

Henry Keazor

Von «romulent» bis «raptacular»?

Die Synchronisation der Cartoon-Serie DIE SIMPSONS zwischen «global» und «glokal»

«Yoink!» 17 Figuren suchen einen Sprecher

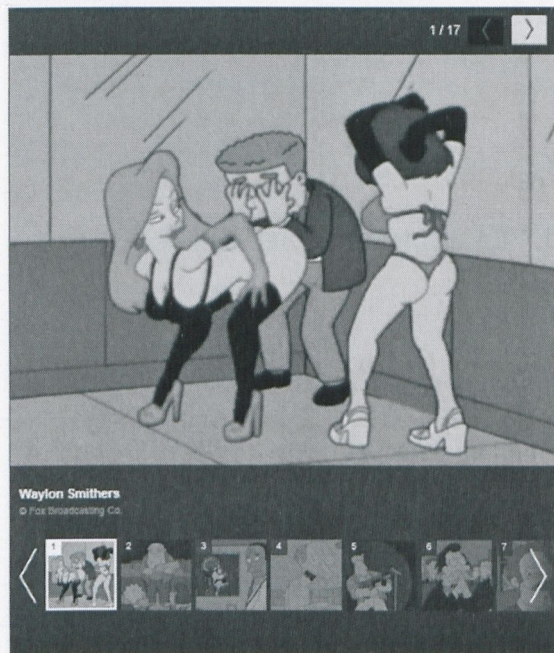
«Diese 17 «Simpsons»-Figuren stehen ab der nächsten Staffel ohne Stimme da!», titelten diverse Online-Portale Mitte Mai 2015 (Abb. 1),¹ nachdem bekannt geworden war, dass der amerikanische Schauspieler und Synchronsprecher Harry Shearer, «einer der Stammsprecher der Kultserie nach Vertragsstress ausgestiegen» war – «aber das bedeutet neben etlichen Nebenfiguren gleich für 17 (!) der wiederkehrenden Charaktere, dass sie nun ohne Stimme dastehen.»²

1 So z. B. <http://www.filmstarts.de/serien/bildergalerien/bildergalerie-18493399/> (letzter Zugriff: 16.06.2015). Die Überschrift gehört zu einem entsprechenden Beitrag von Christoph Petersen, der am 15.5.2015 auf verschiedenen Online-Portalen erschien. Auch diverse andere Portale wie z. B. N24 hatten entsprechende Berichte – vgl. <http://www.n24.de/n24/Wissen/Kultur-Gesellschaft/d/6640656/sprecher-steigt-bei-tv-serie-aus.html> (letzter Zugriff: 16.06.2015).

2 In einem Tweet vom 14.05.2015 (<https://twitter.com/theharryshearer/status/598707952267173888>, letzter Zugriff: 16.06.2015) begründet Shearer seinen einen Tag zuvor mitgeteilten Ausstieg selbst mit den Worten: «This because I wanted what we've always had: the freedom to do other work.» Dies scheint so etwas wie einen Knebelvertrag anzudeuten, der es Shearer nicht mehr erlaubt hätte, neben der Arbeit für THE SIMPSONS andere Projekte zu verfolgen. Es wurde jedoch auch darüber spekuliert, dass Shearer vielmehr die 2011 von 20th Century Fox verhängte Kürzung der Sprechergagen von 400.000 auf 300.000 US Dollar nicht mehr länger habe hinnehmen wollen und eine deutliche Rück-Erhöhung seiner Gage gefordert hätte, die von SIMPSONS-Produzent James L. Brooks abgelehnt worden sei, woraufhin Shearer seinen Rückzug bekannt gab – vgl. dazu u. a. https://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Shearer, letzter Zugriff: 16.06.2015. Dass finanzielle

Nach Vertragsstreitigkeiten: Diese 17 "Simpsons"-Figuren stehen ab der nächsten Staffel ohne Stimme da!

von Christoph Pietersen • Freitag, 15. Mai 2015 - 12:15



Waylon Smithers
© Fox Broadcasting Co.

Mit Harry Shearer ist zwar nur einer der Stammsprecher der Kultserie nach Vertragsstress ausgestiegen - aber das bedeutet neben etlichen Nebenfiguren gleich für 17 (!) der wiederkehrenden Charaktere, dass sie nun ohne Stimme dastehen.

1 17 Figuren stehen ohne Stimme da!

Top-Serien

- 
Fear The Walking Dead
Mit Cliff Curtis, Kim Dickens
[Alle Trailer und Videos](#) | [Casting](#)
- 
Outlander
Mit Caitriona Balfe, Sam Heughan
[Alle Trailer und Videos](#) | [Casting](#)
- 
The 100
Mit Eliza Taylor, Paige Turco
[Alle Trailer und Videos](#) | [Casting](#)

+ Top-Serien

Neugestartete Serien

- 
Screen
★★★★★ 3,0
Drama
[Trailer](#)
- 
Zoo
★★★★★ 3,1
Drama
[Trailer](#)

Diese Berichte sind in gleich mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, denn an ihnen wird das Besondere der Synchronisation von Cartoon-Filmen und -Serien gegenüber ihren Real-Pendants deutlich: Zum einen ist es dort ungewöhnlich, dass die Charaktere in den jeweiligen Originalversionen ihre Stimme «verlieren» können,

Erwägungen durchaus maßgeblich hinter dieser Entscheidung standen, wird durch einen späteren Tweet des Schauspielers vom 15. Mai angedeutet (<https://twitter.com/theharryshearer/status/599141145835343872>, letzter Zugriff: 16.06.2015), in dem er – mit sarkastisch-bitterem Unterton? – schreibt: «If you're looking for integrity and honor in show biz, look no farther than the voice-over community. Thank you, gentlemen.»

denn diese sind dort üblicherweise aufs Engste mit den sie verkörpernden SchauspielerInnen verbunden, während es durchaus häufiger vorkommt, dass bei in eine andere Sprache synchronisierten Serien die SprecherInnen wechseln: Auch bei der deutschen Fassung der *SIMPSONS* kam es z. B. 2006 zu einem solchen einschneidenden Wechsel, als die seit den Anfängen der Serie in Deutschland die «Marge» sprechende Elisabeth Volkmann verstarb und die Rolle von Anke Engelke übernommen wurde. Der Umstand, dass nun selbst in der amerikanischen Originalversion ein solcher Stimmwechsel möglich bzw. notwendig werden kann, macht auf die Besonderheiten des Cartoon-Genres aufmerksam, bei dem (zumeist zuvor entworfene) Charaktere und (dann anschließend dazu passend gecastete) Stimmen erst zueinander gebracht werden müssen.

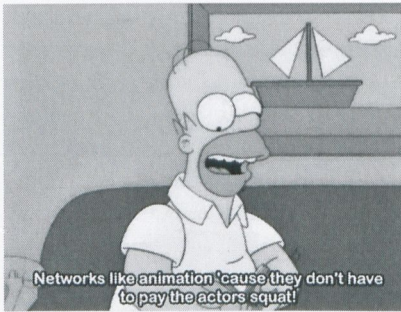
Des Weiteren ist bemerkenswert, dass mit dem Ausscheiden Shearers «neben etlichen Nebenfiguren gleich für 17 (!) der wiederkehrenden Charaktere» neue Stimmen gesucht werden müssen, was zum einen die stimmlichen Wandlungsfähigkeiten des Schauspielers dokumentiert, zum anderen aber auch die in ökonomischer Hinsicht günstigen Praktiken der Produktionsfirmen verdeutlicht, die dank der Eigenheiten des Cartoon-Genres möglich sind: Da der/die SchauspielerIn hier visuell nicht in Erscheinung tritt, ist es möglich, dass er/sie eine Vielzahl von Charakteren interpretiert und somit als einzelne/r als für eine Leistung bezahlt werden kann, die im Realfilm zumeist von einer Vielzahl von AkteurInnen erbracht werden muss. «Networks like animation 'cause they don't have to pay the actors squat!», kommentiert Homer in der Folge «Homer to the Max» dann auch, als er in seiner Fernsehzeitschrift sieht, dass die (fiktive) Serie *THE LAUGHTER FAMILY* neuerdings in Cartoon-Form produziert wird (Abb. 2a).³ «Metahappy», wie *DIE SIMPSONS* als Serie sind,⁴ haben sie das Phänomen also nicht nur schon metareferentiell selbst thematisiert, sondern bestimmte Entwicklungen wie z. B. Shearers Ausstieg dabei sogar selbst vorweggenommen: «Plus they can replace them, and no one can tell the diddly-iffence», lässt sich der zum Fenster hereinschauende und über dem Fernseher erscheinende Nachbar der Simpsons, Ned Flanders, ergänzend vernehmen (Abb. 2b) – der allerdings in diesem Moment nicht, wie sonst, mit der gewohnten Stimme Harry Shearers zu sprechen scheint,⁵ also selbst – «Yoink!» – in diesem Moment vorführt, was er selbst gerade angesprochen hat.⁶

3 «Fernsehgesellschaften mögen Zeichentrickfilme, da sie den Synchronsprechern so gut wie nichts zahlen müssen.» Vgl. Season 10, Episode 13, 1999, *Simpsons World. The Ultimate Guide*, New York/London/Toronto/Sidney 2010, S. 494–495, AABF09: Homer to the Max, 0:02:11–0:02:15. Die Angaben folgen den seit 2000 von 20th Century Fox Home Entertainment vorgelegten DVD-Editionen mit den jeweils vollständigen Seasons.

4 Vgl. John Ortved: *The Simpsons: An Uncensored, Unauthorized History*. New York 2009, S. 117: «(...) the metahappy Simpsons never had issues satirizing itself.»

5 Die Stimme kommt in diesem Fall von dem deutsch-amerikanischen Schauspieler Karl Wiedergott, der seit 1998 wiederholt als Synchronsprecher für *DIE SIMPSONS* arbeitet.

6 «Yoink!» ist ein Ausruf, der in den *SIMPSONS* angewendet wird, wenn sich dort jemand willkürlich



2a Prophetie...



2b ...bei den Simpsons

Natürlich war das Publikum in der Vergangenheit und wird es auch in Zukunft in der Lage sein, «to tell the difference»: Als Anke Engelke Elisabeth Volkmann ersetzte, gab es sowohl davor als bis heute anhaltende Diskussionen darüber, ob sie ihre Sache gut mache – wobei ein Punkt angesprochen werden kann, der später noch einmal aufzugreifen ist: Streng genommen kommt Engelke mit ihrer stimmlich kratzigeren Interpretation eigentlich dem amerikanischen Original Julie Kaverners näher, doch zeigt das beharrliche Festhalten der Fans an Volkmanns Darstellung als Richtmaß, dass Synchronfassungen sich zu vom Original streckenweise entfernenden bzw. sogar unabhängigen Interpretationen emanzipieren können.⁷

Zuletzt ist an der Meldung vom Ausscheiden Shearers bemerkenswert, dass es in Deutschland eine solche Prominenz erhielt (die Nachricht war von einer Bildstrecke begleitet (Abb. 1), in der alle 17 Charaktere – Ned Flanders, Mr. Burns, dessen

einen Gegenstand einfach aneignet, um damit anzudeuten, dass das Objekt nun seiner/ihrer Meinung nach ihm/ihr gehört (der Begriff findet auch als Verb – «I yonked it» – Anwendung). Die Inspiration hierfür geht laut SIMPSONS-Autor George Meyer auf die amerikanische Cartoon-Serie THE FLINTSTONES (1960–1966) zurück, als deren bewusste Nachfolge sich DIE SIMPSONS in vielerlei Hinsicht immer wieder versteht und zeigt, aber erst dank der Simpsons fand der Ausruf Eingang in den amerikanischen Alltagssprachgebrauch: Er erscheint in DIE SIMPSONS zum ersten Mal in der von Meyer geschriebenen Episode «Duffless» (Season 4, Episode 16, 1993, *Simpsons World*, S. 188–189, 9F14), als Homer Marge einfach Geld aus der Hand nimmt: 0:19.57. Vgl. dazu http://simpsons.wikia.com/wiki/Made-up_words und <http://www.brobible.com/entertainment/tv/article/10-fake-simpsons-words-that-belong-in-the-dictionary> (letzte Zugriffe: 16.06.2015). Zu dem Verhältnis zwischen THE FLINTSTONES und THE SIMPSONS vgl. Henry Keazor: «The Stuff You May Have Missed»: Art, Film and Metareference in THE SIMPSONS, in: Werner Wolf, Katharina Bantleon und Jeff Thoss (Hg.): *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam/New York 2011, S. 463–490.

7 Vgl. z. B. die Kommentare unter dem 2006 hochgeladenen «Elisabeth Volkmann Gedenkvideo» (1936–2006) unter <https://www.youtube.com/watch?v=8S3gle9uJg> (letzter Zugriff: 16.06.2015), wo es u. a. seitens verschiedener KommentatorInnen heißt: «die alte stimme von marge ist einfach perfekt gewesen...», «Ich finde ihre Marge Stimme ein wenig besser als die von Engelke», «Anke spricht Marge wie die original Amerika Stimme, Elisabeth war allerdings, leider noch besser als das Original! Deutsche Synchronsprecher (sic!), sind meiner Meinung nach eh die besten der Welt und Elisabeth war eine von ihnen!»

Assistent Mr. Smithers, Nachrichtensprecher Kent Brockmann, Homers Kollege Lenny, Polizist Eddie, Dr. Hibbert, Reverend Lovejoy, Busfahrer Otto, Rektor Skinner, Action-Darsteller McBain, Richter Snyder, Cartoonkater Scratchy, Jasper, der Außerirdische Kang, Lehrer Dewey Largo und schließlich Gott selbst – ausführlich illustriert wurden): Für deutsche ZuschauerInnen war die Nachricht eigentlich auch insofern von eher sekundärer Bedeutung, als diese 17 Charaktere hierzulande ihre Stimme ja nicht verlieren werden – und selbst, wenn einer der Sprecher kündigen würde, die in Deutschland z. B. Kent Brockman ihre Stimme leihen, hätte dies für die anderen 16 Charaktere keine Konsequenz, da die Rollenverteilung hier ganz anders erfolgt als in den USA.⁸

Die Aufmerksamkeit, welche die Neuigkeit hier jedoch dennoch erhielt, macht deutlich, wie berühmt THE SIMPSONS und ihre OriginalsprecherInnen auch in Deutschland sind, obwohl sie hier eher selten zu vernehmen sind⁹ – etwa, wenn sich Fans auf DVDs oder online einzelne Folgen mit den amerikanischen Originalfassungen der inzwischen insgesamt 26 Staffeln und 574 Episoden anschauen.

Dies wiederum veranschaulicht, wie sehr bei Cartoons wie den SIMPSONS mittlerweile eine Verschränkung des Lokalen mit dem Globalen stattgefunden hat: Die Serie war ursprünglich primär auf den amerikanischen Markt hin, also sozusagen «lokal», angelegt, wurde dann jedoch relativ schnell global exportiert. Hierfür war es notwendig, sie auf der Ebene der Synchronisation dem jeweils «Lokalen» anzupassen, da sowohl in Schrift als auch in gesprochenem Wort immer wieder mit sprachlichen Elementen gearbeitet wird, die für das Verständnis der Handlung und vor allem auch der Komik essentiell sind, z.T. aber nicht einfach wörtlich übersetzt werden können (s.u.).¹⁰ Die Bekanntheit, welche eine weitestgehend als geglückt zu betrachtende Synchronisation einer Serie erfährt, kann dann wiederum dazu

- 8 Kent Brockman wird in Deutschland meistens von Donald Arthur synchronisiert, der hier zwar auch den Dr. Hibbert spricht, ansonsten aber mit Rabbi Krustofski, Doctor Marvin Monroe, Troy McClure und dem Comic Book Guy anderen Charakteren als Shearer seine Stimme leiht. Zu Arthur vgl. Thomas Bräutigam: *Stars und ihre deutschen Stimmen. Lexikon der Synchronsprecher*. Marburg 2009, S. 47–48.
- 9 Vgl. auch den Fall der 2013 verstorbenen Schauspielerin Marcia Wallace, welche bei den SIMPSONS in den USA die Figur der Edna Krabappel gesprochen hatte und hierfür 1992 mit einem «Emmy» ausgezeichnet worden war – sowohl der Tod von Wallace als auch der Umstand, dass die Produzenten der SIMPSONS daraufhin entschieden, die Figur der Edna Krabappel in der Serie zu Grabe zu tragen, erhielt in Deutschland große Aufmerksamkeit: vgl. «Die Simpsons»: Edna Krabappels Sprecherin ist tot, in: *Spiegel Online. Kultur*, 27.10.2013: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/simpsons-sprecherin-marcia-wallace-ist-tot-a-930227.html> (letzter Zugriff: 18.06.2015).
- 10 Vgl. zu diesem Thema auch Chiara Francesca Ferrari: *Since When Is Fran Drescher Jewish? Dubbing Stereotypes in the Nanny, the Simpsons, and the Sopranos*. Austin 2010, hier insbesondere Kapitel 4: Dubbing The Simpsons: Or How Groundskeeper Willie Lost His Kilt in Sardinia. Ferrari arbeitet eher mit Begriffen wie dem Prozess der «indigenization», «domestication» und (als Gegensatz dazu) der «foreignization». Da es mir hier um die Spannung weniger zwischen einzelnen Ländern als vielmehr in Bezug auf die Pole des Lokalen und Globalen geht, wird hier mit entsprechend anderen Begriffen gearbeitet.

führen, dass man sich – wie im Fall der SIMPSONS – z. B. in Deutschland auch für die amerikanischen Originalstimmen und ihre TrägerInnen zu interessieren beginnt, selbst wenn diese in Deutschland selten zu hören sind. In gewisser Weise kann man so sagen, dass Synchronisationen wie die der SIMPSONS Beispiele für das glückliche ‹Glokale› sind.

‹Lokal› – ‹Global› – ‹Glokal› – ‹Gla(y)vin›?

‹Lokal› – ‹global›: Wie gesehen, umreißen diese Begriffe das Spannungsfeld, in dem sich Synchronisationen bewegen, denn sie müssen ein zunächst lokal entstandenes und ausgerichtetes Werk für die (sprachliche, semantische, epistemische) Kultur einer anderen Lokalität so aufbereiten und interpretieren, dass die Eigenheiten (z. B. der Humor) des Werkes auch hier funktionieren, d. h. verstanden werden können. Indem das Werk somit in den verschiedenen Ländern der Welt eine Rezeption erfährt, werden es und seine Protagonisten zugleich global. Die hierfür zu überwindenden Schwierigkeiten sind vielfältig und allbekannt: Angefangen von nicht wörtlich übersetzbaren Begriffen und Redensarten über komplexe Wortspiele bis hin zu cleveren Anspielungen auf eventuell nur lokal bekannte Personen, Bücher, Songs oder Filme: Die Synchronisation muss sich hier – wie im Falle der Literatur und Poesie auch – dynamisch zwischen den Polen von Übersetzung/Übertragung und (freier) Interpretation bewegen. Zugleich jedoch darf die Adaption an das jeweils Lokale nicht zu weit gehen, denn insbesondere eine Serie wie DIE SIMPSONS bezieht einen wesentlichen Teil ihrer Wirkung auch und gerade daraus, dass sie sich kritisch mit der genuin amerikanischen Politik, Gegenwartskultur und Geschichtsschreibung auseinandersetzt: Springfield ist – z. B. mit seinen gelben Schulbussen und seiner vor der Schule wehenden amerikanischen Flagge – zunächst einmal eine typisch *amerikanische* Durchschnittskleinstadt und sollte auch in anderssprachigen Synchronisationen daher nicht etwa (wie ja auch glücklicherweise nicht geschehend) als ‹Sprungfeld›,¹¹ ‹Saltacampo› oder ‹Saute-Champ› bezeichnet werden.¹² Auch die dort immer wieder zu sehenden Politiker und Stars sind als Emanationen der amerikanischen (Un-)Kultur konzipiert und daher als solche zu belassen. Dass all dies – trotzdem – auch von z. B. europäischen ZuschauerInnen verstanden und entschlüsselt werden kann, verdeutlicht zugleich, wie stark auch deren Alltagsleben inzwischen von eben dieser amerikanischen, global verbreiteten (Un-)Kultur geprägt ist. Gelegentlich aber spielt die Serie auch demgegenüber gerade mit der Gegenüberstellung und dem Aufeinanderprall dieser Kulturen, etwa, wenn

11 Vgl. jedoch in der Episode ‹Lisa the Iconoclast› (s.u., Anm. 27) den deutschen Namen des Piraten!

12 Vgl. in diesem Sinn: Kerstin Blum: *Die Fabrik des Universums. Übersetzungsfehler bei der deutschen Synchronisation amerikanischer TV-Serien am Beispiel der Simpsons*. München 2010, S. 47.

Bart in der Folge «The Crepes of Wrath» im Rahmen eines Schüleraustauschs nach Frankreich verschickt wird¹³ und hier lauter Klischees sowohl in Bezug auf Amerika (in den Augen eines Europäers «typisch» amerikanisch: Bart spricht natürlich keine Fremdsprachen) als auch auf Europa (für amerikanische Augen wiederum wenig verwunderlich: die Franzosen sind des Englischen nicht mächtig und pant-schen, alkoholversessenen, ihren Wein mit Frostschutzmittel,¹⁴ Osteuropäer instrumentalisieren sogar ihre nach Amerika entsandten Kinder als Spione) aktiviert, auf die Spitze getrieben und somit zugleich auch ironisiert werden.

Die somit spannungsvoll zueinander stehenden Begriffe und Konzepte des «Lokalen» und des «Globalen» wurden – wohl nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund von medialen Phänomenen wie den SIMPSONS – inzwischen auch zu einem beide Bezeichnungen zusammenziehenden Kunstwort «Glokal» (im Englischen: «glocal») synthetisiert, das Ende der 1980er- bzw. Ende der 1990er-Jahre im Bereich der Wirtschaft und der Soziologie eingeführt wurde, um die «simultaneity – the co-presence – of both universalizing and particularizing tendencies» begrifflich fassen zu können.¹⁵ Dementsprechend bezeichnet «glokal» ein Konzept, in dem das Lokale und das Globale einander nicht als unvereinbar gegenüberstehen, sondern sich vielmehr gegenseitig durchdringen, und das anhand vielfältigster Phänomene aufgezeigt werden kann – angefangen von der Verkaufspraxis internationaler Konzerne wie «Starbucks» oder «McDonalds», die ihr standardisiertes Angebot in einzelnen Bereichen lokalen Geschmäckern und Vorlieben anpassen, bis hin zu medialen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Schöpfungen, in denen ebenfalls auf lokale wie globale Praktiken zugleich zurückgegriffen wird – wie z. B. den SIMPSONS, wo nicht zufällig auch der erfundene Ausruf «Gla(y)vin!» immer wieder eine Rolle spielt, der, wie das «Glokale», höchst Gegensätzlichstes begleiten und somit untereinander verbinden kann.¹⁶

13 Vgl. Season 1, Episode 11, 1990, vgl. *Simpsons World*, S. 44–45, 7G13.

14 Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf den Glykol-Weinskandal von 1985, bei dem in österreichischen Weinen Diäthylenglykol entdeckt worden war, mit dessen Hilfe minderwertige Billigweine in vermeintlich hochwertige und für den Export bestimmte Prädikatsweine hochgepantscht werden sollten.

15 Vgl. Roland Robertson: Comments on the Global Triad and Glocalization. Paper presented at the *Globalization and Indigenous Culture Conference*. Institute for Japanese Culture and Classics, Kokugakuin University, Tokyo, 1997, online unter <http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15robertson.html> (letzter Zugriff: 16.06.2015). Vgl. ferner Roland Robertson, *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a. M. 1998, S. 192–220 sowie Chanchal Kumar Sharma: *Emerging Dimensions of Decentralisation Debate in the Age of Globalisation*, in: *Indian Journal of Federal Studies*, 19, 2009, Heft 1, S. 47–65.

16 Der erfundene Begriff, transkribiert als «Glayvin» oder «Glaven», wird in der Serie von Professor Frink immer wieder als Ausruf verwendet, um jede Art von Gefühlsregung zu artikulieren, die von größter Überraschung über höchste Freude bis hin zu tiefster Betroffenheit reichen kann. Dies hat vielleicht auch damit zu tun, dass der Ausruf zunächst einmal bar jeder klaren Bedeutung

Synchronisation: Von «romulent» bis «crapectacular»?

Synchronisation ist in Deutschland – und zumal bei den SIMPSONS-Fans – häufig umstritten. Dies hat zum einen mit einer gewissen, zuweilen auch als «puristisch» beurteilten Grundhaltung mancher RezipientInnen zu tun, die Filme und Serien – sofern ihnen dies ihre Sprachkenntnisse erlauben – lieber in der (gelegentlich auch: untertitelten) Originalversion zu schauen, da sie Synchronisation als verfälschenden Eingriff sowohl hinsichtlich der Stimmen als auch der damit vermittelten Inhalte ablehnen.¹⁷ Eine solche Praxis ist freilich nur dann sinnvoll, wenn sich die Beherrschung der jeweiligen Sprache auch tatsächlich auf dem hierfür notwendigen Niveau bewegt, denn selbst untertitelte Versionen sind oft eher als nur anleitende und unterstützende Verständnishilfen gedacht, bei denen die gesprochenen, komplexen Sachverhalte stark raffend zusammengefasst werden – Details und

war: Auf seiner Facebook-Seite teilt der den Professor Frink sprechende, amerikanische Schauspieler Hank Azaria mit: «Professor Frink's «glavin» on THE SIMPSONS started when I made weird noises that the writers interpreted as glavin...then it just became glavin.» Vgl. <https://www.facebook.com/HankAzaria/photos/a.131640890318191.30447.125266314288982/206156109533335/> (letzter Zugriff: 16.06.2015) sowie generell http://simpsons.wikia.com/wiki/Made-up_words (letzter Zugriff: 16.06.2015). Im Deutschen wird «Good Glavin» ganz konventionell, also unter Verzicht auf den Neologismus, u. a. als «Oh Gott» (Synchronisation) bzw. «Ach, du meine Güte» (Untertitel) übersetzt, vgl. z. B. Season 10, Episode 21: Monty Can't Buy Me Love, *Simpsons World*, S. 512–513, AABF17, 0:17:05.

- 17 Vgl. dazu jüngst den Beitrag von Uwe Schmitt: Wir Deutsche werden dumm synchronisiert, in: *Die Welt online*, 9.6.2015, <http://m.welt.de/kultur/article142211928/Wir-Deutschen-werden-dumm-synchronisiert.html> (letzter Zugriff: 16.06.2015). Vgl. demgegenüber aber die Kommentardiskussion unter <http://www.filmstarts.de/serien/bildergalerien/bildergalerie-18493399/> (vgl. Anm. 1): «Hat aber keinen Einfluss auf die dt. Synchronisation, sofern man diese bevorzugt», kommentiert hier ein/e UserIn namens «holmes» das Ausscheiden Shearers aus den SIMPSONS, woraufhin «Master-Mind» zurückfragt: «Wer tut das schon». Dafür erntet er von «Bond, James Bond» den Kommentar: «Eingebildete Menschen wie du, Master-Mind, können sich natürlich nicht vorstellen, dass nicht alle Menschen der englischen Sprache mächtig sind. Aber für dein klischeebelastetes Denken sind diese Menschen bestimmt dumm. Und Leute, die einen anderen Geschmack haben, eben die deutsche Synchro bevorzugen, sind bestimmt auch ganz doof. Solche Kommentare wie «Wer tut sich denn deutsche Synchros an?» sind einfach peinlich. Und ja, Homer und Bart hören sich im deutschen 100x besser an.» «Da HouseCat» äußert sich daraufhin wie folgt: «ich verstehe englisch recht bis sehr gut und schaue trotzdem die deutsche synchro lieber. Vertrauter, genau wie bei southpark ist die synchro richtig gut gelungen und das trifft auf viele filme und serien zu. deutschland macht das schon ganz gut.» Eher «Master-Mind» beipflichtend, wenn auch um De-Eskalation in Bezug auf «Bond, James Bond» bemüht, ist «FanBoy251»: «Jetzt tick mal nicht gleich aus alter. Zumal es sehr viele Leute gibt, die die originalen Stimmen eben lieber mögen (mich inbegriffen).» Darauf antwortet «Chris»: «Genau so viele gibt es die die deutsche bevorzugen. Und mit austicken hat das nichts zu tun wenn mal jemand wieder so ein dummen und schwachsinnigen Kommentar über die deutsche Synchro macht. Wenn man es so schreibt wie du ist doch alles Ordnung, bis auf den Satz mit den austicken. Denn er schreibt nur die Wahrheit.» «PaddyBear» formuliert dann beide Seiten ausgleichend: «Ich finde die Simpsons ist die einzige Serie die mir einfallen würde wo ich sagen würde: die synchronisierte (sic!) Version stinkt nicht gegen das Original ab. Ich mag die deutsche Version sogar etwas mehr. Aber beide Versionen sind gut. Da darf sich ja auch jeder seine Version rauspicken.»

feinere Facetten gehen hierbei oft verloren. Und ohne Untertitel verfolgte Originalversionen erfordern eine noch bessere Sprachbeherrschung, da – gerade, wenn z. B. Slang oder Dialekte gesprochen werden – alleine schon das akustische Verständnis des Gesagten eventuell erschwert bis unmöglich sein kann.¹⁸

Die hier Abhilfe schaffenden Synchronisationen, die im Idealfall sogar eine ebenbürtige, das Original in eine andere Sprache übertragende Nachschöpfung darstellen können, werden jedoch – wiederum zumal bei den SIMPSONS-Fans – häufig auch mit dem Verweis auf deren mangelhafte Qualität kritisiert und abgelehnt.¹⁹

Freilich ist hier zu differenzieren, denn bei den SIMPSONS handelt es sich nicht um irgendeine Kinder-Cartoon-Serie. Auch wenn es so ist, dass sie gerade in Deutschland zunächst als eben solche seitens des ZDF und ProSieben rezipiert worden war,²⁰ so hatte man in den USA gleich von Anfang an das hohe intellektuelle Niveau der sich eben daher eher an Erwachsene richtenden Serie erkannt und daher seitens der Produktionsfirma Fox «Dubbing Supervisors» damit beauftragt, darüber zu wachen, dass DIE SIMPSONS in ihren verschiedenen internationalen Ausprägungen dem Original gegenüber weitestgehend adäquat interpretiert würden.²¹ Dies begann schon bei der Auswahl der Stimmen, die stets im Abgleich mit dem Original, wenn auch nicht unter strikter Orientierung an diesem ausgewählt wurden:²² Die von Elisabeth Volkmann gesprochene «Marge» klang, wie eingangs

18 In Italien werden Filme, in denen z. B. der neapolitanische Dialekt, das «Napoletano», gesprochen wird, Standard-Italienisch untertitelt. All dies wird von Schmitt erst gar nicht erwogen, der nur die in Deutschland anscheinend gegebene, aber nicht genutzte Chance für ein zusätzliches Training der sprachlichen Kompetenz beklagt.

19 Vgl. dazu Blum, S. 78–83. Zu dem Thema wurde inzwischen auch eine Reihe von Qualifikationsarbeiten geschrieben, auf die an dieser Stelle aber nur hingewiesen werden kann – vgl.: Silke Vogler: «*The Simpsons*», a linguistic approach to cartoon dubbing, 2000 (Magisterarbeit an der Universität Erlangen); Katharina Bergfeld: *Kulturtransfer und Bedeutungsverschiebung: Ansätze einer Rezeptionsästhetik der Synchronisation am Beispiel der Serie «Die Simpsons»*, 2008 (Diplomarbeit an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf) und Jan Lorbach: *Bedeutungsproduktion und Vergnügen bei TV Unterhaltungssendungen am Beispiel der Sendung «Die Simpsons»*, 2008 (Diplomarbeit an der Technischen Universität Ilmenau).

20 Vgl. u. a. Blum, S. 91.

21 Interview des Autors am 29.05.2015 mit Candace Whitman, Verfasserin des Buches *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt a. M. 1992 und heute tätig bei der Columbia TriStar Motion Picture Group als «Dubbing Supervisor». Sie berichtet, dass sie zu einem Zeitpunkt mit der Anfrage kontaktiert wurde, ob sie bereit sei, als «Dubbing Supervisor» in Europa für THE SIMPSONS tätig zu werden, als es noch nicht als eigenständige Serie lief.

22 Vgl. dazu Sandra Schwittau (Barts deutsche Stimme) im Interview mit dem Autor am 01.06.2015 auf die Fragen: Wie kam es zu Ihrer Mitwirkung bei der deutschen Synchronisation? Und inwiefern sehen Sie einen Zusammenhang zwischen dem Erscheinungsbild einer Figur und ihrer Stimme? «Als die Serie nach Deutschland kam, gab es ein großes Stimmcasting für all die Charaktere. Bei der Besetzung ist eher die Nähe der deutschen Stimme zur Originalstimme entscheidend als das Bild, und ob die deutsche Stimme den Charakter der Figur transportieren kann. Wir versuchen bei der Synchronisation sehr nah am Originalton zu bleiben. Ich habe mir unzählige Folgen

angesprochen, weniger an dem «Original» Julie Kavner orientiert, und auch der von Homer gesprochene Norbert Gastell klingt etwas höher als sein vom Timbre her eher tief angelegtes amerikanisches Pendant Dan Castellaneta.²³

Die Abweichungen gegenüber dem Original auf inhaltlicher Ebene waren demgegenüber – gerade zu Beginn der Synchronisation und Ausstrahlung in Deutschland – gelegentlich sogar noch markanter, was zum einen auch mit den eingangs erwähnten typischen Herausforderungen zu tun hat, denen sich eine Synchronisation stets stellen muss und die im Fall der SIMPSONS z.T. besonders hoch waren.

Kerstin Blum hat 2010 eine Kategorisierung der bei den deutschen Synchronisationen der SIMPSONS beobachtbaren Fehler vorgenommen (Abb. 3), die sich von den drei großen Ebenen «Sprache (innersprachlich)», «Kontext (außersprachlich)» und «Prozess der Synchronisation» immer weiter ausdifferenziert zu Aspekten wie (für die Kategorie der «Sprache»:) «Inhalt», «Form» und «Stil» bzw. dann noch feiner gegliedert in «Semantik» (für den «Inhalt») sowie «Dialogform» und «Einheit von Inhalt und Form» (für die «Form»). Für den «Kontext» sieht sie Untergliederungen in «Spezielle kulturelle Anspielungen», «Kontext allgemein und Kotext» (letzterer verstanden als den Inhalt bzw. den Plot betreffende Sinnzusammenhänge im Unterschied zum allgemeinen Weltwissen betreffenden Kontext) sowie «Serienuniversum» vor (letzteres bezeichnet die ganze Serie betreffende Zusammenhänge wie z. B. die einzelne Folgen übergreifende zeitliche Gesamt-Kontinuität oder auch feststehende Eigenschaften und Angewohnheiten von Figuren). Die zu beobachtenden Fehler unterscheidet sie schließlich in solche, die auf einem Nicht-Erkennen des zu Leistenden beruhen, und solche, bei denen zwar die Herausforderung erkannt wurde, aber mit einem nicht adäquaten, d. h. in den Augen von Blum «falschen» Äquivalent zum Original gearbeitet wurde.

Bereits diese Kategorisierung macht vielleicht deutlich, dass es sich bei den SIMPSONS um keine durch und durch simple Cartoon-Serie handelt – wie bei jeder zu synchronisierenden Serie gibt es zwar auch hier Momente, in denen selbst

im Original angehört und dann versucht, stimmlich den gleichen Sound herzustellen.» Ihre Kollegin Beate Pfeiffer (u. a. die Stimmen von Ralph Wiggum und Rod Flanders) antwortete in einem Interview mit dem Autor am 02.05.2015 auf die letztere Frage: «Ganz klar reagiere ich mit meiner Stimme, wenn ich spreche, auf das, was ich im Original sehe und höre. Ich suche dann in mir nach der Umsetzung dessen, was ich da wahrgenommen habe. Es geht dabei gar nicht so sehr nur um die reinen Texte, sondern auch um den Subtext. Ich finde gerade die Gestaltung im Kleinen sehr spannend: Wie atmet diese Figur eventuell ein oder aus, atmet sie vielleicht gerade gar nicht? Oder gibt es z. B. einen Seufzer innerhalb des Textes? Oder reagiert sie z. B. mit einem «Oh!»? Und wie klingt dieses «Oh!» dann genau im Original? Die Stimmung, in der sich die Figur befindet, transportiert sich mir dabei natürlich auch sehr stark über das Bild.»

23 Dies wird von einigen ZuschauerInnen durchaus bemerkt – vgl. den Kommentar von «Hannibal Lektor» unter <http://www.filmstarts.de/serien/bildergalerien/bildergalerie-18493399/> (vgl. Anm. 1): «Die deutschen Synchros kommen den Originalstimmen der Simpsons schon nah ran, aber besser sind sie trotzdem nicht. Habe mir gerade eine deutsche Folge angesehen und Homers Synchronstimme wirkt weicher.»

1. Zuordnung	2. Zuordnung		3. Zuordnung	Typ	
Sprache (innersprachlich)	Inhalt (primär-sprachliches)	Semantik (Sprachliche Lücken, Wortbedeutungen, Deckungsungleichheiten, false friends etc.)	Erkannt, aber falsches Äquivalent	1a	
			Nicht erkannt	1b	
	Form (sekundär-sprachliches)	Dialogform (Lieder, Gedichte)	Muss meist zwangsläufig ersetzt werden, aber Ersetzung unangemessen (verändert Inhalt oder Funktion)		2
		Einheit von Inhalt und Form (Wortspiele, Konnotationen, Klangeffekte, Buchstabieren, Metaphern, Phraseologismen, etc.)	Muss meist zwangsläufig ersetzt werden, aber Ersetzung unangemessen (verändert Inhalt oder Funktion)		3
	Stil	Sowohl Stilistische Elemente (Dialekte o.ä.) als auch stilistisch-linguistische Aspekte (Geläufigkeit), stilistische Ausdrucksmittel (Ironie) und gesamter Stil der Szene	Erkannt, aber falsches Äquivalent	4a	
			Nicht erkannt	4b	
Kontext (außersprachlich)	Spezielle kulturelle Anspielungen (amerikanische, deutsche etc.) (Referenzen, Zitate, Markennamen, Personen etc.)		Erkannt, aber mit falschem Äquivalent ersetzt	5a	
			Nicht erkannt	5b	
	Kontext allgemein und Kotext (Kotext: Inhaltliches, Plot, Sinnzusammenhänge, Bezug zum umgebenden Text) (Kontext: Zahlen, Weltwissen etc.)		Erkannt, aber falsches Äquivalent	6a	
			Nicht erkannt	6b	
Prozess der Synchronisation	Serienuniversum (Kontinuität, Catchphrases etc.) (dem Kotext der Folgen übergeordnete Sinnzusammenhänge, auf die ganze Serie bezogen)		Nicht erkannt oder noch nicht festgelegt ¹³⁶	7	
	Synchronisationsfehler		Dialogeinfügung, Versprecher der Synchronsprecher, Gestensynchronität (Wort-Bild-Kongruenz) etc.	8	

3 Schema aus: Kerstin Blum: *Die Fabrik des Universums...*, 2010

einfachste Wortspiele im Deutschen nicht direkt übersetzt funktionieren; wie sich jedoch bei der Betrachtung des entsprechenden Kontextes zeigt, werden Doppeldeutigkeiten im Amerikanischen hier jedoch nicht nur zugunsten alberner Lacher genutzt, sondern zuweilen sogar in geradezu raffinierter, da psychologischer Weise: In der Folge «Bart's Girlfriend» verliebt Bart sich in Jessica, die Tochter von Reverend Lovejoy, der angesichts von Barts schlechtem Betragen und entsprechendem Ruf von der sich anbahnenden Beziehung nicht erfreut ist. Als Bart zu einem Höflichkeitsbesuch bei den Lovejoys antritt, erfüllt er ungewollt alle gegen ihn gehegten (Vor-)Urteile, was schließlich in dem Moment gipfelt, in dem der Junge von dem Reverend aus dem Haus geworfen wird und hilflos dagegen zu

protestieren versucht. Der Geistliche aber hört nur, was er aus Barts Mund zu hören erwartet – nämlich weitere Unflätigkeiten wie eben «butt» («Hintern»), die er zuvor schon mit einem tadelnden «Never have I heard such gratuitous use of the word <butt>»²⁴ quittiert hat, woraufhin Bart weiter zu protestieren versucht: «But...but...but...», was natürlich alles sogar noch schlimmer macht und Mrs. Lovejoy schließlich dazu bringt, sich die Ohren zuzuhalten und «Make him stop, make him stop!» zu schreien.²⁵

In der deutschen Fassung ergibt die Szene leider in der Tat wenig Sinn, denn Bart ruft hier tatsächlich die ganze Zeit (warum auch immer) das einfach nur wörtlich übersetzte «Hintern, Hintern, Hintern», so dass Reverend Lovejoys Verhalten in dieser Fassung zumindest auf keinem Missverständnis zu beruhen scheint und die Komik des Moments verloren geht.

Über solche Wortspiele hinaus warten die SIMPSONS aber auch immer wieder mit komplett erfundenen Begriffen auf, die es inzwischen geschafft haben, sich im anglo-amerikanischen Wortschatz zu etablieren: In der Folge «Lisa the Iconoclast» wird das Motto des Stadtgründers von Springfield, Jedediah Springfield, als «A noble spirit embiggens the smallest man» zitiert.²⁶ Die Lehrerin Edna Krabappel bemerkt daraufhin säuerlich, sie habe das (tatsächlich zuvor nicht existierende) Wort «embiggen» vor ihrem Umzug nach Springfield noch nie gehört, woraufhin ihre Kollegin Miss Hoover herablassend entgegnet: «I don't know why; it's a perfectly cromulent word».²⁷ Beide Vokabeln werden später sozusagen enggeführt, wenn eine Jury die Rolle des bei einer Parade die Glocke läutenden Stadtausrufers zu besetzen hat und der Schuldirektor Seymour Skinner den Auftritt Homer Simpsons mit den Worten lobt: «He's embiggened that role with his cromulent performance.»²⁸

Mit diesen Szenen wird zweierlei deutlich: Zum einen, dass die Bewohner von Springfield ein sehr eigenes, z.T. auf Erfindungen beruhendes Vokabular pflegen, bei dem die einzelnen Worte recht flexible Bedeutungen zu haben scheinen. Denn Miss Hoover verwendet «cromulent» im Sinne von «korrekt» und «legitim», während Skinner es in einem Kontext einsetzt, in dem es die Bedeutung «tadellos» und «einwandfrei» annimmt. Diese Flexibilität deutet darauf hin, dass zum anderen zwischen dem Mythos um den Stadtgründer Jedediah Springfield und dem von ihm angeblich verwendeten (tatsächlich erfundenen) Wort «embiggen» eine engere

24 «Nie zuvor habe ich eine solch willkürliche Verwendung des Wortes <Hintern> gehört.»

25 «Mach, dass er aufhört, mach, dass er aufhört!» Vgl. Season 6, Episode 7, 1994, *Simpsons World*, S. 266–267, 2F04: Bart's Girlfriend, 0:08:30–0:08:39. Die deutsche Untertitelung kapituliert hier insofern, als sie «butt» mit «Arsch», «but» hingegen mit «Aber» übersetzt, so dass der Zorn der Lovejoys hier unverständlich bleibt.

26 «Eine edle Gesinnung lässt den kleinsten Menschen wachsen.»

27 «Keine Ahnung, wieso. Das ist ein durch und durch kromulentes Wort.» Vgl. Season 7, Episode 16, 1996, *Simpsons World*, S. 339–339, 3F13: Lisa the Iconoclast, 0:01:53–0:02:03.

28 «Er hat diese Rolle dank seiner kromulenten Interpretation erhöht»: Lisa the Iconoclast, 0:04:35.

und tiefere Beziehung besteht als zunächst angenommen, denn wie Lisa im Verlauf der Handlung herausfindet, ist auch die ganze Geschichte um Jebediah und seine noblen Taten und Aussprüche pure Erfindung: Es handelte sich bei ihm tatsächlich nur um einen Piraten namens «Hans Sprungfeld» (!), der eine künstliche Silberzunge im Mund trug («a silver tongue»: ein Begriff, mit dem im Englischen ebenso eloquente wie doppelzüngige Schmeichler bezeichnet werden), um den herum im Laufe der Zeit ein Lügengebäude errichtet wurde: Der ganze Stolz der Stadt Springfield beruht also auf einer reinen Erfindung – dies, sowie die Akzeptanz der Bewohner, mit dieser verheimlichten Lüge zu leben, wird mit den erfundenen und z.T. Verschiedenes bedeutenden Worten «embiggen» (nichts anderes taten die Bewohner von Springfield, als sie aus einem Piraten einen vermeintlich noblen Trapper machten) und «cromulent» angedeutet. Beides – erfundene Begriffe wie erfundene Geschichte – dienen jedoch nichtsdestotrotz als Basis einer Verständigung untereinander.

«Lisa the Iconoclast» ist jedoch nicht die erste Folge der SIMPSONS, in denen die Autoren mit erfundenen Worten arbeiten – sehr viel weniger spektakulär und für die erzählte Handlung weitreichend, doch ebenfalls inzwischen im anglo-amerikanischen Sprachraum rezipiert, ist das trockene «crapectacular», mit dem Bart verächtlich die in einem Desaster endenden Versuche seines Vaters kommentiert, die Weihnachtsbeleuchtung am eigenen Haus zu installieren und dann anzuschalten.²⁹ Wie «embiggen» und anders als «cromulent», dem man eine etwaige etymologische Ableitung nicht ansieht, macht das Wort durch seine Zusammenziehung von «crap» und der z. B. von «spectacular» her bekannten Endung sofort deutlich, dass es sich um eine ironische Umkehrung dieses Lobes handelt.

Interessant ist nun die unterschiedliche Verwendung all dieser Vokabeln im zeitgenössischen anglo-amerikanischen Raum, denn während «embiggen» und «crapectacular» in eben dem Sinne angewendet werden, mit dem sie jeweils in den beiden Episoden vorkommen, wird auf «cromulent» in quasi metareferentieller Weise zurückgegriffen: Das Wort wird gerade mit der gegenteiligen Bedeutung dessen eingesetzt, was Miss Hoover meinte und fungiert ironisch als Ausdruck, dass man etwas gerade nicht für «legitim», «korrekt» oder «tadellos» hält, wobei hier das Wissen um den ursprünglichen Kontext innerhalb der SIMPSONS implizit mitgedacht wird.³⁰

Schaut man sich nun an, wie diese Begriffe in den deutschen Fassungen umgesetzt wurden, so sieht man, dass man sich hier um adäquate Übertragungen bemüht hat, wobei interessanterweise jeweils noch einmal zwischen den deutschen

29 Season 9, Episode 10, 1997, *Simpsons World*, S.434–435, 5F07: Miracle on Evergreen Terrace: 0:02.30.

30 Vgl. z. B. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Cromulent> (letzter Zugriff: 16.06.2015).



4-5 SIMPSONS-«Wahlwerbung» in Deutschland und Italien

Untertiteln und der offenbar auf andere Autoren zurückgehenden deutschen Synchronisation unterschieden werden muss.³¹ Denn aus dem «crapectacular» wird in der deutschen Fassung auf gesprochener Ebene das (wenig verständliche und zudem eher nach der in MARY POPPINS (USA 1964) gepflegten Kunstsprache³² klingende) «direkt alumpathetisch» (?), während es sich in den Untertiteln sehr viel plastischer als «drecktakuär» umgesetzt findet.

Auch in Bezug auf die deutsche Version von «cromulent» lassen sich entsprechende Unterschiede beobachten: Als «allumfassend» wird es in der deutschen Synchronisation wiedergegeben, während die Untertitel sich für das (wieder eigentlich treffendere) «gutig» entscheiden, das auch eine konsequente Anwendung auf Homers Darbietung als Stadtausrufer erlaubt, wo sich «allumfassend» als Ausdruck eines Urteils eher exotisch ausnimmt.

Hinsichtlich des «embiggen» schließlich stimmen Untertitel und Synchronisation sogar einmal überein, wenn sie es jeweils als «vergranden» übertragen.

Der Eintritt der Originalbegriffe «crapectacular», «embiggen» und «cromulent» in den anglo-amerikanischen Alltagswortschatz auch und gerade von Erwachsenen verdeutlicht noch einmal, dass es sich bei den SIMPSONS um keine Kindersendung

31 Vgl. dazu auch bereits Blum, S. 52.

32 Vgl. den zentralen Begriff des berühmten Songs «Supercalifragilisticexpialidocious» (Deutsch: «Superkalifragilistikexpialigetisch») aus der Feder der Sherman Brothers (Robert B. Sherman & Richard M. Sherman).

handelt, als welche die Serie in Ländern wie Italien und Deutschland zunächst durchaus verstanden wurde. Dies ist schon alleine an der Sendezeit ersichtlich, die für sie in diesen Ländern gewählt wurde: Während die Serie in Amerika zur Prime-Time, also abends, ausgestrahlt wird, setzte man sie in Deutschland und Italien ins nachmittägliche Kinderprogramm. Dies hatte sodann natürlich, wie Kerstin Blum gezeigt hat, Auswirkungen sowohl auf die Titelwahl der einzelnen Episoden, welche zunächst eher «kindgerecht» ausfiel, als eben auch auf die Synchronisation, bei der für Kinder nicht verständliche Referenzen oder aber auch nicht als kindgerecht empfundene Anspielungen entsprechend entschärft oder gleich ganz getilgt wurden.³³ Die sich dann aber in Deutschland oder Italien durchsetzende Erkenntnis, dass es sich bei den SIMPSONS doch primär um eine sich vor allem an Erwachsene richtende Serie handelt, die gleichwohl durchaus auch hier und da eine kindgerechte Komik aufweist, dokumentierte sich daran, dass die Serie schließlich nicht nur ins Abendprogramm vorrückte, sondern auch anhand der zunehmend sorgfältiger und durchdachter adaptierten Episodentitel wie insbesondere auch anhand einer immer anspruchsvolleren Synchronisation.³⁴ Diese wiederum, zusammen natürlich auch mit der bei Publikum wie Kritikern durchweg positiven Resonanz in den USA, die dann auch nach Europa drang, sorgte schließlich dafür, dass für DIE SIMPSONS zuletzt auch in Deutschland wie in Italien z. B. mit ironischen Beiträgen zu aktuell laufenden politischen Wahlkämpfen geworben werden konnte: Nach der Art von Wahlkampfplakaten gestaltete Anzeigen an Litfaßsäulen forderten in beiden Ländern (Abb. 4–5) zu verschiedenen Zeiten (2006/2009) und gänzlich unabhängig voneinander jeweils dazu auf, sich für die SIMPSONS (und damit natürlich für das Einschalten des entsprechenden Fernsehsenders – ProSieben in Deutschland und Fox in Italien) – zu entscheiden.

«Eat my shorts» versus «Go and multiply yourself by zero»

Ein Grund für die zunächst in Deutschland erfolgte Einschätzung der SIMPSONS als «Kinderserie» kann sicher darin gesehen werden, dass das Genre des Cartoons in Deutschland automatisch mit «Zeichentrick für Kinder» assoziiert wurde (Analoges lässt sich noch heute auch für das Genre des Comic beobachten, das in Deutschland noch immer – vgl. daher auch die aktuellen Strategien, ihn in «Graphic Novel» umzutaufen – als anspruchslose Kinderware geringeschätzt wird). In den USA hingegen war und ist dies anders – dort waren Familiengeschichten erzählende Cartoon-Serien nichts Neues. Als ein Beispiel dieser entsprechenden Tradition bzw. vielleicht sogar als eine Art von Blaupause, vor deren Hintergrund die

33 Blum, S. 161 und S. 183.

34 Ebd., S. 91–93.



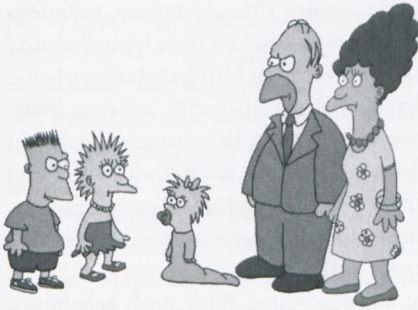
6 Die Familie Boyle

Rezeption der SIMPSONS in Amerika betrachtet werden muss, kann hier die von Hanna-Barbera produzierte Cartoon-Serie *WAIT TILL YOUR FATHER GETS HOME* angeführt werden, die in den USA zwischen 1972 und 1974 von den meisten Sendern am Sonntagabend um 22:30 Uhr, also noch zur so genannten «Prime Time», gezeigt wurde.³⁵ Schon die späte Sendezeit, aber auch die Themen machen dabei deutlich, dass sich die Serie ebenfalls primär an Erwachsene richtete (es wurden u. a. z. B. auch Themen wie Pubertät behandelt)³⁶ – was die ARD jedoch wiederum nicht davon abhielt, die Serie ab 1974 in ihrem Vorabendprogramm zu zeigen.³⁷ Die Serie weist eine ganze Reihe von Parallelen zu den SIMPSONS auf – angefangen vom Genre, der Zielgruppe und dem Erfolg (es handelte sich um die erste zur

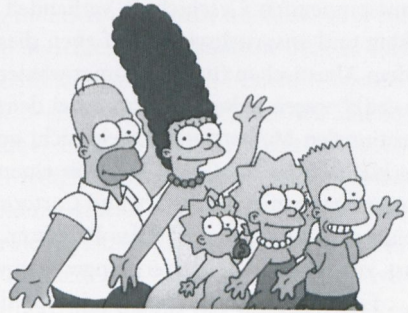
35 Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Wait_Till_Your_Father_Gets_Home sowie <http://www.tvguide.com/tvshows/wait-till-your-father-gets-home/205338/> (letzte Zugriffe: 16.06.2015).

36 Gleich in der ersten Folge der ersten Season «The Fling» (1972) wird Harry des Ehebruchs verdächtigt; in der nächsten Folge «Alice's Dress» (1972) muss er seine Tochter davon überzeugen, zu einer öffentlichen Festivität nicht in einem Kleid mit durchsichtigem Oberteil zu erscheinen, unter dem sie zudem keinen BH tragen möchte; in der späteren Folge «Alice's Freedom» (Season 2, Episode 18, 1974) versuchen die Boyles, Alice vor dem Elternhaus einer Freundin zu schützen, in dem Partnertausch gepflegt wird.

37 Titel dort: «Passt mal auf, wenn Vater kommt», «Papa flippt aus!» oder auch «Wartet nur, bis Vater kommt.»



7a Die Simpsons früher...



7b ...und heute

«Prime Time» ausgestrahlte Cartoon-Sitcom, die länger als eine Staffel lief – etwas, das zuvor nur die ebenfalls von Hanna-Barbera produzierten FLINTSTONES und danach nur die SIMPSONS schafften) bis hin zur Konzeption. Denn im Mittelpunkt von WAIT TILL YOUR FATHER GETS HOME steht ebenfalls eine durchschnittliche amerikanische Familie, bei der Vater Harry Boyle und Mutter Irma sich mit ihren Kindern, zwei Teenagern – dem Sohn Chet und der Tochter Alice – sowie dem Nesthäkchen Jamie auseinandersetzen müssen (Abb. 6). Die Familienstruktur ent-

spricht also ungefähr derjenigen der Simpsons mit Homer und Marge als Eltern und Bart und Lisa als älteren Kindern sowie Baby Maggie als jüngstem Nachwuchs. Darüber hinaus waren auch die Boyles nicht als naturalistische Cartoon-Charaktere gegeben, sondern sie erschienen als karikaturhaft abbevierte Figuren mit Kreisäugen und Knollennasen. Hält man ihnen jedoch die Simpsons entgegen (Abb. 7a–b), wird deutlich, wie schräg diese selbst im



8 Der Simpsons-Titelschriftzug

Vergleich dazu noch mit ihrer gelben Hautfarbe, ihren Glubschaugen, ihrem Überbiss, und ihren Zackenhaaren wirken – und eben hierin lag und liegt genau die von DIE SIMPSONS an das Publikum ausgehende Herausforderung. Denn das skurrile Erscheinungsbild der zudem in ihren Anfängen noch roher gezeichneten ProtagonistInnen (Abb. 7a) ließ im Verbund z. B. mit der nachlässig-zittrigen Graphie der Titelsequenz (Abb. 8) vermuten, dass es sich um eine visuell wie inhaltlich eher anspruchslose Serie handelte. Doch erwies es sich als Fehler, in solcher Weise vom oberflächlichen Erscheinungsbild der Serie auf ihren Inhalt zu schließen, denn das, was von diesen etwas primitiv und grotesk gezeichneten Figuren innerhalb dieses knallbunten Kosmos mittels der gesprochenen Dialoge und der sich daraus

entspinnenden Geschichten verhandelt wurde, erwies sich als äußerst raffiniert, klug und anspruchsvoll.³⁸ Auf eben diese Spannung zwischen dem Visuellen und dem Akustischen (in dem immer wieder auch mit cleveren Musikzitatzen gearbeitet wird)³⁹ waren jedoch seinerzeit bei dem Erscheinen der SIMPSONS auf dem internationalen Medienparkett viele nicht vorbereitet – nur so kann man es vielleicht erklären, dass das Ganze selbst in einem Land wie Italien, wo mit «fumetti» und «cartone animato» Comics und Cartoons eine gewisse Tradition als ernst genommene Medien haben und das Publikum daher eigentlich entsprechend kompetent ist, zunächst als Kinderserie angesehen wurde.

Es ist eben diese Schere zwischen dem auf den ersten Blick grob gehaltenen Visuellen und den dann sich tatsächlich als äußerst pfiffig und gewitzt entpuppenden Gehalten der Serie, die dafür sensibilisieren kann, dass jedoch auch auf der Ebene des Optischen immer wieder clevere und z.T. sehr subtile Komik gezündet wird bzw., dass es nicht selten auch gerade die geschickte Verschränkung der visuellen und akustischen Ebene ist, welche besonders anspruchsvoll gearbeitete Gags ermöglicht.

Hieraus leitet sich sozusagen der Auftrag an die AutorInnen der synchronisierten Fassungen ab, vorab über die genaue Faktur der Simpsons'schen Komik zu reflektieren und deren Funktionsweise zu analysieren. Candace Whitman, die ab Beginn der 90er-Jahre, also in den Anfangsjahren der SIMPSONS, zwei Jahre lang als «Dubbing Supervisor» für Europa arbeitete, ist auf diese Weise in der spanischen Synchronisation der Serie etwas gelungen, das sonst nur von der amerikanischen Originalversion erreicht wurde: Eine Wendung ist ein Stück weit in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen.

Die Herausforderung bestand in diesem Fall darin, im Spanischen ein adäquates Äquivalent zu Barts allbekannter Beschimpfung «Eat my shorts!» zu entwickeln.⁴⁰

38 In dem Interview mit Candace Whitman (vgl. Anm.21) schildert diese ihre ersten Eindrücke, als sie um 1989 die erste Folge der SIMPSONS-Serie zu sehen bekam, die sie dann als «Dubbing Supervisor» für Europa zu betreuen hatte: «Groteske Figuren, ein bisschen abstoßend am Anfang. Und dann hörst du das, was sie sagen. Und du sagst dir: «Sowas von klug, sowas von intelligent. Sowas von fantastisch geschrieben – und sowas von schwierig zu synchronisieren: Unmöglich. Und sowas von in der amerikanischen Kultur verankert: Inventive, original, unusual. Neu.» Und, wie man heute sagt: a challenge! Damit habe ich angefangen und ich habe seither wirklich sehr viele schwierige Filme gemacht, und viele Übersetzungs- und Synchronprobleme gehabt, aber die Simpsons sind durch die Bank – Bang! Bang! Bang! – eine Hürde nach der anderen. Sie sind so klug – such sophisticated writing.»

39 Vgl. dazu z. B. die Zusammenstellung der in der Serie zitierten Musiktitel unter <http://simpsons-pedia.net/index.php?title=Musikguide> (letzter Zugriff: 16.06.2015).

40 Bart-Sprecherin Nancy Cartwright zufolge wurde auch dieser Ausruf – ähnlich wie im Fall von «glavin» (s.o., Anm. 16) – von ihr zunächst improvisiert und dann von den Autoren übernommen. Der Spruch soll angeblich aus ihrer Highschool-Zeit stammen, als sie Mitglied in einer Marschkapelle war und sie den von ihr zu intonierenden Schlachtruf «Fairmont West! Fairmont West!» subversiv zu «Eat my shorts!» abwandelte – vgl. dazu <http://www.mtv.com/news/1565538/simpsons-trivia-from-swearing-lisa-to-burns-sexual-smithers/> (letzter Zugriff: 16.06.2015).

In der deutschen Fassung wird dies – wenig raffiniert – meistens wörtlich mit «Friss meine Shorts!» wiedergegeben.⁴¹ Whitman berichtet demgegenüber, dass sie sich zunächst gefragt habe, worin genau die Komik des Ausspruchs bestehe – tatsächlich ließen die erste beiden Worte «Eat my...» entweder etwas schrecklich Machohaftes (im Sinne von «Friss meinen Staub») oder aber etwas äußerst Unflätiges erwarten. Tatsächlich werde dann aber lediglich ein Kleidungsstück, nämlich «shorts» genannt (wobei die Wahl des Kleidungsstücks – als nicht ziemliche Körperteile bedeckende Hosen – nicht ganz unwichtig ist, wie deutlich wird, wenn man in einer Folge hört, wie der bigotte Ned Flanders den Ausspruch von Bart entsprechend seiner strengen Moral «zurecht»hört und daraus das harmlosere «Yes, eat all of our shirts!» macht).⁴² Für Whitman stellte sich nun die Frage, wie sie das einerseits Rüpelhafte des Ausrufs («Eat my...»), zugleich jedoch auch dessen durchaus kindliches Gepräge («shorts») in einem spanischen Äquivalent bewahren könne – gemeinsam mit dem im Jahr 2000 verstorbenen spanischen Schauspieler Carlos Revillas kam sie so auf eine Formulierung, in der der Aufforderungscharakter des Satzes in der Formulierung «Multiplícate» («Go multiply yourself...»/«Geh, multiplizier dich...») aufgehoben wird, während der Kinderkontext in der abschließenden Wendung «por cero» («by zero»/«mit Null») seine Interpretation findet, da das Erlernen der Multiplikation einen prägenden Teil der frühen Schulzeit ausmacht. In dieser Wendung «Multiplícate por cero» (ein Aufruf, zur Null zu werden, d. h. zu verschwinden) schlugen die Worte in Spanien derart ein, dass sie zunächst von der spanischen Kinderband «Bom Bom Chips» 1992 im Rahmen eines gleichnamigen Songs aufgegriffen wurden,⁴³ ehe sie schließlich sogar die Tageszeitung «El País» in eine ihrer Schlagzeilen übernahm, von wo aus sich die Formulierung endgültig im spanischen Sprachgebrauch etablierte – noch heute (zumal angesichts der verschiedenen Finanzkrisen) findet sich der Spruch immer wieder in den spanischen Schlagzeilen.⁴⁴

41 Eine der Ausnahmen findet sich in der Episode «Lemon of Troy» (Season 6, Episode 24, 1995, *Simpsons World*, S. 300–3001, 2F22), 0:19:49, wo Barts Ausruf «Eat my shorts, Shelbyville» in der deutschen Synchronisation mit «Ihr könnt uns alle, Shelbyville» wiedergegeben wird, während die deutsche Untertitelung – wörtlicher – «Friss meine Shorts, Shelbyville» übersetzt.

42 Vgl. die in der vorangegangenen Anmerkung erwähnte Episode «Lemon of Troy», 0:19:54.

43 Der Song eröffnete auch das 1992 vorgelegte Album «Toma, toma y toma» (einem Zitat aus dem Stück «Multiplyate por cero»), das rasch Platinstatus erzielte.

44 Vgl. als nur ein wahllos herausgegriffenes Beispiel von vielen einen Blogbeitrag vom 08.05.2010: <http://blogs.publico.es/multiplicataporcero/149/el-negocio-de-hundir-un-pais/> (letzter Zugriff: 16.06.2015). Nachweislich nicht zutreffend sind einige der Angaben, die in dem Artikel von Berta Ferrero zu finden sind: The Secrets Behind the Award-Winning Dubbing of «The Simpsons». In: *El País*, 08.07.2014, online unter: http://elpais.com/m/elpais/2014/07/08/inenglish/1404823791_229861.html bzw. (auf Spanisch) http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/16/television/1402929445_575220.html (letzter Zugriff: 20.06.2015). Die Verfasserin zitiert darin die Übersetzerin María José Aguirre de Cárcer, die insbesondere behauptet, dass die Wendung «Multiplícate por cero» ihre Erfindung sei und dass die SIMPSONS in Deutschland anfänglich ein Flop

Dies zeigt, dass eine gut durchdachte Synchronisation eine fast ebenso durchschlagende Wirkung haben kann (wenn auch vielleicht nicht auf internationaler Ebene) wie das Original. Die Synchronisation wird so zu einer eigenen Version, die dementsprechend auch ganz eigene Wirkungen entfalten kann. Wie bei den filmischen Literatur-Adaptionen (die man früher leicht abschätzig als «Verfilmungen» bezeichnete) wird so eine Interpretation vorgelegt, die für sich stehen und rezipiert werden kann, deren Vergleich mit dem «Original» aber auch zum Nachdenken über deren jeweilige Qualitäten anhalten kann.⁴⁵

gewesen seien, da man die Serie dort zu wörtlich übersetzt habe. Aguirre de Cárcer hat inzwischen jedoch eine korrigierende Gegendarstellung an Candace Whitman geschickt, in der sie diese Aussagen zurücknimmt.

- 45 Insbesondere in den anglo-amerikanischen Ländern ist das Pendel zu Beginn der 2000er-Jahre gewissermaßen vom Maßstab der «Werktreue» («fidelity») in das andere Extrem ausgeschlagen (zur Entwicklung vgl. Kamilla Elliott: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge 2003, Julie Sanders: *Adaptation and Appropriation*. London 2006): So wurde inzwischen von Seiten der «Adaptation Studies» wiederholt das Bestreben formuliert, «to free our notion of film adaptations from this dependency on literature so that adaptations are not derided as sycophantic, derivative, and therefore inferior to their literary counterparts», so Deborah Cartmell/Imelda Whelehan (Hg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge 2007, S. 1–2. Dies führte aber in der Folge zu einer Verabsolutierung des jeweiligen Films, der komplett von der literarischen Vorlage abgekoppelt werden sollte, da jegliche Rückbindung an das zugrunde gelegte Buch als die eigenständige Bedeutung des Films automatisch schmälern erachtet wurde. Vgl. dazu Thomas Leitch: *Adaptation Studies at a Crossroads*, in: *Adaptation*, Vol. 1, No. 1, 2008, S. 63–77, der auf S. 76 dazu auffordert, demgegenüber eine Herangehensweise zu favorisieren, «that focus on specific problems in the production and reception of adaptations and the relations between adaptation and other intertextual modes». Allerdings verlöre man bei diesem Ansatz auch eine Vergleichsmöglichkeit, die vor Augen führt, wie und auf welche Weise es einem Film konkret gelungen ist, eine literarische Vorlage eigenständig und gelungen zu adaptieren. Analoges gilt für Synchronisationen: Auch hier sollten weder die diesen zugrundeliegenden Originalversionen als Maßstab verabsolutiert, noch sollten die Synchronisationen vollkommen von diesen losgelöst diskutiert werden. Nur unter Rückbezug des Synchronisierten zur Vorlage können jedoch jene Fragen in Bezug auf «national and cultural identity and context» gestellt und beantwortet werden, die Antje Ascheid: *Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism*, in: *Velvet Light Trap*, No. 40, September 1997, S. 32–41, hier S. 33 umrissen hat: «(...) the dubbed film is perceived as an entirely new product. Its leading characters serve not only as ventriloquist's puppets (...); moreover, these new characters are uttering a translated, which always also means interpreted, appropriated, and recreated new text, thus undergoing fundamental shifts in the construction of their national and cultural identity and context.»