstadt 1964, der aus kultursemiotischer Perspektive die Priorität von Mythos und Zeichen vor dem Selbstgefühl behauptet (bes. Bd. II, S. 209f., aber auch bereits 40f. und vor allem 185–189).

⁵ Vgl. etwa John Palmer, *Comedy*, London 1914: "Laughter is the real frontier between races and kinds of people. [...] Try to be funny in a foreign land, and you will probably only succeed in inciting or disgusting or annoying or shocking somebody." (S. 5f.) Palmer wird ausführlicher zitiert und ausgewertet bei Norbert Greiner, "Lach- und Sprachkulturen: Sozio-kulturelle Varianten bei der Übersetzung englischer Lustspiele ins Deutsche im 18. Jahrhundert", in: *Europäische Komödie im Übersetzerischen Transfer*, hrsg. v. Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze, Tübingen 1993 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 11), S. 25–48, hier S. 25f. – Die Verschiedenheit von Lach-Mentalitäten wird sodann ihrerseits Gegenstand von Witzen. Ein besonders schönes Beispiel zitiert Ines Köhler-Zülich, "Der politische Witz und seine erzählforscherischen Implikationen", in: *Medien populärer Kultur*, hrsg. v. Carola Lipp, Frankfurt M. usw. 1995, S. 71–85, hier S. 81.

er habe trotz vorzüglicher Sprachkenntnisse im Ausland mehrere Monate gebraucht, ehe er erstmals über die landesüblichen Witze mitlachen konnte, aber eigentlich sei ihm der dortige Humor bis zuletzt fremd geblieben. Wir sind geneigt, solch einer bescheidenen Bekundung des Nichtverstehens Glauben zu schenken, obwohl der Bericht dem widerspricht, was uns das Fernsehen täglich suggeriert. Im voll klimatisierten Wohnzimmer lachen wir schließlich nicht nur über Dieter Hallervorden, Otto Waalkes und die "TV-Schmidt-Show" aus dem Hamburger Tivoli, sondern eben auch über Louis de Funès, Marty Feldman und David Letterman. Und da wir angesichts globaler Kabel- und Satellitenvernetzung außerdem vermuten, daß man in Frankreich, England und Amerika in ebenfalls klimatisierten Wohnzimmern über dieselben Späße lacht, liegt es offenbar näher, von einer universalen Verstehbarkeit weiter Teile der Komik auszugehen, von einem globalen Gelächter, einer globalen 'Lachkultur' gewissermaßen.

Lassen wir prinzipielle Fragen der Kontextbezogenheit des Komikverstehens einmal dahingestellt, ebenso die Frage, ob nicht selbst bei scheinbar universalen Formen der Grobkomik noch unterschiedliche Verstehensmöglichkeiten in Rechnung zu stellen sind, die über Lachen oder Nichtlachen entscheiden. Sicher ist jedenfalls, daß auch unter den Bedingungen moderner Massenmedien nationale Zuschreibungen von Komikvorlieben vorgenommen werden. Louis de Funès gilt eben als französischer Komiker, und die Filme Monthy Pythons rezipiert man als Ausprägungen typisch englischen Humors. Für unter anderem eben solche Zuschreibungen soll hier der Begriff der Lachkultur als Deutungshorizont eingeführt werden. Vorher aber möchte ich ein Beispiel aus unseren täglichen, besser gesagt: jährlichen Fernsehgewohnheiten anführen, wo sich zeigt – so meine ich –, daß die Annahme, es mit fremdem Humor zu tun zu haben, das Vergnügen auch erhöhen kann: die Rede ist von der Silvester-TV-Slapstick-Comedy *Dinner for One*.

Jedes Jahr am Silvesterabend senden die Dritten Programme der ARD diesen 20minütigen Sketch mit Freddie Frinton und May Warden, seit 1963 schon, und zwar mehrmals pro Sender. Wir haben es hier also mit der 'rituellen' Wiederholung eines Lachvergnügens zu tun, welche die Bereitschaft zur Hingabe an dieses Erlebnis offenbar keineswegs verringert, sondern sogar steigert. Die zentrale Replik dieses Sketches, "Same procedure as every year", ist bei den deutschen Fernsehzuschauern im Laufe der Jahre zu einer Sentenz avanciert, mit der sich jährlich wiederkehrende Festivitäten aufs beste humoristisch bewältigen lassen. So verkauft sich auch die Textausgabe mit Übersetzung (!) der "Edition Nautilus" gut,⁶ und neuerdings liegt sogar eine Computervariante *Dinner for*

⁶ *Dinner for One. Freddie Frinton, Miss Sophie und der 90. Geburtstag*, illustriert von B. Ronstein, Hamburg 1990.

One auf CD-ROM vor, deren Herausgabe gewiß ebenfalls kein wirtschaftliches Wagnis ist.⁷

Nun funktioniert dieser Sketch um Miss Sophie, die am Silvesterabend ihren 90. Geburtstag im imaginierten Beisein ihrer verstorbenen Freunde Sir Toby, Admiral von Schneider, Mr. Pommeroy und Mr. Winterbottom feiert, allesamt jeweils beim Toast unter Beachtung ihrer gestischen und artikulatorischen Eigenheiten adäquat vertreten durch den Butler James, der insgesamt vier Gänge und passende Getränke serviert, – dieser Sketch also funktioniert auf eine solche Weise, daß eine wissenschaftliche Erläuterung seiner Komik im dabei üblichen ernstesten Duktus rasch Gefahr liefe, selbst ein komischer Text zu werden.⁸ Zu beschreiben wäre das clowneske Gebaren des Butlers, wie er auf dem Weg vom Eßtisch zum Buffet elf Mal über den Kopf eines Tigerfells stolpert, dies aber drei Mal – angetrunken – unter voller Konzentration und umso komischer durch einen Schlußsprung verhindern kann, oder wie er – vollends betrunken – als Mr. Winterbottom statt des Portweins das Blumenwasser trinkt und diese Prozedur mit den Worten "... huuuh, I'll kill that cat!"⁹ quittiert. Solche Beschreibungen müssen nicht zuletzt deswegen unbefriedigend bleiben, weil sie noch keinen Eindruck von Freddie Frintons grandioser Mimik vermitteln, die das i-Tüpfelchen der Situations- und Charakterkomik dieser Szene bildet.

In unserem Zusammenhang ist aber vor allem die Tatsache interessant, daß dieser Sketch in englischer Sprache in die deutschen Wohnzimmer gelangt, während die Fernsehsender hier sonst jede fremdsprachige Zeile synchronisieren.¹⁰ Nach einer kurzen deutschen Einführung des Sprechers Heinz Piper, der die Handlung erklärt und auf Einzelheiten der Szenerie, das Eßzimmer einer britischen Adligen, hinweist, hört man Miss Sophie und ihren Butler James in Originalton. Sonderlich elaboriert sind die auf die pragmatischen Kontexte des Servierens und Feierns bezogenen Repliken freilich nicht, aber mit ihren artikulatorischen Eigenheiten und idiomatischen Wendungen doch auch nicht so ganz einfach verstehbar. Auf jeden Fall weist die Sendung durch die Beibehaltung der englischen Sprache in den Dialogen eine Fremdmarkierung auf. Durchschnittlich informierte Zuschauer müssen annehmen, es hier mit einer britischen Sendung zu tun zu haben und alljährlich am Silvesterabend über typisch englischen Humor zu lachen. Die Lachbereitschaft als Bestandteil der Rezeptionshaltung gewissermaßen vor Einschalten des Fern-

⁷ *Dinner for One. Der Klassiker als AVI auf CD-ROM für Windows™*, Eine Produktion des Schweizer Fernsehens, DRS, ©KOMPLETT-VIDEO, München o.J. [1994/95] (ADIVAN Mitcom 4.852.026).

⁸ Eine Ahnung dieser Gefahr vermittelt Peter Serebriakows [Pseud.] Wissenschaftsparodie "Die Seelen und die Formen. Erläuterungen und Interpretationen zum 90. Geburtstag", in: *Dinner for One*, S. 29–51.

⁹ *Dinner for One*, S. 18.

¹⁰ Aus dänischer Perspektive kritisch zur Synchronisationswut im deutschen Fernsehen: Bjørn Ekmann, in diesem Band, S. 283–297.

sehgerätes richtet sich – so läßt sich vermuten – nicht nur auf die Komponenten des Slapsticks, sondern zusätzlich auf die Annahme, hier über fremden Humor lachen zu können. Das mutmaßliche Mitlachen mit den anderen scheint das Vergnügen zu steigern.

Dieser Eindruck erweist sich bei näherem Hinsehen als nur halb richtig, denn in England ist *Dinner for One* nahezu unbekannt, und die Silvesteraufzeichnung wurde in den NDR-Studios in Hamburg gefilmt. Peter Frankenfeld und Heinz Dunkhase hatten Freddie Frinton in einem Variété-Theater in Blackpool entdeckt und zunächst für die Sendereihe *Guten Abend, Peter Frankenfeld* nach Hamburg gelockt. Dem Erfolg dieses live-Auftritts verdanken wir den anschließend produzierten Film.¹¹

Gleichwohl gilt *Dinner for One* bei uns als Probe spezifisch englischen Humors, scheint auf einer gewissen Ebene also das Vorverständnis dessen ziemlich gut zu treffen, was im kollektiven Repertoire der Selbst- und Fremdbeschreibungen gewöhnlich als englischer Humor angesehen wird. Neben landläufigen Urteilen in dieser Sache gibt es dazu längst auch wissenschaftliche Systematisierungsversuche. So führt etwa John Bourke – um nur ein Beispiel zu nennen – besonders verschiedene Erscheinungsformen des 'Nonsense' als englischen Humor ins Feld, worunter er auch *understatements*, extravagante und exzentrische Vergleiche und den *sardonic humour* subsumiert.¹² Will man Bourke in der Zuordnung dieser Elemente zum englischen Humor zustimmen, so sicher nicht in dem Sinne, daß etwa *understatements*, aber auch die Clownerien Freddie Frintons nicht auch außerhalb des englischen Sprachraums als Lachanlaß verstanden würden, vielleicht aber doch in dem Sinne, daß hier bestimmte *Vorlieben* des englischen Humors eruiert worden sind.

Damit sind bereits einige Gesichtspunkte benannt, die es sinnvoll erscheinen lassen, von einem Konzept 'differenter Lachkulturen' auszugehen: Es gibt bestimmte soziale, regionale, nationale oder historische Zuschreibungen von Komikphänomenen, und es scheint gewisse soziale, regionale, nationale oder historische Vorlieben für bestimmte komisierende Verfahrensweisen zu geben. Ferner begegnen uns Fälle des Nichtmitlachenkönnens, oder auch: Nichtmitlachenwollens, ebenso aber Fälle des gezielten Mitlachenwollens mit einer sozial, regional, national oder historisch integrierten Lachgemeinschaft. Um die Beiträge des Bandes in diesem Problemfeld einzuordnen, soll nun ein für die Analyse komischer Texte geeigneter Begriff der Lachkultur, der hier nur erst angerissen ist, etwas genauer diskutiert werden.

¹¹ Zur Entstehungsgeschichte der Fernsehsendung vgl. das Geleitwort von Heinz Dunkhase in *Dinner for One*, S. 7–9.

¹² Vgl. John Bourke, *Englischer Humor*, Göttingen 1965 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 212).

I

Der wissenschaftliche Gebrauch des Begriffs der Lachkultur ist eng mit dem Namen Michail Bachtins verbunden. Im deutschen Sprachraum scheint diese Verbindung besonders fest gefügt, vielleicht weil Bachtins Forschungen zum Thema hier zuerst in einer philologisch fragwürdigen, aber wirkungsreichen Auswahlübersetzung vorgestellt wurden, die den Begriff 'Lachkultur' im Untertitel trägt.¹³ Die in Deutschland in den 70er Jahren verstärkt einsetzende interdisziplinäre Bachtin-Rezeption stützt sich, wo es um Lachen, Karneval und Volkskultur geht, notgedrungen auf diese Ausgabe.¹⁴ Eine komplette deutsche Übersetzung des einschlägigen Bandes zum Romanwerk Rabelais' steht erst seit 1987 zur Verfügung,¹⁵ während eine englische Übersetzung bereits 1968 und eine französische 1970 erschienen waren.¹⁶

In seiner Rabelais-Studie präsentiert Bachtin Thesen zum mittelalterlichen Karneval. Dieser wird wesentlich als Ausdruck einer 'Lachkultur' des Volkes aufgefaßt, die einer Kultur des Ernstes der kirchlichen und weltlichen, herrschenden Sozialschichten entgegengesetzt sei. 'Lachkultur' erscheint mithin als eine subversive Gegenkultur,¹⁷ die zunächst auf einen zeitlich und räum-

¹³ Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe, München 1969, Neuauflage: Frankfurt M. 1990. Es handelt sich um eine von Kaempfe vorgenommene Auswahl aus Bachtins Werken *Problemy poëtiki Dostoevskogo* (Moskau 1963, deutsch: *Probleme der Poetik Dostojewskis*, 1971) und *Tvorčestvo Fransua Rable* (Moskau 1965). Kaempfe kreiert eine eigene Kapitelordnung ohne genauen Nachweis der Herkunft der zusammengestellten Textauszüge.

¹⁴ Wenige Autoren nur bemühen sich um einen umfassenderen Zugriff auf Bachtins Rabelais-Band und präsentieren die für die Argumentation benötigten Textstellen daraus in eigenen Übersetzungen. So: Jürgen Lehmann, "Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin", in: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. v. Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt M. 1977, S. 355–380.

¹⁵ Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Frankfurt M. 1987.

¹⁶ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, translated by H. Iswolsky, Cambridge usw. 1968; M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris 1970.

¹⁷ Das subversive Potential des Bachtinschen Konzepts von Karneval und Lachkultur wird in der internationalen Bachtin-Forschung deutlich herausgearbeitet (vgl. etwa Robert Stam, "Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique", in: *Postmodernism and its Discontents*, hrsg. v. E. Ann Kaplan, London 1988, S. 116–145, hier S. 134f.) und besonders in der deutschsprachigen Bachtin-Rezeption mit einer historisch-politischen Einordnung seiner Theorie als einer verborgenen Kritik am Stalinismus in Verbindung gebracht (so: Alexander Kaempfe, "Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie", in: M. Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 133–148; Renate Lachmann, "Vorwort", in: M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 7–46, bes. S. 7–14). Zum Stand der Bachtin-Forschung vgl.: David Shepherd, "Introduction: (Mis)Representing Bakhtin", in: *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*, Selected Papers from

lich eingegrenzten Existenz- und Wahrnehmungsmodus – eben den Karneval – beschränkt bleibt, Lachen im Mittelalter ist laut Bachtin Marktplatz- und Festtagslachen:

Im Mittelalter existierte die volkstümliche Lachkultur außerhalb der offiziellen Ideologie und Literatur. Durch ihre nichtoffizielle Existenzweise hatte sie eine entschiedene Radikalität und rücksichtslose Nüchternheit gewonnen. Für den Ausschluß aus allen offiziellen Lebens- und Kulturbereichen wurde das Lachen jenseits dieser Bereiche durch exklusive Privilegien, durch Freiheit und Strafflosigkeit, entschädigt; ihm gehörten die Marktplätze, die Feiertage und die Unterhaltungsliteratur. [...]

Wie schon gesagt, war das Lachen im Mittelalter in allen Bereichen der offiziellen Ideologie und in den strengen Umgangsformen des offiziellen Lebens verpönt. Es war ausgeschlossen vom religiösen Kult, dem feudalistischen Zeremoniell, der gesellschaftlichen Etikette und allen wichtigen Bereichen der Ideologie. Den Umgangston des offiziellen Mittelalters bestimmte eine *eisige, versteinerte Seriosität*.¹⁸

Bachtins Lachkultur-Verständnis erweist sich in mehrfacher Hinsicht als problematisch: (a) Sein Begriff der Volkskultur nivelliert soziale, regionale und nationale Differenzen und hat in dieser Homogenität eher sozial-utopischen als historisch-beschreibenden Charakter.¹⁹ (b) Der Karneval ist historisch keineswegs nur Sache des Volkes, sondern eng mit der Festtagsordnung der Kirche verknüpft,²⁰ und auch hier liegen kulturspezifische Differenzen. Außerdem gibt

the Fifth International Bakhtin Conference, University of Manchester, July 1991, hrsg. v. D. Shepherd, Amsterdam usw. 1993 (Critical Studies 3/4), S. XIII–XXXII.

¹⁸ M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 121–123, vgl. zusammenfassend auch S. 146.

¹⁹ Differenzierter verfährt Piero Camporesi (*Bauern, Priester, Possenreißer. Volkskultur und Kultur der Eliten im Mittelalter und in der frühen Neuzeit* [1991], aus dem Italienischen von Karl F. Hauber, Frankfurt M. usw. 1994), der erwägt, von einer "Kultur der 'Unterschichten des Volkes'" auszugehen, und etwa zwischen agrarischen und handwerklichen Sozialschichten unterscheidet (S. 13), aber auch zwischen italienischen und angelsächsischen Verhältnissen (S. 127). Zu den politisch-utopischen Momenten in Bachtins Theorie vgl. Michael Gardiner, "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique", in: *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*, S. 20–47.

²⁰ Daß der mittelalterliche Karneval in die christliche Weltordnung eingebunden und geradezu kirchlich gelenkt sei, betont gegen Bachtin besonders Dietz-Rüdiger Moser, "Lachkultur des Mittelalters? Michail Bachtin und die Folgen seiner Theorie", in: *Euphorion* 84 (1990), S. 89–111. Mosers Aufsatz hat eine Debatte ausgelöst, in deren Folge Elena Nährlich-Slateva ("Eine Replik zum Aufsatz von Dietz-Rüdiger Moser 'Lachkultur des Mittelalters?' [...]" in: *Euphorion* 85 (1991), S. 409–422) eine größere Verselbständigung des Karnevals von der Kirche in Rechnung stellt, Aaron J. Gurjewitsch ("Bachtin und der Karneval [...]" in: *Euphorion* 85 (1991), S. 423–429) Mosers Ablehnung der Gegenüberstellung von zwei Kulturen im Mittelalter teilt, aber Bachtins forschungsgeschichtliche Innovationen herausstellt, und Moser selbst wieder ("Auf dem Weg zu neuen Mythen oder Von der Schwierigkeit, falschen Theorien abzuschwören", in: *Euphorion* 85 (1991), S. 430–437), seine Position zu Bachtin verteidigend, Lachen (unnötigerweise) als anthropologische Konstante bestimmt. Den vorläufig letzten Beitrag liefert Heidi Greco-Kaufmann ("Kampf des Karnevals gegen die Fasten. Pieter Bruegels Gemälde und die Diskussion um Karneval und Lachkultur", in: *Euphorion* 86 (1992), S. 319–332) mit einer kunsthistorisch informierten Interpretation des schon bei Moser erwähn-

es (c) innerhalb der Kirche, also innerhalb der von Bachtin exponierten 'offiziellen Kultur', lachkulturell bedeutsame Phänomene wie etwa das Osterlachen.²¹ Sie verbieten eine zu enge Verknüpfung der Bestimmung dessen, was man als Lachkultur verstehen will, mit nur einer einzigen sozialen Schicht. Insgesamt muß man also (d) für das Mittelalter und die Renaissance in viel größerem Maße mit einer Kopräsenz und wechselseitigen Durchdringung von Volkskultur und 'offizieller' Kultur im Hinblick auf ernste Elemente und lachkulturell relevante Elemente rechnen, als dies bei Bachtin angenommen wird.²²

Auch Bachtins Thesen zum Roman der Renaissance, etwa die Annahme, daß nach dem Niedergang der Lachkultur in der Volkskultur die Lachkultur in Gestalt karnevalesker Elemente in die Literatur nun auch der herrschenden Sozialschichten eingedrungen sei, müßten im Lichte der Befunde der neueren Forschung nochmals überdacht werden. Gleichwohl lassen sich viele Einzelausführungen Bachtins fruchtbar auf bestimmte Fälle der Komödienkomik anwenden, aber auch auf Komik im Volksbrauchtum und in Folklore-Texten, die besonders im slavischen Raum ein nicht unerhebliches Lachkulturresevoir bieten. Erhellend ist vor allem Bachtins Bestimmung des Grotesken, die er an einer spezifischen Körperkonzeption entwickelt. Hauptkennzeichen sind die Unfestigkeit der Leibgrenzen sowohl im Verhältnis zur Außenwelt und zu anderen Leibern als auch nach innen mit einem Zug zur Hyperbolisierung, die Prozeßhaftigkeit verbunden mit einer deutlichen Ambivalenz von Tod und Zeugung sowie die Universalität als Gegenstück zur Individualität des neuzeitlichen Leibes. Liest man Bachtins Rabelais-Studie als eine Theorie des Lachens und des Komischen, so ist bemerkenswert, wie er die Funktion des Grotesken als Relativierung des Bestehenden in den Blick nimmt. Sein Konzept betont die positiv-relativierende, heraufsetzende²³ Funktion des Lachens:

In Wirklichkeit befreit die Groteske den Menschen von allen inhumanen Zwängen, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen, sie entlarvt diese Zwänge als relative und nur beschränkt gültige. Zwar ist ihr Anspruch im Weltbild

ten Bruegel-Gemäldes, in dem sie Kritik sowohl am Klerus als auch an zu überschwenglichem Volkskarneval zu erkennen meint, mit dem Resümee, weder Bachtin noch Moser sei mit Blick auf den Karneval restlos zuzustimmen. – Differenziertere Ausführungen zur mittelalterlichen Karnevals- und Festkultur, kritisch zu Bachtin, gleichwohl forschungsgeschichtlich würdigend, präsentiert auch bereits Frank-Rutger Hausmann, "Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* als Quelle mittelalterlicher Fest- und Spieltradition", in: *Feste und Feiern im Mittelalter*, hrsg. v. Detlef Altenburg, Jörg Jarnut und Hans-Hugo Steinhoff, Sigmaringen 1991, S. 335–348, zu Bruegel: S. 336.

²¹ Ausführlich dazu: Maria Caterina Jacobelli, *Ostergelächter. Sexualität und Lust im Raum des Heiligen* [1990], übersetzt von Fortunat Sommerfeld, Regensburg 1992. Bei Bachtin kommt das Osterlachen am Rande allerdings in den Blick: Vgl. M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 129.

²² Vgl. wiederum P. Camporesi, *Bauern, Priester, Possenreißer*, z.B. S. 36f., 60–62.

²³ Vgl. hierzu Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, S. 110–114.

jeder beliebigen Epoche ein monolithisch ernster, bedingungsloser und unanfechtbarer, historisch gesehen aber sind sie durchaus relativ und veränderlich. Das Lachprinzip und die karnevaleske Welterfahrung, die der Groteske zugrundeliegen, zerstören den bornierten Ernst dieser Zwänge und deren Anspruch auf zeitlose Gültigkeit, sie machen das menschliche Bewußtsein, die Gedanken und die Phantasie frei für neue Möglichkeiten. Daher geht großen Umbrüchen, selbst im Bereich der Wissenschaft, immer eine gewisse Karnevalisierung des Bewußtseins voraus.²⁴

Die groteske Gestalt des Leibes ist für Bachtin das Grundmodell des mittelalterlichen Karnevals und damit der mittelalterlichen Lachkultur als Gegenkultur. Schränkt man den Begriff 'Lachkultur' auf Bachtins enge,²⁵ emphatische Verwendungsweise ein: im Sinne einer Kultur, die wesentlich durch Lachen statt durch Ernst integriert ist, so kann man durchaus konstatieren, daß es nach dem 17. Jahrhundert mit dem Niedergang der karnevalesken Elemente etwa in der elsässischen Literatur keine Lachkultur mehr gegeben habe.²⁶

Um der evidenten Erfahrung Rechnung zu tragen, daß sich Lachen als Reaktion auf Lachanlässe überall innerhalb der kulturellen Ordnungen ereignet, scheint es zweckmäßiger, den Begriff 'Lachkultur' in einem erweiterten Sinne zu fassen. Die Frage lautet nicht, *ob* für einen jeweiligen sozialen, zeitlichen oder geographischen Rahmen eine Lachkultur zu konstatieren ist, sondern *wie* die jeweils vorhandene Lachkultur komplementär oder als Gegenkultur im einzelnen strukturiert ist, welches Repertoire von Lachanlässen, Lachfunktionen und Lachphysiognomien sie umfaßt, aber auch welche Lachmöglichkeiten unter Umständen ausgegrenzt sind. Die von Bachtin beschriebene karnevaleske Lachkultur wäre in dieser Perspektive nur eine spezifische Ausprägung neben anderen realisierten und vorstellbaren Möglichkeiten. Denn daß Lachen außer mit anthropologischen immer auch mit kulturellen Bedingungs- und Wirkungsfaktoren verbunden ist,²⁷ daß es außerdem Mechanismen der kulturbedingten Sanktionierung von Lachformen gibt, orientiert etwa an Vorstellungen davon, was unschickliches Lachen sei, kann als weithin konsensfähig gelten und wird in den Komik- und Lachtheorien international immer wieder in Rechnung gestellt.²⁸

²⁴ M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 100f.

²⁵ Aus kultursoziologischer Perspektive warnt Heinz Otto Luthe vor einer zu engen Verwendung des Begriffs 'Lachkultur' als einer 'Gegenkultur' und beschreibt Bachtins Begriffsverwendung als eine kontrasttheoretische Festlegung. Vgl. H.O. Luthe, "Komikübersetzung – ein Feld auszuhandelnder symbolischer Ordnung", in diesem Band, S. qq. Vgl. auch bereits: H.O. Luthe, *Komik als Passage*, München 1992, S. 100–102.

²⁶ Dazu Frank-Rutger Hausmann, in diesem Band, S. 33.

²⁷ Zur Analyse der Theorien des Lachens und der Komik unter dem Aspekt ihrer anthropologischen oder kulturgeschichtlichen Fundierung vgl. den Beitrag von Horst Turk in diesem Band, S. 299–317.

²⁸ Eine nationale Zuschreibung von Lachvorlieben findet sich im Zusammenhang der Unterscheidung des 'absolut' und des 'signifikant' Komischen schon bei Charles Baudelaire, "Vom

Hier soll deshalb ein Verständnis der Lachkultur als einer Teilkultur vorgeschlagen werden, die in einem beschreibbaren Verhältnis zu anderen kulturellen Teilbereichen steht, und in ihrer Art vergleichbar ist etwa mit einer Trauerkultur, einer Eßkultur²⁹ oder auch einer Streit- und Konfliktkultur.³⁰ Sie kann sozial, regional oder national integriert sein und ist selbstverständlich historisch variabel vorzustellen.³¹ Weiterhin dürfte es sinnvoll sein, die Lachkultur weniger in einem nebengeordneten Verhältnis zu anderen Teilkulturen zu denken, also mit festen Grenzen und klar definierten Zuständigkeitsbereichen, als vielmehr in einem Schnittmengen-, Überschneidungs- und Durchdringungsverhältnis zu anderen Teilkulturen. Gerade das Lachen kann den Blick auf Sinnsysteme benachbarter, rsp. überschchnittener und durchdrungener Bereiche öffnen.

Ein solches Verständnis der Lachkultur läßt sich gut mit Joachim Ritters Theorie des Lachens untermauern.³² Ritter behandelt das Lachen vor allem als eine affirmierende Handlung. Durch Lachen über Lächerliches – Lächerliches im kategorisierenden, nicht im pejorativen Sinne gebraucht – werde ausgedrückt, daß bestimmte Aspekte, die normalerweise aus einer gegebenen Ordnung ausgeschlossen seien, positiv zu dieser Ordnung dazugehören. Lachen ist somit immer bezogen auf ein Ausgegrenztes, ein Abweichendes – das Lächerliche oder Belachte –, das nur im Lachen affirmiert werden kann.

Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst" [1885], in: Ch. Baudelaire, *Sämtliche Werke und Briefe in acht Bänden. Bd. 1: Juvenilia-Kunstkritik 1832–1846*, München 1977, S. 284–305, bes. S. 296–299; Luigi Pirandello (*Der Humor [L'umorismo*, 1960], Essay übersetzt von Johannes Thomas, Mindelheim 1986, bes. S. 41f.) äußert sich zur Kulturspezifik des Humors; Viktor Raskin (*Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht usw. 1985) meint, Lachen mache an Ländergrenzen halt; Mahadev L. Apte (*Humor and Laughter: An Anthropological [!] Approach*, Ithaca usw. 1985) hält Humor-Studien für besonders geeignet, um Einsichten in kulturelle Systeme zu erlangen (vgl. S. 16); aber selbst Sigmund Freuds psychoanalytisches Konzept (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905], Frankfurt M. 1992) zieht auch kulturelle Bedingungsfaktoren in Betracht, zum Beispiel wenn er im Zusammenhang mit der Bedeutung des Beobachterstandpunkts für die komische Wirkung auch die begünstigende Erwartung des Komischen erörtert, die etwa mit der Kulturinstitution des Theaters gegeben ist.

²⁹ Zur Eßkultur-Forschung vgl. Alois Wierlacher, *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*, Stuttgart 1987. Daß differente Eßkulturen, wenn sie aufeinandertreffen, in komisierender Weise inszeniert werden können, zeigt Hermann Krapoth in diesem Band, S. 67–86.

³⁰ Zur Kultur des Streites und des Konflikts vgl. den Sammelband *Streitkultur: Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, hrsg. v. Wolfram Mauser und Günter Saße, Tübingen 1993.

³¹ In einem ähnlich weiten Sinne wird der Begriff der 'Lachkultur' auch im Titel des von Bjørn Ekman geleiteten Rahmenthemas XXI "Komik und Lachkultur" (seit 1984) im *Jahrbuch für Internationale Germanistik* verwendet; ebenso im Sammelband *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte*, hrsg. v. Angela Bader u.a., Stuttgart 1994.

³² Joachim Ritter, "Über das Lachen" [1940], in: J. Ritter, *Subjektivität*, Frankfurt M. 1974, S. 62–92.

Und Lachen wird ins Verhältnis gesetzt zu einer jeweils gültigen Ordnung, zu einer Sphäre des Normalen. Beides, das System des Normalen wie das zum Belachbaren werdende Ausgegrenzte, sind nun in hohem Grade kulturvariant gedacht:

Weil für sie [die komische Wirkung des Stoffs; T.U.] die den Menschen je bestimmende Lebensordnung entscheidend ist, darum muß das Komische mit der Verschiedenheit der Epochen, der Völker, der sozialen Schichten, der landschaftlichen und individuellen Lebenseigentümlichkeit variierend mitgehen. Das Mitlachenkönnen und d. h. die Aktualisierung des komischen Gehalts ist daher nicht schon durch die Verständlichkeit des stofflichen Geschehens ermöglicht. Es ist daran gebunden, daß die Ordnung, aus der und mit der der Stoff zum Lächerlichen wird, lebensmäßig wirksam ist. Die mittelalterliche Karikatur, der Wortwitz des 16. und 17. Jahrhunderts etwa können geistesgeschichtlich ihrem sachlichen Gehalt nach noch durchaus verständlich sein. [...] Aber die zündende Kraft, die ihnen innewohnte, das Treffende ihres Witzes ist weithin verloren. Sie haben nicht mehr die Kraft, das Lachen zu wecken, weil ihre Welt tot und nicht mehr die unsere ist. Und das gilt überall und gilt auch im individuellen Daseinsbereich. Das Lachen eines Kindes, das sich mit einem Stückchen Zeug behängt, bleibt uns verschlossen. Und wenn dem Trunkenen schließlich alles komisch wird, der Tisch, der Stuhl, der Mantel, der Hut, so ist diese Komik dem Nüchternen nicht zugänglich.³³

Mit der Bestimmung des Begriffs der Lachkultur in bezug auf "die den Menschen je bestimmende Lebensordnung" ist freilich ein weites Feld eröffnet. Wollte man einen sozial, regional und historisch eingegrenzten Bereich annähernd erfassen, müßte man ja nicht nur relevante Fälle der Komödienkomik als einer elaborierten Form der *high culture* in den Blick nehmen, sondern auch die vielfältigen Formen der *popular culture* vom Stammtischwitz bis zum gezeichneten Cartoon "ohne Worte" in Fernsehzeitschriften. Dazu wären aber auch textlich und institutionell kaum greifbare Lachphysiognomien, Lachfunktionen und soziale Lachkonventionen kulturkontrastiv zu untersuchen. Die Lachkulturforschung ist also im umfassenden Sinne auf interdisziplinäre Zusammenarbeit angelegt.³⁴

II

Welchen Beitrag kann nun die Übersetzungswissenschaft zur interdisziplinären Lachkulturforschung leisten, und wie sind die Beiträge des vorliegenden Bandes im Forschungsfeld gelagert?

³³ Ebd., S. 79.

³⁴ Das zeigen auch die einschlägigen Publikationsorgane, etwa die seit 1988 bei De Gruyter in Berlin und New York erscheinende Zeitschrift *Humor – International Journal of Humor Research*. Vgl. im Hinblick auf Interdisziplinarität auch Erve Chambers ("Thalia's Revenge: Ethnography and Theory of Comedy", in: *American Anthropologists* 91 (1989), 3, S. 589–598), wo strukturelle Gemeinsamkeiten von Komödie und Ethnographie herausgestellt werden.

Sie decken – das ist zunächst festzuhalten – das Feld nicht in seiner ganzen Breite ab.³⁵ Vielmehr wird mit den Studien zur Übersetzung von Komik allein der Ausschnitt der Lachkultur in den Blick gebracht, der im Bereich der *high culture* literarisch faßbar ist. Dabei bilden Komödien als Spielvorlagen für Theateraufführungen, als inszenierbare Lachanlässe, um die sich die Institution Theater bemüht, einen historisch äußerst bedeutsamen Ausschnitt: Komödien repräsentieren die literarische Seite der theatralen Lachkultur.

Diese theatrale Lachkultur ist nun hochgradig international. Für ihre Ausgestaltung haben im deutschen Sprachraum Kontakt- und Transferprozesse eine so bedeutende Rolle gespielt, daß man rückblickend auf die in diesem wie in vorangegangenen Bänden präsentierten übersetzungswissenschaftlichen Studien behaupten darf, daß sich die im Theater institutionalisierte Lachkultur immer schon bis zu einem gewissen Grad im Modus der *Übersetztheit* befindet. Das zeigen die Befunde mehrerer Untersuchungsebenen: Zunächst enthalten unsere Theaterspielpläne einen ausgesprochen hohen Anteil an Komödienübersetzungen – “Auf deutschen Theatern wird *europäische* Komödie gespielt.”³⁶ Sodann zeigen die Untersuchungen komischer Paradigmata, etwa des Paradigmas der ‘lustigen Person’,³⁷ wie auch mutmaßlich regionalspezifische Ausprägungen sich aus vielfältigen internationalen Erscheinungsformen speisen, die wechselseitig ineinander übersetzbar sind und übersetzt wurden. Schließlich spricht in vielen Fällen die intertextuelle Ausgestaltung des Lachfeldes in hochliterarischen Komödien wie zum Beispiel *Leonce und Lena* für die Internationalität beziehungsweise Übersetztheit der theatralen Lachkultur.³⁸

Ein weiterer übergreifender Gesichtspunkt, der sich einstellt, sobald man die in den Beiträgen dieses Bandes präsentierten übersetzungswissenschaftlichen Detailanalysen vor dem Deutungshorizont der Lachkultur in den Blick nimmt, ist der historische Wandel der Lachkultur. Historische Differenzen scheinen

³⁵ Von übersetzungswissenschaftlicher Seite ist das Problem der Humor- und Komikübersetzung bisher vor allem am Beispiel der Textsorte ‘Witz’ erörtert worden. Vgl. hierzu: Emil Draitser, “Comparative Analysis of Russian and American Humor”, in: *Meta* 34 (1989), 1, S. 88–90; Anne Leibold, “The Translation of Humor: Who says it can’t be done?”, in: *Meta* 34 (1989), 1, S. 109–111; Pieter Hos, *Wortspiel und Witz als Übersetzungsproblem in ‘Comedians’ von Trevor Griffiths*, Heidelberg 1985 (unveröffentlichte Diplomarbeit am Institut für Übersetzen und Dolmetschen); Henry Niedzielski, “Cultural Transfer in the Translation of Humor”, in: M.L. Larson (Hg.), *Translation: Theory and Practice. Tension and Interdependence*, New York usw. 1991, S. 139–156.

³⁶ Wolfgang Ranke, “Einleitung”, in: *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, hrsg. v. Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schulze, S. 10.

³⁷ Vgl. zur Übersetzung der komischen Figur die Aufsätze von Thomas Hillmann, Norbert Greiner und Thorsten Unger in diesem Band, sowie Bärbel Fritz, “Zum übersetzerischen Transfer der ‘lustigen Person’ der comedia Calderóns am Beispiel der ‘Dama Duende’”, in: *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, hrsg. v. Ulrike Jekutsch u.a., Tübingen 1994 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 16), S. 155–185.

³⁸ Vgl. dazu auch Horst Turk, “Georg Büchner: *Leonce und Lena*”, in: *Ein Text und ein Leser. Weltliteratur für Liebhaber*, hrsg. v. Wilfried Barner, Göttingen 1994, S. 123–140.

für die Übersetzung mitunter wichtiger, jedenfalls schwerer überwindbar zu sein als nationalspezifische Ausprägungen der Lachkultur. Für eine genauere Bestimmung sind zwei Dimensionen der Historizität in Betracht zu ziehen: die des Ausgangstexts und die der Übersetzungen. Übersetzungen veralten, Ausgangstexte werden entdeckt. Dabei ist historische Fremdheit nicht von vornherein mit kultureller Fremdheit gleichzusetzen.

Daß der Verstehenshorizont der Zeitgenossen Rabelais’, Cervantes’, Molières und Shakespeares auch hinsichtlich des komischen Potentials der Texte ein anderer war als unserer und auch schon der des 18. Jahrhunderts, liegt auf der Hand. Die hieraus resultierenden Verstehensprobleme spielen für die Übersetzungen eine besondere Rolle, sind allerdings nicht übersetzungsspezifisch. Auch die englischen Shakespeare-Ausgaben sind ja z.B. seit dem 18. Jahrhundert mit einem kommentierenden Anmerkungsapparat ausgestattet. Und diese Verstehensprobleme sind auch nicht lachkulturspezifisch, sondern erstrecken sich auf alle rezeptionsrelevanten Textanteile. In der Historizität der Ausgangstexte zeigt sich schlicht das Problem der hermeneutischen Differenz, mit der es jeder historische Rezeptionsakt zu tun hat, also auch jede Aktualisierung von komischen Texten und von komischen Texten in der Übersetzung. Dabei kann es nicht überraschen, daß wir etwa gewisse komische Eigentümlichkeiten Rabelais’ nur noch mit erheblichem rekonstruierendem Aufwand verstehen können und sich gleichwohl nur ein mäßiger Lacherfolg einstellen will. Die Bewahrung des komischen Potentials durch die Aufführung und in der Übersetzung ist generell ein Problem.

Für die Ausgestaltung der Lachkultur aufschlußreich ist aber auch die zweiseitige Perspektive einer Entdeckung der historischen Texte, denn hier ist zu beobachten, daß komische Texte eben trotz offensichtlich eingeschränktem oder verändertem Verständnis ihrer komischen Potentiale zu einem keineswegs zufälligen Zeitpunkt durch Übersetzungen und Bearbeitungen in der Zielkultur aktualisiert werden. Im vorliegenden Band zeigen beispielsweise die Analysen zu Calderón in Wien und Gotha³⁹ sowie zur Spielplaneröffnung im nachkommunistischen Bulgarien 1990/91 mit Schnitzlers *Reigen*,⁴⁰ wie Übersetzungsentscheidungen auch im Feld der Komik durch die konkrete historische Situation der Zielkultur bedingt sind und gleichzeitig auf sie wirken. Das ist freilich nicht überraschend, aber als wichtiger Punkt für die Ausgestaltung der theatralen Lachkultur durch Komödienübersetzungen festzuhalten.

Drittens legt es ein Blick auf die theatrale Lachkultur, wie sie sich in den Spielplänen unserer Theater niederschlägt, nahe, einen Mechanismus der Steuerung der übersetzerischen Rezeption anzunehmen, der mit dem Gefüge von Selbst- und Fremdbeschreibungen von Kulturen zusammenhängt. Auf der Basis einer relativen Offenheit des Theaters für internationale Repräsentanz

³⁹ Vgl. den Aufsatz von Bärbel Fritz in diesem Band, S. 127–143.

⁴⁰ Vgl. den Aufsatz von Sophia Totzeva in diesem Band, S. 261–282.

scheinen wir es im alteritären Horizont unseres Kulturkreisrahmens mit national fixierten Zuständigkeiten für verschiedene Arten der Komödienkomik zu tun zu haben. Überhaupt lassen sich bei Dramenproduktion und Spielplangestaltung in bestimmten historischen Phasen wechselseitige, sich ablösende Hegemonialverhältnisse beobachten, wobei eine Nationalliteratur – etwa die Dramatik des französischen Klassizismus in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – den Status einer *Leitkultur* einnimmt. Ebenso scheinen auch hinsichtlich verschiedener Komikphänomene einzelne Nationalliteraturen oder auch besonders herausragende Teile derselben einen leitkulturellen Status zu genießen. Die *Commedia dell'arte* und ihr Repertoire an komischen Typen ist in diesem Alteritätsgefüge der theatralen Lachkulturen so fest mit Italien verbunden, daß eben auch Goldoni, der in der italienischen Ausgangskultur in einem ambivalenten Verhältnis zur *Commedia dell'arte* steht, mitunter voll als Vertreter derselben rezipiert wird und seine Stücke in diese Tradition zurückübersetzt werden.⁴¹ Will man *Commedia dell'arte* rekonstruieren, scheint für diese Systemstelle im Spielplan Goldoni der geeignetste Kandidat zu sein. Ganz ähnlich greift man gewöhnlich zu Shakespeare, wenn Narrenfiguren mit zweideutigem Wortwitz auf die Bühne gebracht werden sollen,⁴² und zu Molière, wenn Verlachkomik gefragt ist.⁴³

Inwiefern ist es sinnvoll, hier ein weiteres Kompositum auf -kultur zu bemühen⁴⁴ und nicht einfach von Erfahrungswerten mit hoch-kanonisierten Werken der Weltliteratur zu reden, gewissermaßen von erprobten Lacherfolgen? Die Sache wird deutlicher am Beispiel der umfassenderen Orientierung von Kulturen oder Kulturträgern an kulturellen Vorbildern. So richtet sich bekanntlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die höfische Kultur im deutschsprachigen Raum auf den verschiedensten Ebenen – von der Verkehrssprache am Hofe bis zur Garderobe und von der französischen Bespielung der Hofbühnen bis zur barocken Gartengestaltung – an den entsprechenden Positionen des französischen Absolutismus aus. Diese Form der Leitkultur im umfassenden Sinne wird spätestens dann Gegenstand der Reflexion wie auch der aktiven Kulturpolitik, wenn eine Umorientierung einsetzt und sich die Kulturträger an einer neuen Leitkultur (in unserem Beispiel: an England) orientieren. Es gibt aber auch den Fall, daß Gesellschaften eigens kulturpolitische Institutionen zur Abwehr leitkultureller Wirkungen formieren. Ein jüngeres Beispiel hierfür wäre die aktive Sprachpolitik Frankreichs: Um den mannigfachen kulturellen Einflüssen amerikanischer Provenienz und besonders dem Eindringen von

⁴¹ Vgl. den Aufsatz von Thomas Hillmann in diesem Band, S. 101–125.

⁴² Vgl. den Aufsatz von Thorsten Unger in diesem Band, S. 209–242.

⁴³ Vgl. den Aufsatz von Thomas Keck in diesem Band, S. 145–191.

⁴⁴ Anregend kritisch zum inflationären Gebrauch des Kulturbegriffs: Volker Klotz, "Was war anders, besser? Rückblick auf Eigenarten der DDR-Kultur", in: Volker Klotz, *Literaturbeamter auf Lebenszeit. Spielräume der akademischen Verwaltung von Dichtkunst. Essays und Notizen*, Darmstadt 1991 (Hessische Beiträge zur deutschen Literatur), S. 233–242.

Anglizismen ins Französische, dem *Franglais*, zu begegnen, wurden offizielle Institutionen wie 1966 das "Haut comité pour la défense et l'expansion de la langue française" gegründet. Und um die Reinheit der französischen Sprache besorgte Autoren boten alle Register einer Rhetorik der Fremdsetzung auf, um gegen amerikanischen Sprach- und Kulturimport Front zu machen.⁴⁵ Solche Bemühungen verhinderten freilich nicht, daß amerikanische Kulturprodukte⁴⁶ in einigen Teilbereichen auch in Frankreich leitkulturellen Status genießen, und sei es nur im Operationsfeld der Fast-Food-Restaurants.

Das Beispiel zeigt also einerseits, wie gewisse Institutionen formiert werden, deren Handeln wesentlich orientiert ist an einem Konstrukt von Leitkulturen, auf deren Wirkungsweise positiv oder negativ Einfluß genommen werden soll. Andererseits zeigt es, daß Leitkulturen nicht nur als Gesamtkonstrukte wirken, sondern gerade auch als Partialkonstrukte, bezogen auf einzelne Sachbereiche, die international bewirtschaftet werden. Der Vorteil dieser Spezialisierung liegt in der entlastenden internationalen Aufteilung von Zuständigkeiten: Hat sich ein Kulturprodukt in seiner Funktionalität bewährt, kann es importiert oder nachgebaut, muß aber nicht mehr selbst entwickelt werden. Und dies gilt ebenso für das damit verbundene System sprachlicher Benennungen, das ganz oder teilweise in den Lehnwortbestand der eigenen Sprache aufgenommen oder übersetzt werden kann. Aus sprachpuristischen Gründen für "Hamburger" und "Pommes Frites" oder für "Computer" und "CDs" nach geeigneten deutschen Wörtern zu suchen, ist ebenso überflüssig, wie die gefundenen Lösungen leicht unfreiwillig komisch wirken.

Als ein solcher international bewirtschafteter Sachbereich kann nun auch das europäische System der theatralen Lachkultur aufgefaßt werden. Lehn- und Fremdwörter in diesem Feld belegen wiederum die Übersetztheit der Lachkultur, aber auch die nationalen Zuständigkeiten für die bezeichneten Sonderformen. So haben wir *Pulcinella* aus dem italienischen, *Harlekin* aus dem italienisch-französischen, *Clown* und *Punch*, aber auch die Genrebezeichnungen *Sketch* und *Slapstick* aus dem englischen Sprachraum übernommen.

Es bleibt die Frage, inwiefern das aus einer fremden Lachkultur zur Übersetzung und Bühnenproduktion aufgegriffene Einzelwerk als ein Repräsentant dieser Kultur angesehen werden kann. Benötigt wird also eine nähere Bestimmung des Verhältnisses zwischen Einzelwerk bzw. individuellem Produzenten und der Kollektivität der ihn umgebenden Kultur. Zur näheren Bestimmung dieses Verhältnisses bietet sich der von Pierre Bourdieu im Anschluß an Pa-

⁴⁵ Eine Fülle von Beispielen systematisiert hierzu Clem Robyns, "Defending the National Identity: Franglais and the Francophonie", in: *Kanonisierungsprozesse*, hrsg. v. Andreas Poltermann, Berlin 1995 (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 10), auf dessen Ausführungen sich die vorliegenden Informationen zur französischen Sprachpolitik stützen.

⁴⁶ Es versteht sich, daß ich 'Kultur' hier in einem weiten Sinne verwende, der 'Zivilisation' mit umfaßt.

nofsky bestimmte Begriff des *Habitus* an,⁴⁷ sofern man die Kategorie als ein Element der Selbst- und Fremddefinition diskutiert.

Bei Bourdieu wird der Begriff des *Habitus* verwendet zur Beschreibung der Verbindung zwischen der Individualität des Künstlers beziehungsweise des Einzelwerkes mit der Kollektivität seiner Kultur beziehungsweise dem Symbolsystem seines Zeitalters (S. 132). Der *Habitus* ist verstehbar als Ausprägung einer jeweiligen Gesamtheit von Schemata, die sich ein Individuum zum Beispiel in der Institution der Schule (denkbar wären auch andere Institutionen: etwa die Funkmedien oder das Theater) aus dem kollektiven Erbe individuell aneignet (S. 139):

In der Terminologie der generativen Grammatik Noam Chomskys ließe sich der *Habitus* als ein System verinnerlichter Muster definieren, die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen – und nur diese. (S. 143)

Umgekehrt ist deswegen jedes Kulturprodukt zugleich Ausdruck des *Habitus* der Kultur, aus der heraus es hervorgebracht wurde (vgl. S. 150). Verlängert auf den Bereich interkultureller Kontaktprozesse bedeutet das, daß die Rezeption eines Werkes aus einer bestimmten Kultur einen Rückschluß auf deren *Habitus* erlaubt, in unserem Feld der Lachkultur also etwa gewisse lachkulturelle Vorlieben erkennen läßt. Einen solchen Rückschluß auf den *Habitus* vollzieht zum Beispiel Johann Elias Schlegel in unserem Eingangszitat, wenn er die Bouffonnerie dem italienischen Nationalcharakter zuschreibt und das "feine[] Salz" den Engländern. Und einen englischen *Habitus* ziehen auch wir ins Kalkül, wenn wir Silvester in *Dinner for One* englischen Humor repräsentiert sehen. *Habitus* scheinen mithin ein fester Bestandteil unseres Schemas von Selbst- und Fremdbeschreibungen zu sein. Die Vermutung liegt nahe, daß sie auch bei der Perzeption von Leitkulturen eine maßgebliche Rolle spielen.

Mit der *Übersetztheit* der theatralen Lachkultur, mit der übersetzerischen Relevanz ihres *historischen Wandels* und mit den Überlegungen zum *leitkulturellen Status* bestimmter Komiktypen sind Aspekte der Übersetzung von Lachkulturen in den Blick gebracht worden, die auch generell für die Übersetzung von Kulturen von Wichtigkeit sein dürften. Im folgenden Abschnitt werden nun die in diesem Band versammelten Beiträge und ihre Anordnung kurz vorgestellt.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, aus dem Französischen von Wolfgang Fietkau, Frankfurt M. ²1983, bes. S. 125–158. Ich referiere und zitiere mit Seitenangabe direkt im Text. – Zur Frage der Verinnerlichung vgl. Horst Turk, "Prises de position oder habit-taking? Zum Kulturbegriff Ernst Cassirers im Gegenlicht praxeologischer Debatten", in: *Ernst Cassirer: Kulturkritik im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. E. Rudolf und B.O. Küppers, Hamburg 1995.

III

Die ersten vier Aufsätze beleuchten lachkulturelle Erscheinungen des Mittelalters und der Renaissance in den diskutierten Texten, an denen wichtige Wurzeln für die spätere Ausgestaltung der theatralen Lachkulturen in den Blick kommen und Möglichkeiten ihrer Übersetzung besonders unter Berücksichtigung der historischen Verstehensprobleme akzentuiert werden. Als Beispiele werden epische Texte gewählt.

Der Beitrag von *Frank-Rutger Hausmann* zu Rabelais' Übersetzung durch Johann Fischart eröffnet den Band. Hausmann richtet die Aufmerksamkeit besonders auf die Polyvalenz der semiotischen Codes in den lachkulturellen Texten der frühen Neuzeit. Johann Fischart wird als vortrefflicher Übersetzer vorgeführt, dem es in relativer zeitlicher Nähe zu Rabelais gelungen sei, in seiner *Geschichtklitterung* Rabelais' *Gargantua* im Deutschen kongenial nachzubilden und dabei in der Polyvalenz hier und da noch zu übertreffen. Allerdings bedürfe die Übertragung heute bei geändertem semiotischen Kontext eines detaillierten philologischen Kommentars, den Hausmann für die Titelseite der *Geschichtklitterung* erstellt. Der Kommentar, der gewiß nicht nur zur Übersetzung, sondern heute ebenso bereits zum Ausgangstext erforderlich wäre, verdeutlicht Aspekte der Mehrsinnigkeit des Rabelais/Fischartischen Texts, zeigt aber auch die historische Fremdheit dieser Texte, die jedenfalls ein spontanes Lachen kaum noch hervorrufen können, eher ein intellektuelles Vergnügen.

*Heinz Otto Luth*e diskutiert aus kultursoziologischer Perspektive kommunikationstheoretisch-semiotisch informiert die Position der Komikübersetzung als eines Passagephänomens. Unter Rückgriff auf Beispiele ebenfalls aus Rabelais' Romanwerk, aber auch aus Texten Jarrys und anderer erwägt Luth die Unterscheidung von zwei Grenztypen, nämlich einer sich ausschließlich linguistischer Mittel bedienenden Wortkomik und einer 'normalsprachlich' kodierten Sach-, Figuren- oder Situationskomik. Im Falle der Wortkomik, die er tendenziell für kulturspezifisch hält, rechnet Luth mit Übersetzungsschwierigkeiten sprachlicher Art; viele Fälle hält er kaum für zielsprachlich vermittelbar, und auch der Versuch einer korrespondierenden Übersetzung bewirke jedenfalls den Verlust des Fremden. Im Falle der Sachkomik, deren Phänomene er für eher universal hält, rechnet er mit Übersetzungsproblemen, die von einer historisch-kulturellen Alterität herrühren. In beiden Fällen aber behalte – so Luth – die Komikübersetzung einen grundsätzlich prekären Status als ein Feld "auszuhandelnder symbolischer Ordnung"; die Übersetzungen bedürfen umso mehr des Kommentars, je größer die "zeitliche, soziale und sachliche Distanz" zwischen der Kultur des Ausgangstexts und der Zielkultur sei. Das Moment der Auslegungsbedürftigkeit aber hat die Komikübersetzung zumindest mit jeder anderen textlich fixierten Äußerung auch innerhalb von ein und derselben Sprachkultur gemeinsam, um deren Verstehen sich Interaktionspartner bemühen.

Hermann Krapoth stellt eine Szene aus Fernão Mendes Pintos *Peregrinação* vor, in der das Aufeinandertreffen differenter Eßkulturen zunächst in der Lebenswelt als komisch erfahren wird und dann in einer theatralen Inszenierung gezielt zur Erzeugung von Komik eingesetzt wird: Die Japaner, selbst an ein Essen mit Stäbchen gewohnt, ergötzen sich am Anblick der mit den Fingern essenden Portugiesen. Gesteigert wird die Komik noch, als man den Portugiesen im Rahmen der Theatervorführung Holzhände zum Essen anbietet. Krapoth benutzt Plessners Begriff der Gegensinnigkeit, um vorzuführen, wie hier die Fremdheit des Essens mit den Händen und die Vorstellung des Händetauschs unter der Bedingung einer paradoxen Verschränkung zum komischen Ereignis werden. Bergsons Bestimmung des Lachens als einer 'sozialen Geste' sei an die Existenz einer homogenen Gesellschaft gebunden und nur begrenzt anwendbar, wenn man es mit kultureller Fremdheit zu tun habe. Daß die Szene außerdem aus der Perspektive eines beobachtenden Portugiesen, also eines Angehörigen der hier verlachten Kultur geschildert ist, gibt der Interpretation besondere Probleme auf, werden doch die portugiesischen Leser hier zunächst aufgefordert, über sich selbst zu lachen.

Ursula Delhougne untersucht vier deutsche Übersetzungen von Cervantes' *Don Quijote* aus dem Zeitraum von 1648 bis 1884 und kann zeigen, wie die wichtigsten Komikfaktoren des Ausgangstextes – Parodie des literarischen Modells 'Ritterroman', Entmystifizierung des Helden und Komik durch polyperspektivische, erzählerische Vermittlung durch ironische Distanz zum Erzählten – zu verschiedenen Zeiten sehr unterschiedliche Beachtung finden. Wird in den frühen Übersetzungen (Caesar, Bertuch) die Komik durch Reduktionen auf das handlungsmäßig Relevante einseitig als Komik des Verlachens verstärkt, so rückt in den späteren Übersetzungen (Tieck, Braunfels) ein karnevaleskes Lachen über eine 'Komik der Relativität' ins Zentrum, die an einer vollständigeren Wiedergabe des komischen Potentials des Ausgangstextes entwickelt wird.

Die nächsten fünf Beiträge fokussieren die Ausgestaltung des Alteritätsrahmens der europäischen theatralen Lachkultur. Akzentuiert wird die nationalliterarische Besetzung lachkultureller Systemstellen, soweit sie über Dramentexte, ihre Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen zugänglich sind.

Thomas Hillmann vergleicht Übersetzungen von Komödien Goldonis für Wiener und Hamburger Bühnen. In der frühesten Rezeptionsphase Goldonis in Wien werden Komikelemente der Commedia tendenziell verstärkt, Goldoni also nicht als Reformers rezipiert, sondern als ein Beispiel für die Commedia dell'arte als Leitkultur. In Hamburg dagegen – auf einer Reformbühne – werde Goldoni einseitig im Sinne der Reform inszeniert: Die illusionsdurchbrechenden Commedia dell'arte Elemente werden getilgt. Hillmann kann zeigen, wie die nationalliterarischen Ausprägungen der 'komischen Figur' keineswegs fest gegeneinander abgegrenzt sind, sondern verschiedene ihrer Elemente wechsel-

seitig integrierbar halten, was die oben ausgeführte These stützt, daß sie sich gewissermaßen im Modus der Übersetztheit befinden.

Daran anschließend richtet *Bärbel Fritz* die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang von Komikübersetzung und der institutionellen Ausgestaltung der Theaterlandschaft, wobei etwa in Wien Lachtheater und Bildungstheater nebeneinander existieren. Am Beispiel von Calderóns *El secreto a voces* zeigt sie, daß der Bühnentransfer von Komödien in engem Zusammenhang mit den jeweiligen Theaterreformen steht, was auch bei der Übersetzung von Komikkonventionen ein wichtiger Faktor sei. Für die Ausgestaltung der theatralen Lachkultur läßt sich festhalten, daß daran auch institutionengeschichtliche Entwicklungen beteiligt sind.

Thomas Keck differenziert die lachkulturelle Einordnung Molières, dessen Komödien in der Regel als Beispiele für ausgrenzendes Verlachen angeführt werden. Am Beispiel der Doktorpromotion Argans in den Zwischenspielen des *Malade Imaginaire* demonstriert Keck indessen ein breites Angebot an Komikfällen, die er unter Anwendung Bachtins als *karnevalesk* und unter Anwendung Baudelaires als *absolute* Komik deutet, welche die dominierende Verlach-Struktur der Komödie in einem festlichen, integrierenden Mitlachen ausklingen lassen. Es sei aber auffällig, daß die Zwischenspiele häufig überhaupt nicht übersetzt würden und die Komödie in Inszenierungen vor allem ab dem 19. Jahrhundert eben nicht in Mitlach-Komik münde, wie überhaupt zielkulturelle Auffassungen über Molière die Übersetzungen bestimmten. Keck räumt zudem ein, daß die Tilgung der Intermedien auch in Frankreich üblich sei. Erst im 20. Jahrhundert würden die Intermedien für die Bühne wiederentdeckt, häufig allerdings aktualisierend, Skatologisches verstärkend oder gar nicht das Komische akzentuierend, sondern zum Beispiel das Groteske oder Makabre; insofern werde auch hier nicht die Mitlachdimension repräsentiert.

Es folgen zwei Beiträge zur Übersetzung Shakespearscher Komik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. *Norbert Greiner* richtet die Aufmerksamkeit auf Christoph Martin Wielands übersetzerischen Umgang mit sprachlich-derben und obszönen Formen der Komik. An Beispielen vor allem aus *A Midsummer Night's Dream* und *The Merchant of Venice* kann Greiner zeigen, daß Wieland mutmaßlich 'anstößige' Komikformen keineswegs generell ausläßt oder abmildert – wie in der Forschung häufig angenommen –, sondern situations- und kontextbezogen variabel verfährt: Eingriffe fänden sich überwiegend in situativen und figurativen Kontexten, die sich keiner geläufigen Komiktradition zuordnen lassen, während Wieland nicht vor Übertragungen anspielungsreicher Repliken zurückschrecke, wenn sie einer konventionsgemäß komischen Figur zuzuordnen sind.

Thorsten Unger untersucht verschiedene Funktionen der Komik in der von Wieland noch nicht übersetzten Komödie *Love's Labour's Lost* und diskutiert signifikante Verschiebungen dieser Funktionen in den Übersetzungen von

J.M.R. Lenz und J.J. Eschenburg. Dabei wird Lenzens Text, *Amor vincit omnia*, in den moralphilosophischen Diskurs der Zeit eingeordnet. Der Akzent liegt aber auf dem Versuch, den leitkulturellen Status gewisser Shakespearscher Komikelemente im System der europäischen theatralen Lachkultur genauer einzugrenzen. Als wichtige Elemente werden vorgeführt: eine besondere Mitlachkomik, Shakespearscher Wortwitz, die Mischung komischer und tragischer Diktion und der Narr als Sinnvervielfältiger.

Den Abschluß bilden vier Studien, die die Fragestellung an weiteren Fallstudien in die Moderne weiterführen, wobei neben Dramen auch das Medium Fernsehen und der internationale humor- und komiktheoretische Diskurs in den Blick genommen werden.

Ulrike Bunge untersucht die deutschen Übersetzungen von *La Cantatrice chauve* und *Les Chaises* und zeigt unter Hinzuziehung von Rezeptionsdokumenten, wie die absurden Dramen Ionescos im deutschen Theatersystem aufgefaßt werden: Im Fall von *Die kahle Sängerin* würden die bedrohlichen Dimensionen in der Übersetzung zugunsten einer einseitigen Betonung des Komischen zurückgenommen. Im Fall von *Die Stühle* werde die religiöse Stilisierung, damit aber auch wichtige Komikaspekte reduziert, während die metaphysische Verlorenheit des Menschen stärker betont werde. Verloren sei aber auch die für das Stück charakteristische "Gleichzeitigkeit von Suchen nach und Lachen über Metaphysisches". Bunge vermutet, daß die deutsche Rezeption nach wie vor von einem Wunsch nach klarer Unterscheidung von Tragik und Komik geleitet sei. Im Hinblick auf die Systemstellen des absurden Theaters im Gefüge der europäischen Lachkulturen läßt sich verlängern, daß diese (jedenfalls bezogen auf den Klassiker Ionesco) in Frankreich und Deutschland unterschiedlich besetzt sind: Im deutschen Sprachraum scheint das Theater des Absurden in stärkerem Maße als eine moderne Ausprägung des Komischen rezipiert worden zu sein.

Sophia Totzeva befaßt sich mit Übersetzungen von Schnitzlers Dramen *Reigen* und *Anatol* in Bulgarien und stellt für die Generierung von Komik besondere Formen ihrer Theatralität sowie gewisse Ähnlichkeiten in den Strukturen des Komischen und des Dramatischen heraus. Sie zeigt dann an zwei konkreten Inszenierungen in Sofia vor allem, wie Schnitzlers Komödien gerade in einer besonderen zielkulturellen Situation in Bulgarien – nämlich im Umfeld der politischen Umbruchsituation der frühen neunziger Jahre – aufgegriffen werden. Die Art der Komik werde hier von außertextuellen Kontexten beeinflusst.

Während wir es bei Totzeva mit historischen Texten zu tun haben, die in eine politische Umbruchsituation hineinübersetzt werden, geht es in Bjørn Ekmanns Beitrag um die Übertragung eines Textes, hier einer Fernsehsendung, aus dem Kontext einer solchen politischen Umbruchsituation in die politisch stabile Zielkultur des beobachtenden Nachbarlandes: Ekmannt nimmt aus dänischer Perspektive die deutsche satirische Fernsehserie *Motzki* in den Blick und

diskutiert zunächst medienbedingte Eigentümlichkeiten des Transfers bei der Bearbeitung für das dänische Fernsehen. Vor allem wird dann aber der Versuch näher beleuchtet, ein politisch-gesellschaftlich höchst brisantes Thema (das Verhältnis 'Wessis'-'Ossis' nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten) durch ein versöhnliches Lachen zu bewältigen – mit, wie Ekmannt zeigt, in der Ausgangskultur nur sehr begrenztem Erfolg. Bei der Übertragung im dänischen Fernsehen wird die Relevanzebene dann teilweise von einem innergesellschaftlichen Problem auf Aspekte der Nachbarschaftsfremdheit verlagert.

Abschließend diskutiert Horst Turk die verschiedenen, in diesem Band zur Anwendung gebrachten Theorien der Komik und des Humors unter anthropologischen und kulturgeschichtlichen Aspekten. 'Lachkultur' wird im Sinne einer Kultur der Komisierung abgegrenzt von anthropologischen Bedingungen des Lachens, die ihrerseits aber ebenfalls kulturelle Ausgestaltungen aufweisen. Es wird deutlich, daß auch die verschiedenen Komiktheorien sich hinsichtlich ihrer lachkulturellen Provenienz einordnen lassen. Turk erweitert die Perspektive, indem er die neueren vor allem im Bereich der Ethnologie geführten Debatten um das Problem kultureller Repräsentation aufnimmt und hieraus weiterführende Fragestellungen für die Lachkulturforschung entwickelt.

Inhalt

THORSTEN UNGER

Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung 9

FRANK-RUTGER HAUSMANN

Differente Lachkulturen? – Rabelais und Fischart 31

HEINZ OTTO LUTHE

Komikübersetzung – ein Feld auszuhandelnder symbolischer Ordnung ... 47

HERMANN KRAPOTH

Komik und Fremdheit

Eine Szene aus den ersten Begegnungen der Portugiesen mit Japan 67

URSULA DELHOUGNE

Zur Komik des *Don Quijote* in einigen deutschen Übersetzungen 87

THOMAS HILLMANN

Elemente der Commedia dell'arte in Goldonis Komödien und ihre

Rezeption in deutschen Übersetzungen 101

BÄRBEL FRITZ

Die Komikkonventionen von Calderóns *El secreto a voces* auf der spanischen, italienischen und deutschsprachigen Bühne 127

THOMAS KECK

“Molière imaginaire” – Von der Heilkraft deutscher Bühnenauffassungen

des *Malade imaginaire* 145

NORBERT GREINER Fools in Translation Komische Figuren Shakespeares in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts	193
THORSTEN UNGER <i>Omnia vincit Amor</i> zum Mitlachen Funktionen der Komik in frühen Übersetzungen von <i>Love's Labour's Lost</i> (Lenz, Eschenburg)	209
ULRIKE BUNGE Die Komik des Absurden bei Ionesco und was davon bleibt – die deutschen Übersetzungen von <i>La Cantatrice chauve</i> und <i>Les Chaises</i>	243
SOPHIA TOTZEVA Komödie der Worte – Übersetzung und Inszenierung von Schnitzlers Dramen <i>Reigen</i> und <i>Anatol</i> in Sofia	261
BJØRN EKMANN Schwierigkeiten beim Schreiben eines witzigen Untertitels. <i>Motzki</i> im dänischen Fernsehen	283
HORST TURK Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens ...	299
Personenregister	319
Titelregister	325