



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Herausforderungen bei der Filmsynchronisation dargestellt anhand von Spike Lees „Malcolm X“

Verfasserin

Džana Šorlija, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im August 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 060 342 363

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Übersetzen Englisch Bosnisch/Kroatisch/Serbisch

Betreuer: Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

mojoj familiji

Danksagung/Zahvala

Ich möchte mich zunächst bei Professor Klaus Kaindl für die Betreuung meiner Arbeit bedanken.

Mein allerherzlichster Dank gilt außerdem meiner Familie, meinen Freunden und StudienkollegInnen, die stets eins offenes Ohr für mich hatten, mich immer wieder aufs Neue motivierten und meine Launen und mein Gejammer während des Schreibprozesses mit einer engelsgleichen Geduld ertrugen. Vielen Dank!

Ovaj rad posvećujem svojim roditeljima i svome bratu. Tatsko i Mama, hvala Vam na svemu što ste za mene učinili, a prije svega na ljubavi i razumijevanju. Sve što sam u mom životu postigla je i Vaša zasluga. Nadam se da ću Vam se moći odužiti jednog dana. Zahvaljujem se i mome bratu koji mi je bio najveća podrška tokom studija. Najviše Ti se zahvaljujem što si u stanju da me nasmiješ u mojim najtežim trenucima.

0. Inhaltsverzeichnis

0. INHALTSVERZEICHNIS.....	4
1. EINLEITUNG.....	7
2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN.....	9
2.1. SKOPOSTHEORIE	9
2.1.1. Translation als zielgerichtetes Handeln	9
2.1.2. Texte als Informationsangebot	10
2.1.3. Translation als interkulturelle Kommunikation.....	11
2.1.4. Kohärenz	13
2.2. THEORIE VOM TRANSLATORISCHEN HANDELN	14
2.2.1. Das translatorische Handlungsgefüge	14
2.2.2. Botschaftsträger	16
2.2.3. ExpertInnenhandlung	17
2.3. DIE SCENES-AND-FRAMES-SEMANTIK UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE TRANSLATION.....	19
2.4. ÜBERSETZUNGSKRITIK NACH DEM MODELL VON AMMANN	22
2.4.1. Die fünf Kritikschritte.....	22
2.4.2. Die Rolle der LeserInnen.....	23
2.4.2.1. Der Modell-Leser.....	23
2.4.2.2. Scenes-and-frames in der Übersetzungskritik	24
3. FILM UND TRANSLATION	26
3.1. DER FILM ALS TEXT.....	26
3.1.1. Multimodalität	26
3.1.2. Die Bild-Text-Beziehung	27
3.2. AUDIOVISUELLE TRANSLATION	30
3.2.1. Von den Anfängen bis heute	30
3.2.2. Aktuelle und zukünftige Herausforderungen	32
3.2.2.1. Digitalisierung	32
3.2.2.2. Die Frage der Qualität.....	34
3.2.2.3. Pädagogisch-didaktisches Potential	38
3.2.2.4. Uneingeschränkter Zugang zu AV-Medien.....	39
3.2.3. Voice-Over und Untertitelung	40
3.2.3.1. Voice-Over.....	41
3.2.3.2. Untertitelung	41
3.2.4. (Film)Synchronisation.....	43
3.2.4.1. Allgemeines	43
3.2.4.2. Der Synchronisationsprozess	44
3.2.4.3. Synchronität	47
3.2.4.3.1. Definition.....	47
3.2.4.3.2. Synchronität in Abhängigkeit unterschiedlicher Faktoren.....	48
3.2.4.4. Spezifische Aspekte der Synchronisation	51
3.2.4.4.1. Sprachvarietäten	51
3.2.4.4.1.1. Allgemeines	51
3.2.4.4.1.2. Einteilung der Sprachvarietäten	52
3.2.4.4.1.3. Synchronisation von Sprachvarietäten	54
3.2.4.4.2. Kulturreferenzen	58
3.2.4.4.2.1. Allgemeines	58
3.2.4.4.2.2. Kultur und Kulturkompetenz	58
3.2.4.4.2.3. Einteilung der Kulturreferenzen	60
3.2.4.4.2.4. Synchronisation von Kulturreferenzen	66
3.2.4.4.3. Schimpfwörter	69
3.2.4.4.3.1. Allgemeines	69

3.2.4.4.3.2.	Das N-Wort.....	70
3.2.4.4.3.3.	Synchronisation von Schimpfwörtern.....	73
4.	KORPUS.....	75
4.1.	ECKDATEN.....	75
4.2.	DER REGISSEUR UND SEINE ARBEIT.....	75
4.3.	INHALT	77
4.4.	MALCOLM X IN DEN MEDIEN	79
4.4.1.	Kontroversen rund um das Filmprojekt.....	79
4.4.2.	Filmkritik.....	80
5.	KORPUSANALYSE NACH DEM ÜBERSETZUNGSKRITISCHEN MODELL VON MARGRET AMMANN.....	82
5.1.	ALLGEMEINES ZUM ANALYSETEIL	82
5.2.	TRANSLATFUNKTION	82
5.2.1.	Überlegungen zu Vorwissen und Erwartungen der Modell-ZuseherInnen	82
5.2.2.	Weitere Überlegungen.....	83
5.3.	FUNKTION DES AUSGANGSTEXTES.....	83
5.3.1.	Überlegungen zu Vorwissen und Erwartungen der Modell-ZuseherInnen	83
5.3.2.	Weitere Überlegungen.....	84
5.4.	ANALYSE DER BEISPIELSZENEN.....	85
5.4.1.	Sprachvarietäten	85
5.4.1.1.	Szene 1 [1:08:49 – 1:09:36]	85
5.4.1.1.1.	Intratextuelle Translatkohärenz	85
5.4.1.1.2.	Intratextuelle AT-Kohärenz	86
5.4.1.1.3.	Intertextuelle Kohärenz	88
5.4.1.2.	Szene 2 [1:38:31 – 1:38:50]	88
5.4.1.2.1.	Intratextuelle Translatkohärenz	89
5.4.1.2.2.	Intratextuelle AT-Kohärenz	90
5.4.1.2.3.	Intertextuelle Kohärenz	91
5.4.1.3.	Szene 3 [1:30:13- 1:30:41].....	92
5.4.1.3.1.	Intratextuelle Translatkohärenz	92
5.4.1.3.2.	Intratextuelle AT-Kohärenz	94
5.4.1.3.3.	Intertextuelle Kohärenz	95
5.4.2.	Kulturreferenzen.....	96
5.4.2.1.	Szene 1 [1:55:18 – 1:55:47]	96
5.4.2.1.1.	Intratextuelle Translatkohärenz	96
5.4.2.1.2.	Intratextuelle AT-Kohärenz	98
5.4.2.1.3.	Intertextuelle Kohärenz	98
5.4.2.2.	Szene 2 [1:29:05- 1:29:29].....	99
5.4.2.2.1.	Intratextuelle Translatkohärenz	99
5.4.2.2.2.	Intratextuelle AT-Kohärenz	101
5.4.2.2.3.	Intertextuelle Kohärenz	101
5.4.2.3.	Szene 3 [1:06:52-1:07:38].....	102
5.4.2.3.1.	Intertextuelle Translatkohärenz	102
5.4.2.3.2.	Intratextuelle AT-Kohärenz	104
5.4.2.3.3.	Intertextuelle Kohärenz	105
5.4.3.	Schimpfwörter	107
5.4.3.1.	Szene 1 [0:25:05- 0:25:55].....	107
5.4.3.1.1.	Intratextuelle Translatkohärenz	107
5.4.3.1.2.	Intratextuelle AT-Kohärenz	108
5.4.3.1.3.	Intertextuelle Kohärenz	109
5.4.3.2.	Szene 2 [1:56:57-1:57:58].....	110
5.4.3.2.1.	Intertextuelle AT-Kohärenz	110
5.4.3.2.2.	Intertextuelle AT-Kohärenz	111
5.4.3.2.3.	Intertextuelle Kohärenz	112

5.4.3.3.	Szene 3 [1:04:00-1:04:33].....	113
5.4.3.3.1.	Intratextuelle Translatkohärenz	113
5.4.3.3.2.	Intratextuelle AT-Kohärenz	114
5.4.3.3.3.	Intertextuelle Kohärenz	115
6.	CONCLUSIO	116
7.	BIBLIOGRAPHIE.....	119
7.1.	PRIMÄRLITERATUR	119
7.2.	SEKUNDÄRLITERATUR	119
7.2.1.	<i>Internetquellen.....</i>	<i>131</i>
8.	ANHANG.....	132
8.1.	ABSTRACTS.....	132
8.1.1.	<i>Abstract in deutscher Sprache.....</i>	<i>132</i>
8.1.2.	<i>Abstract in englischer Sprache.....</i>	<i>133</i>
8.2.	LEBENS LAUF.....	134

1. Einleitung

Aufgrund der multimodalen Natur des Filmtexts stellt die Filmsynchronisation audiovisuelle TranslatorInnen vor besondere Herausforderungen. Diese Herausforderungen sind Gegenstand der vorliegenden Arbeit und sollen anhand von Beispielszenen aus Spike Lees Filmdrama „Malcolm X“ illustriert werden. Hierzu erfolgt eine übersetzungskritische Analyse des Korpusmaterials nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann hinsichtlich der Aspekte „Kulturreferenzen“, „Sprachvarietäten“ und „Schimpfwörter“.

Im ersten substantiellen Kapitel sollen zuallererst die translationswissenschaftlichen Theorien und Konzepte, auf die sich das Ammann'sche Modell stützt, präsentiert werden. Es handelt sich dabei um die Skopostheorie nach Reiß/Vermeer, Holz-Mänttär's Theorie vom translatrischen Handeln sowie die *scenes-and-frames*-Semantik nach Fillmore. Danach erfolgt die eigentliche Vorstellung des Modells, wobei nicht nur auf die praktische Anwendbarkeit in Form der fünf Kritikschritte, sondern ebenso auf Ecos Konzept der Modell-LeserIn sowie die Rolle der *scenes-and-frames*-Semantik innerhalb der Übersetzungskritik eingegangen wird. Ausschlaggebend für die Wahl dieses Modells waren die Zieltextorientiertheit und das Verständnis von Translation als komplexer ExpertInnenhandlung, die in einen soziokulturellen Kontext eingebettet ist und von den Erwartungen und dem Vorwissen der RezipientInnen gesteuert wird.

Im zweiten und längsten Kapitel dieser Arbeit sollen zunächst die semiotische Komplexität des Filmtextes sowie die Beziehung zwischen Bild und Text dargelegt werden. Daraufhin wird ein Einblick in die Geschichte der audiovisuellen Translation, von ihren Anfängen in der Stummfilm-Ära bis zur Etablierung als eigenständige Disziplin, geboten. Es sollen jedoch auch aktuelle und zukünftige Fragestellungen wie zum Beispiel die Frage der Qualität oder des pädagogisch-didaktischen Potentials der AVT beleuchtet werden. Im Anschluss werden Voice-Over und Untertitelung, als die zwei bedeutendsten audiovisuellen Übertragungsverfahren neben der Synchronisation, in kurzen Zügen vorgestellt. Danach gehe ich auf den eigentlichen Schwerpunkt dieser Arbeit, die (Film-)Synchronisation, ein. Hierbei erörtere ich, was unter Synchronisation zu verstehen ist und wie der Synchronisationsprozess, an dem weitaus mehr AkteurInnen als nur die TranslatorIn beteiligt sind, abläuft. Ungeachtet dessen, dass Synchronität bei Weitem nicht mehr jenen Stellenwert in der AVT einnimmt, den es einst innehatte, soll auch dieser Punkt nicht völlig außer Acht gelassen werden.

Es folgt die Auseinandersetzung mit jenen Aspekten, die im empirischen Teil einer Analyse unterzogen werden sollen. Zuallererst soll der Punkt der Sprachvarietäten näher beleuchtet werden. Zunächst wird der inhomogene Charakter von Sprache in kurzen Zügen erläutert, bevor eine Einteilung der Sprachvarietäten sowie die Darstellung möglicher Schwierigkeiten

rigkeiten bei der Synchronisation von Dialekten, Soziolekten und insbesondere dem African American English erfolgen.

Im Anschluss widme ich mich den Kulturreferenzen, wobei ich mich in einem ersten Schritt mit dem Thema Kultur auseinandersetze und darlege, welches Kulturverständnis dieser Arbeit zugrunde liegt und welche Fähigkeiten die Kulturkompetenz von TranslatorInnen umfasst. Danach werden die Kategorisierungsmöglichkeiten unterschiedlicher AutorInnen für Kulturreferenzen vorgestellt und darauf eingegangen, welcher Zugang im Zeitalter der Globalisierung und unter Berücksichtigung einer hybriden und transkulturellen Lebenswirklichkeit am adäquatesten erscheint. Anschließend werden die Herausforderungen, die sich im Zuge der Synchronisation von Kulturreferenzen ergeben, dargestellt.

Im letzten Unterkapitel beschäftige ich mich mit dem Aspekt der Schimpfwörter. Es wird zuerst eine allgemeine Definition des Begriffs geliefert und danach – der Thematik des Korpusmaterials entsprechend – ausführlich auf die Bedeutung und Verwendung von „Nigger“ und „Negro“ im Englischen sowie von „Nigger“ und „Neger“ im Deutschen eingegangen. Hierbei sollen vor allem die für die anschließende Analyse relevanten Unterschiede herausgearbeitet werden.

Das dritte Kapitel dient der Vorstellung des Korpus. Der Spielfilm „Malcolm X“ soll im Original und der deutschen Synchronfassung als Analysematerial dienen. Da mein Interesse für die Thematik dieses Films schon vor vielen Jahren geweckt wurde und der Lebensweg einer der wichtigsten Figuren im Kampf der AfroamerikanerInnen für Gleichberechtigung von Regisseur Spike Lee auf solch eindrucksvolle Weise geschildert wird, fiel die Wahl nicht schwer. Neben den Eckdaten und einer kurzen Zusammenfassung der Filmhandlung sollen der Werdegang und die Arbeit des Regisseurs ebenfalls vorgestellt werden. Außerdem möchte ich die Kontroversen, die der Film noch vor seiner Premiere hervorrief, als auch die Kritiken, die dieser erhielt, nicht unerwähnt lassen.

Im letzten substantiellen Kapitel der Arbeit erfolgt die Analyse des Korpus, wobei hier nach den von Ammann formulierten Kritikschritten vorgegangen wird. Zuerst werden Translat- und Ausgangstextfunktion für das Original und die Synchronfassung als Ganzes unter Berücksichtigung des Vorwissens und der Erwartungen der Modell-ZuseherInnen ermittelt. Danach werden die intratextuelle Translat- und Ausgangstextkohärenz sowie die intertextuelle Kohärenz zwischen AT und ZT anhand von neun repräsentativen Beispielszenen unter Einbeziehung der *scenes-and-frames*-Semantik festgestellt. Den drei Aspekten „Kulturreferenzen“, „Sprachvarietäten“ und „Schimpfwörter“ sind stets jeweils drei Szenen zugeordnet. Das 6. Kapitel umfasst nach erfolgter Übersetzungskritischer Analyse die Gesamtbeurteilung der Synchronfassung, wobei eine Brücke zwischen Theorie- und Praxisteil geschlagen wird.

2. Theoretische Grundlagen

2.1. Skopostheorie

Nach der Abkehr der Translationswissenschaft von der Linguistik als Leitdisziplin wurde die Auffassung von Translation als zielgerichteter Handlung schon in früheren Arbeiten zaghaft formuliert, jedoch stellte die von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer 1984 in ihrem Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* vorgestellte Skopostheorie „die konsequenteste Anwendung des Prinzips der Zielorientiertheit“ (Prunč 2010: 142) dar.

Bis zur Einführung der Skopostheorie wurde Translation grundsätzlich als zweistufiger Kommunikationsprozess verstanden, wobei die Botschaft eines Ausgangssprachlichen Textes von einer TranslatorIn entschlüsselt und in der gewünschten Zielsprache wiedergegeben wird. Damit reduzierte man den komplexen Vorgang der Translation auf einen Umkodierungsprozess und ließ TranslatorInnen die Funktion einer „Relaisstation“ bzw. einer passiven Schaltstelle zuteilwerden (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 41ff).

Reiß' und Vermeers Werk bildet das krasse Gegenstück zu allen bis dahin geltenden Vorstellungen von Übersetzung und der daraus resultierenden Rolle von ÜbersetzerInnen. Das Kernstück ihrer Theorie bildet das Postulat, dass Translation als zweckgesteuerte und komplexe Handlung zu verstehen ist, die durch die Entscheidungen der TranslatorInnen maßgeblich beeinflusst wird.

2.1.1. Translation als zielgerichtetes Handeln

Als oberstes Prinzip ihrer allgemeinen Translationstheorie definieren Reiß und Vermeer die „Skoposregel“, die besagt, dass Translation vom Skopos bestimmt wird. Das Wort *skopós* ist dem Griechischen entlehnt und bedeutet Zweck oder Ziel (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 96ff). Da Translation als Sondersorte kommunikativen Handelns angesehen wird und jede Handlungsform der Erfüllung eines Zweckes dient, ist translatorisches Handeln dementsprechend ebenfalls zielgerichtet (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 18f, 95, 100).

Die Begriffe „Skopos“, „Zweck“, „Ziel“, „Funktion“ und „Intention“ finden in Reiß' und Vermeers Werk oftmals synonyme Verwendung, dennoch erscheint eine Begriffsunterscheidung sinnvoll. Hinsichtlich des Skoposbegriffs kann grundsätzlich zwischen dem Translationsskopos (*Intention*) und dem Translatkopos (*Funktion*) unterschieden werden. Der Translationsskopos beschreibt die von der TranslatorIn beabsichtigte Wirkung eines Textes. Der Translatkopos, die *Funktion*, „meint [...] das, was ein Text (aus der Sicht jemandes, der ihn wahrnimmt) besagt bzw. besagen soll [...]“ (Vermeer 1990: 95). Somit handelt es sich um die Funktion, die dem Translat durch die Rezipierenden zugeschrieben wird (vgl. Dizdar 2006: 105).

Obwohl die Benennungen „Ziel“ und „Zweck“ geringe Bedeutungsunterschiede aufweisen, kann eine Abgrenzung der beiden Begriffe erfolgen. „Ziel“ soll als das angestrebte Endresultat einer Handlung verstanden werden, während „Zweck“ ein einem höheren, übergeordneten Ziel nachgeordnetes Ziel bezeichnet. Das Erreichen des übergeordneten Ziels setzt die Erfüllung des untergeordneten Zwecks voraus (vgl. Vermeer 1990: 93f).

Der Skopos wird mit der AuftraggeberIn ausgehandelt, wobei eine Auftragspezifizierung für die optimale Umsetzung des Auftrages als unentbehrlich angesehen wird (vgl. Vermeer 1990: 72f). Es gilt anzumerken, dass der Skopos nicht ausschließlich für das Textganze bestimmt werden kann, sondern falls dies sinnvoll und erforderlich ist, auch für einzelne Segmente (vgl. 1990: 80f).

Handeln, auch translatorisches Handeln, vollzieht sich nicht in einem „luftleeren Raum“ und ist daher auch nicht willkürlich, sondern unterliegt kulturspezifischen Normen. Diese Normen schränken die Handlungsmöglichkeiten zwar ein, aber sie lassen den InteraktionspartnerInnen dennoch einen gewissen Spielraum. Das Gelingen einer Interaktion setzt sinnvolles Handeln voraus, wobei es dann als sinnvoll angesehen wird, wenn es situationsadäquat ist (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 97ff). Indem Reiß und Vermeer den Skopos eines Translats zum obersten Primat der Translation erheben, entthronen sie gleichzeitig das „heilige Original“, das bis dato als Maßstab für die Qualität einer Übersetzung herangezogen wurde. Da es keinen (Ausgangs-)Text per se gibt, sondern sich dieser erst in der Rezeptionssituation konstituiert, lehnen sie die Grundforderung nach Funktionskonstanz ab (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 90). Sowohl Rezeptionssituation als auch Zielpublikum des Originals und Translats unterscheiden sich, infolgedessen ist der Skopos, der mit Hilfe eines Textes erfüllt werden soll, meist ebenfalls nicht ident.

Die Tatsache, dass ein Text seinen Sinn erst durch die LeserIn erhält, verdeutlicht die essentielle Bedeutung der Rolle der Rezipierenden. Daraus folgt, dass „der Skopos als rezipientenabhängige Variable“ (Reiß/Vermeer 1984: 101) zu verstehen ist. TranslatorInnen müssen im Zuge des Übersetzungsprozesses stets die Erwartungen und Präsuppositionen ihres Zielpublikums berücksichtigen (vgl. 1984: 83).

2.1.2. Texte als Informationsangebot

Texte werden stets für eine bestimmte Zielgruppe produziert und verfolgen einen Zweck. Somit sind Texte als „Handlungen“ zu verstehen, die uns dazu dienen, mit unseren KommunikationspartnerInnen in Interaktion zu treten (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 18). Im Falle von Translation, das bekanntlich eine besondere Form des kommunikativen Handelns darstellt, stellt sich nicht die Frage, ob und wie eine Interaktion zustande kommen kann, sondern ob und wie diese weitergeführt wird, da mit dem Ausgangstext bereits eine „Primärhandlung“ gesetzt wurde (vgl. 1984: 95).

Translation wird nicht länger als zweistufiger Kommunikationsprozess aufgefasst, im Zuge dessen der Ausgangstext in einen Zieltext „transkodiert“ wird (vgl. 1984: 41), sodass auch das Translat nicht mehr als eine von der SenderIn verschlüsselte Nachricht gesehen wird, die es durch die EmpfängerIn zu entschlüsseln gilt. Der Zieltext wird von nun an als „Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur [...] über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren -kultur [...]“ (Reiß/Vermeer 1984: 76) definiert. Es wird desweiteren darauf hingewiesen, dass „[...] das Informationsangebot einer Translation [...] als abbildender Transfer eines Ausgangsangebotes dargestellt [wird]. Die Abbildung ist nicht eindeutig umkehrbar“ (1984: 105). Die Reduzierung des (Ausgangs-)Texts auf ein Informationsangebot ist eine logische Folgerung der konstruktivistischen Auffassung von Texten: „[...] Ein Text ist kein Text, sondern wird als je der und der Text rezipiert [...]“ (1984: 58). Texte konstituieren sich daher erst in ihrer Rezeption und da auch die TranslatorInnen Rezipierende des Ausgangstextes sind, wird das Translat maßgeblich durch ihre Interpretation des zu übersetzenden Textes beeinflusst (vgl. 1984: 57f).

Jeder Text erlaubt grundsätzlich eine Unzahl von Lesarten. Die Interpretationsweise, die schlussendlich zum Tragen kommt, wird durch Vorwissen, Motivation, etc. der RezipientIn sowie die soziokulturelle Einbettung des Textes bestimmt (vgl. 1984: 62).

2.1.3. Translation als interkulturelle Kommunikation

Eine der wichtigsten Neuerungen, die in der Skopostheorie zum Ausdruck kommt, ist die kulturelle Dimension von Translation. Sprache ist ein integraler Bestandteil von Kultur und somit manifestieren sich Kultursysteme auch in Texten. Translation kann daher nicht auf einen rein sprachlichen Transfer reduziert, sondern muss vor allem als Kommunikation über kulturelle Grenzen hinweg verstanden werden (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 18ff). Reiß und Vermeer legen ihrer Arbeit die Göhring'sche Kulturdefinition zugrunde:

Kultur ist all das was man wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten. (Göhring 1978: 10)

Basierend auf dieser Definition, begreifen Reiß und Vermeer Kultur als „die in einer Gesellschaft geltende soziale Norm und deren Ausdruck“ (1984: 26). Ihrem Verständnis zufolge umfasst Kultur somit nicht nur die Gesamtheit der vorherrschenden Normen und Konventionen¹, sondern ebenso das daraus resultierende Verhalten der Mitglieder einer Kulturgemeinschaft. Kultur wird desweiteren als aus drei Ebenen bestehend aufgefasst. Diese sind die Parakultur (Kultur einer Gesamtgesellschaft wie zum Beispiel die österreichische, westeuropäi-

¹ Normen entwickeln sich zumeist spontan aus Konventionen, weisen aber einen stärker verbindlichen Charakter auf (vgl. Bereza 2013: 19)

² Fillmore übernahm den Begriff „Prototyp“ von der Psychologin Eleanor Rosch (1973).

³ Ammann verwendet die Begriffe „Funktion“ und „Skopos“ aus Gründen der Einfachheit synonym (vgl. 1990:

sche, etc.), Diakultur (die Kultur eines Teils der Gesamtgesellschaft wie die Kultur der WienerInnen oder der katholischen Kirche, etc.) sowie die Idiokultur (die Kultur eines Individuums) (vgl. Vermeer 1990: 36f). Die Enkulturation, das Hineinwachsen in eine bzw. mehrere Kulturgemeinschaften, erfolgt durch Erziehung. Die Zugehörigkeit zu einer Kultur ist mit der Übernahme der Weltanschauung, d.h. den Meinungen, Werten, etc., der betreffenden Gemeinschaft verbunden (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 24). Wenn Menschen unterschiedlicher kultureller Hintergründe aufeinander treffen, können die Unterschiede in der kulturellen Prägung als kommunikationshemmend empfunden werden; es entstehen „Kulturbarrieren“ (vgl. Vermeer 1990: 37).

Es gibt keine objektive Realität und die Welt, in der wir leben, ist uns nur durch Interpretation erschließbar. Es ist unsere kulturelle Prägung, die unsere Weltwahrnehmung – und damit auch unsere Interpretation von Texten – maßgeblich mitbestimmt. Die Bedeutung eines Textes ist, wie bereits festgestellt, keinesfalls konstant. Ändert sich die soziokulturelle Einbettung eines Textes, kann auch die Textbedeutung nicht unverändert bleiben. TranslatorInnen verfügen aus diesem Grunde nicht nur über sprachliche Kompetenz, sondern sind auch mit den Kulturen, in denen ihre Arbeitssprachen Anwendung finden, bestens vertraut (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 24ff). Übersetzerische Expertise umfasst aber ebenfalls das Wissen darüber, dass ÜbersetzerInnen nicht nur TextproduzentInnen sind, sondern in erster Linie RezipientInnen, deren eigene kulturelle Eingebundenheit ihr Handeln beeinflusst.

Das Wissen um den kulturellen Aspekt der Translation dient unter anderem auch als wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen Laien und ausgebildeten TranslatorInnen. Während Laien einen Ausgangstext oftmals unreflektiert in eine andere Sprache übertragen, setzt professionelles translatorisches Vorgehen die Berücksichtigung von Zielkultur und Zielpublikum voraus (vgl. Dizdar 2006: 106f). Es gilt jedoch zu betonen, dass eine funktionale Herangehensweise keinesfalls mit adaptierendem Übersetzen gleichgesetzt werden darf:

Skoposadäquate Translation bedeutet nicht, dass an die Gepflogenheiten einer Zielkultur adaptierend übersetzt werden muss, sie bedeutet wohl, dass unter gegebenen Umständen skoposgemäß adaptierend übersetzt werden kann. (Vermeer 1990: 102).

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass das Verständnis von Kultur, das Reiß‘ und Vermeers Arbeit zugrunde liegt, nicht geteilt wird. In dieser Arbeit soll die Vorstellung von Kultur als starrem, nach außen hin abgeschlossenem Konstrukt zugunsten eines dynamischen und hybriden Kulturverständnisses, das in Welschs Transkulturalitätskonzept zum Ausdruck kommt und der heutigen Lebenswirklichkeit pluralistischer Gesellschaften weitaus besser gerecht wird, aufgegeben werden. Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Thema Kultur findet sich unter Punkt 3.2.4.4.2.

2.1.4. Kohärenz

Im letzten Punkt ihrer allgemeinen Translationstheorie, widmen sich Reiß und Vermeer sowohl der intra- als auch der intertextuellen Kohärenz. In diesem Kapitel soll auf diesen Punkt gesondert eingegangen werden, da er vor allem für die Korpusanalyse im praktischen Teil der Arbeit von Bedeutung ist.

Das Konzept der textuellen Kohärenz kann – vereinfacht ausgedrückt – als das Verstehen einer Nachricht definiert werden:

Eine Nachricht gilt als „verstanden“, wenn sie vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und als hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-)Situation interpretiert werden kann bzw. wird. Umgangssprachlich sagt man, die Nachricht sei in gegebener Situation für den Rezipienten sinnvoll. (Reiß/Vermeer 1984: 109)

Es wird ersichtlich, dass Kohärenz nicht nur als semantisches Textmerkmal zu verstehen ist, sondern in erster Linie voraussetzt, dass der Text in der gegebenen Rezeptionssituation als einorden- und interpretierbar wahrgenommen wird (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 109ff). Verstehen ist nur dann möglich, wenn die KommunikationspartnerInnen über eine ähnliche kulturelle Prägung und vergleichbare Erfahrungen verfügen (vgl. 1984: 107). Inkohärenz tritt in den meisten Fällen dann auf, wenn TranslatorInnen dem Vorwissen und den Erwartungen des Zielpublikums im Zuge des Translationsprozesses zu wenig Beachtung schenken oder es ihnen nicht gelingt, die nötige Distanz zum Original zu wahren (vgl. 1984: 112).

Kohärenz ist auf der intra- und der intertextuellen Ebene anzustreben, wobei der ersteren höhere Priorität zukommt. Die intertextuelle Kohärenz, die als Fidelität bezeichnet wird, wird als „kohärente[r] Transfer des Ausgangstextes“ (Reiß/Vermeer 1984: 114) verstanden. Ein Skoposwechsel verstößt keineswegs gegen die Fidelität, wenn ein Translat nicht als bloße Weiterreichung einer Nachricht mittels Transkodierung gesehen wird, sondern als Handlungsprodukt, das den neuen situativen und soziokulturellen Gegebenheiten Rechnung trägt. Die Fidelität wird der intratextuellen Kohärenz jedoch nachgestellt, da die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext erst dann untersucht werden kann, wenn das Translat als in sich zusammenhängend gilt. Außerdem ist zu bemerken, dass die intendierte Leserschaft den Zieltext als eigenständiges Produkt wahrnimmt und nicht parallel mit dem Original rezipiert (vgl. 1984: 113ff).

2.2. Theorie vom translatorischen Handeln

Holz-Mänttärís Theorie vom translatorischen Handeln (1984) trug in den 1980er Jahren maßgeblich zur Neuorientierung innerhalb der Translationswissenschaft bei. Die Autorin selbst versteht ihre Arbeit als Beitrag zu Katharina Reiß‘ und Hans J. Vermeers ebenfalls 1984 vorgestellter Skopostheorie (vgl. 1984: 5). Holz-Mänttärís Anliegen ist es, TranslatorInnen ein fallübergreifendes Handlungskonzept, dem eine theoretisch fundierte Basis zugrundeliegt, zur Verfügung zu stellen, um systematisches, nachvollziehbares und verantwortbares Vorgehen zu ermöglichen (vgl. Holz-Mänttärí 1986: 352f).

Sie betont, dass Translation weitaus mehr erfordere als Sprachkompetenz, da „translatorisches Handeln [...] zunächst mit Welten zu tun [habe], mit Handlungen, Sachverhalten und Strategien“ (1986: 366). Aus diesem Verständnis entspringt auch ihre Definition der translatorischen Tätigkeit:

Durch „translatorisches Handeln“
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger „Text“
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger „Text“,
der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation
zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrrieren hinweg
seine Funktion erfüllt. (1986: 366)

2.2.1. Das translatorische Handlungsgefüge

Im Rahmen der Theorie vom translatorischen Handeln wird Translation nicht primär als kommunikativer Akt, sondern als „[...] Gefüge im Gefüge [...]“ (1984: 27) verstanden. Translation stellt somit ein zweck- und zielbezogenes Handlungssystem dar, das in ein übergeordnetes System bzw. Gefüge eingebettet ist (vgl. 1984: 29). Moderne Gesellschaften bedürfen einer Arbeitsteilung, da nur dadurch die schier unbegrenzte Anzahl unterschiedlichster menschlicher Bedürfnisse befriedigt werden kann. Arbeitsteilung resultiert in der Entstehung spezialisierter Tätigkeiten, die von ExpertInnen übernommen werden, welche aufgrund ihrer besonderen Kompetenzen und Qualifikationen in der Lage sind, diese effizienter und ökonomischer zu bewerkstelligen.

mischer durchzuführen als andere Mitglieder der Gesellschaft. Die Arbeitsteilung erfolgt in Form von Kooperationen, wobei Kooperation als zweckgebundenes Handeln der Kooperierenden definiert werden kann, das einem übergeordneten Gesamtziel unterstellt ist. Die AkteurInnen innerhalb dieser komplexen und vernetzten Gefüge sind sich ihrer Zusammenarbeit und der Tatsache, dass sie auf ein gemeinsames Ziel hinarbeiten, oftmals nicht bewusst (vgl. 1984: 23f). Auch Translation ist eine ExpertInnenhandlung, die in Anspruch genommen wird, wenn es KommunikationsteilnehmerInnen aufgrund von Sprach- und Kulturbarrieren nicht mehr möglich ist, direkt zu interagieren (vgl. 1984: 6). TranslatorInnen obliegt somit „[...] die Herstellung von Texten als Botschaftsträger [...] für transkulturellen Botschaftstransfer [...]“ (1984: 27).

Holz-Mänttärins Arbeit ist auch dahingehend bahnbrechend, als sie mit dem Irrglauben aufräumt, dass TranslatorInnen, umgeben von einem hohen Stapel Wörterbücher, in einem stillen Kämmerlein alleine vor sich hinarbeiten. Translation wird von nun an als Handlung innerhalb eines komplexen Handlungsgefüges betrachtet, in dem den Handelnden bzw. *AktantInnen* sechs verschiedene Rollen zugeschrieben werden können:

- Translations-InitiatorIn/BedarfsträgerIn: initiiert die translatorische Handlung
- BestellerIn: gibt die Erstellung des Zieltextes in Auftrag
- Ausgangstext-TexterIn: verfasst den Text, der TranslatorIn als Ausgangsmaterial dient
- TranslatorIn: produziert den Zieltext für eine bestimmte Verwendungssituation
- Zieltext-ApplikatorIn: arbeitet mit dem Zieltext (z. Bsp.: ExpertIn, der/die für eine internationale Konferenz eine Übersetzung seines/ihres Vortrages benötigt)
- Zieltext-RezipientIn: rezipiert das Translat (z. Bsp.: KonferenzteilnehmerInnen, die übersetzten Vortrag hören) (vgl. 1984: 109f)

Nicht alle Rollen müssen realisiert (die Rolle der Zieltext-ApplikatorIn kann gänzlich entfallen) oder von unterschiedlichen Personen erfüllt werden (BedarfsträgerIn und BestellerIn sind in gewissen Fällen ein- und dieselbe Person). Jede Rolle setzt sich aus *sozialen* und *individuellen Rollenteilen* zusammen. Die soziale Komponente ergibt sich aus der Stellung innerhalb des translatorischen Handlungsrahmens sowie aus der Position gegenüber anderen Handlungen im übergeordneten Gefüge. Die individuellen Rollenmerkmale sind das Resultat des Wirkens unterschiedlicher Faktoren wie Bildungsstand, Interessen, genetische Veranlagung, Befinden zum Handlungszeitpunkt, etc. (vgl. 1984: 109f).

2.2.2. Botschaftsträger

Wir haben bereits festgestellt, dass AktantInnen, die nicht über die nötigen Fähigkeiten verfügen, um eine Handlung eigenständig durchzuführen und damit verbunden ein bestimmtes Ziel zu erreichen, auf Kooperation mit anderen AktantInnen angewiesen sind (vgl. 1984: 68). Kooperationen erfordern Koordination bzw. Steuerung. Die kommunikative Steuerung erfolgt mit Hilfe von Botschaften (vgl. 1986: 356). Bei der Konzipierung der Botschaft ist zu beachten, dass diese nicht nur die Darlegung des Sachverhalts, sondern ebenfalls die Übermittlung einer „Koordinationsstrategie“ (1986: 356) erforderlich macht. Die Strategieinhalte dienen einerseits der Abstimmung von Handlungen mit den KooperationspartnerInnen und andererseits dazu, um diese zur Ausführung der gewünschten Handlungen zu bewegen (vgl. 1984: 58). Die Botschaft wird schließlich mit Hilfe einer Rezeptionssituation und den Rezipierenden angemessenen – daher funktionsgerechten – Botschaftsträgers realisiert (vgl. 1984: 71).

Es lässt sich festhalten, dass Botschaften und Botschaftsträger dazu dienen, die Kluft zu überbrücken, die zwischen den Kooperierenden besteht. Die zu überwindende Barriere ergibt sich aus der Sozialisation und Enkulturation des Individuums. Der „Denkraum“ bzw. Wahrnehmungshorizont, der dem Individuum in einer bestimmten (Handlungs-)Situation zur Verfügung steht, ist Teil des Kulturraums, den dieses mit anderen teilt (vgl. 1986: 358). Jede Kulturgemeinschaft verfügt über spezifische Wahrnehmungs-, Denk-, Fühl- und Handlungsmuster, die die Mitglieder einer Gemeinschaft im Laufe ihrer Sozialisation größtenteils unbewusst übernehmen. Kommunikation ist jedoch nicht zum Scheitern verurteilt, wenn ein Sachverhalt außerhalb des individuellen Denkraums liegt, „[...] weil der Handelnde seinen Denkraum durch Aktivierung weiteren Weltenwissens jederzeit in den Kulturraum hinein ausdehnen kann“ (1984: 33). Funktionsgerechte Botschaften und Botschaftsträger müssen RezipientInnen daher dazu animieren, neue Sachverhalte durch Überwindung der Grenzen und somit der Öffnung ihrer Denkräume zu erschließen (vgl. 1984: 34, 1986: 359). Aufgrund ihrer Expertise wissen TranslatorInnen Kommunikationsmittel kulturspezifisch richtig einzusetzen, um Kommunikation über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg zu ermöglichen (vgl. 1986: 360).

Da Ausgangs- und Zieltext Unterschiede in ihrer situativen und soziokulturellen Einbettung aufweisen, ist für die AktantInnen im Rahmen des translatorischen Handelns von unterschiedlichen Denk- und Kulturräumen auszugehen. Es wird deutlich, dass der Ausgangspunkt der translatorischen Tätigkeit nicht der Ausgangstext sein kann, dessen Funktion in der Steuerung einer Kooperation in einer anderen Situation bestand (vgl. 1986: 362). TranslatorInnen dürfen nicht alleine auf den AT zurückgreifen, sondern am Entstehungspunkt der Botschaft ansetzen (vgl. 1984: 60). Die Relevanz der aus der Ausgangstextanalyse gewonnenen Daten wird vom Zweck der neuen Gebrauchssituation bestimmt, der wiederum nur durch Bedarfserfassung bzw. Produktspezifikation erhoben werden kann (vgl. 1986: 363).

Der von der TranslatorIn zu produzierende Text muss – ebenso wie jedes andere Produkt – im Bezug auf seinen Verwendungszweck in einer bestimmten Gebrauchssituation spezifiziert werden. Erst die Produktspezifikation stellt einen Beurteilungsmaßstab für die Handlung und ihr Produkt dar. Professionelles translatorisches Handeln zeichnet sich jedoch nicht alleine durch Bedarfserfassung aus, sondern verlangt, dass TranslatorInnen den BedarfsträgerInnen – die keine ExpertInnen für transkulturelle Kommunikation sind und sich bei der Produktbeschreibung daher oftmals überfordert fühlen – bei der Spezifizierung ihres Bedarfs beratend zur Seite stehen (vgl. 1986: 351f, 368f).

Die Realisierung von Botschaften erlaubt den Einsatz verschiedenster Botschaftsträger, wobei im Falle der Translation die Produktion von Texten im Mittelpunkt steht. Dennoch betont Holz-Mänttari (vgl. 1984: 86), dass Texte stets im Verbund mit anderen Botschaftsträgern fungieren und sich Kommunikation dadurch effizienter gestaltet. Art und Verwendungsweise von Botschaftsträgern unterliegt kulturspezifischen Normen und Konventionen, weshalb die Wahl der Kommunikationsmittel für funktionsgerechten Botschaftstransfer im Hinblick auf Rezipierende und Rezeptionssituation getroffen werden muss (vgl. 1984: 82f). Indem Holz-Mänttari nicht von Texten, sondern von Botschaftsträgern-im-Verbund ausging und darauf hinwies, dass visuelle Botschaftsträger immer mehr an Bedeutung gewinnen würden, bewies sie enorme Weitsicht. Sie schien bereits damals gewusst zu haben, dass wir in ein Zeitalter eintreten würden, in dem sich Kommunikation durch hohe semiotische Komplexität auszeichnen würde (siehe Kapitel 3.1.).

2.2.3. **ExpertInnenhandlung**

Die Annahme, dass jede bzw. jeder, die bzw. der sich im Besitz eines guten zweisprachigen Wörterbuchs befinde, übersetzen könne, ist weit verbreitet. Die Theorie vom translatorischen Handeln widerlegt diese Auffassung und verdeutlicht, dass sich das Vorgehen einer professioneller TranslatorIn wesentlich von dem eines Laien unterscheidet.

Unqualifizierte TranslatorInnen stützen sich nicht selten auf Wörterbücher und Grammatiken und lenken ihre gesamte Aufmerksamkeit auf den Ausgangstext, anstatt prospektiv einen Botschaftsträger zu konzipieren und zu produzieren, der als Teil eines neuen kulturellen Gefüges in einer neuen Rezeptionssituation funktioniert, d.h. seinen Zweck erfüllt (vgl. 1984: 91 und 117). Professionelle BotschaftsträgerproduzentInnen, die über eine theoretisch fundierte Basis und über pragmatische Kompetenz verfügen, handeln „artifiziert“. Alle Menschen sind durch Veranlagung zu kooperationssteuernder Kommunikationsfähigkeit befähigt, jedoch ist diese bei ExpertInnen für transkulturellen Botschaftstransfer durch Ausbildung artifiziert und professionalisiert. Daher handeln sie im Gegensatz zu intuitiv agierenden Laien stets bewusst und zweckbezogen (vgl. 1984: 62, 1986: 364). TranslatorInnen fungieren „[...] nicht als Mittler im Verlauf eines (zwei- oder mehrstufigen) Kommunikationsprozesses [...], sondern als eigenständig und eigenverantwortlich handelnd[e] Experte[n] [...]“

(Holz-Mänttari 1986: 354), deren Aufgabe innerhalb des komplexen translatorischen Handlungsgefüges mehr als die „bloße“ Herstellung des Translats umfasst. Ihnen obliegt es, KundInnen über die Sinnhaftigkeit einer in Auftrag gegebenen Übersetzung zu beraten, auf Defekte des Ausgangstextes hinzuweisen und falls erforderlich, Modifikationen des AT vorzunehmen, etc. (vgl. Prunč 2010: 160).

Die Folgen, die aus einem falschen Verständnis von Translation erwachsen, bezeichnet Holz-Mänttari als „nicht ausrechenbar“ (1984: 20) und gibt zu bedenken, dass die Produktion nicht funktionsgerechter Texte Unsummen an Geld verschlingt. Doch auch TranslatorInnen bleiben davon nicht unberührt: sie müssen viel Zeit und Energie in Aufklärungsarbeit investieren und sind gezwungen, sich angemessene Arbeitsbedingungen zu erkämpfen (vgl. 1984: 20). Deshalb verlangt sie zurecht, dass die Gesellschaft die Institutionalisierung des translatorischen Handlungskonzepts nicht nur zur Kenntnis nimmt, sondern den Beruf der TranslatorIn zu einem geschützten Beruf erklärt und somit sicherstellt, dass nur ExpertInnen diesen ausüben können (vgl. 1986: 43f, 1986: 371). Die Tatsache, dass Laien ohne jegliche Qualifikation translatorische Dienstleistungen anbieten, untergräbt nicht nur den Status der ExpertInnen, sondern führt auch dazu, dass BedarfsträgerInnen nicht darauf vertrauen können, dass es sich bei „TranslatorInnen“ tatsächlich um ExpertInnen handelt, deren Arbeit sich durch Professionalität und verantwortungsbewusstes Vorgehen auszeichnet.

2.3. Die *scenes-and-frames*-Semantik und ihre Bedeutung für die Translation

Da die Korpusanalyse in Kapitel 5 auf der *scenes-and-frames*-Semantik basiert, ist sie somit auch integraler Bestandteil dieser Arbeit. Zwar findet im Rahmen der Erläuterung des übersetzungskritischen Modells nach Ammann (→ 2.4.2.2) auch der *scenes-and-frames*-Ansatz Erwähnung, dennoch scheint es notwendig, näher auf dieses von Fillmore 1977 vorgestellte Konzept einzugehen.

Die Bedeutung der *scenes-and-frames*-Semantik nach Fillmore liegt unter anderem darin begründet, dass diese der damals in der Sprachwissenschaft vorherrschenden Lehrmeinung widersprach. Fillmore entwickelte eine neue Bedeutungstheorie, dessen Kernbegriff der „Prototyp“² (vgl. 1977: 55ff) war. Entgegen der zur damaligen Zeit dominierenden reduktionistischen Theorie der Kategorisierung, die annahm, dass die lexikalische Bedeutung eines Begriffs aus der Summe der Einzelkomponenten zu erschließen sei, ging Fillmore nicht von Einzelmerkmalen, sondern vom Prototypen aus, dessen Kenntnis sich aus den Erfahrungen der SprecherIn zusammensetzt. Prototypen beruhen daher auf erlebten Situationen und Erfahrungen, die uns als Abstraktionsgrundlage dienen. Fillmore vertritt die Meinung, dass Begriffe nicht – wie von der Merkmalsemantik suggeriert – klar nach außen abgegrenzt werden können, sondern dass die natürliche Kategorisierung anhand von Prototypen erfolgt, die aus „eine[r] fokale[n] Mitte und verschwommene[n] Ränder[n]“ (Vannerem & Snell-Hornby 1986: 187) bestehen. Ziehen wir als Beispiel die Kategorie „Hund“ heran. Ein (proto)typischer Vertreter wäre in diesem Fall ein Schäferhund oder ein Dackel, nicht jedoch der Polarwolf, der aber ebenfalls der Familie der Hunde zuzuordnen ist (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 185-188).

Gemäß Fillmore (1977: 63) sind es die bereits erwähnten Erfahrungen bzw. erlebten Situationen, die als *scene* zu verstehen sind; *frames* hingegen sind als sprachliche Formen aufzufassen. Zugang zu einem *frame* finden wir mittels *scenes*, die für uns persönlich in irgendeiner Art und Weise relevant sind. *Frames* und *scenes* evozieren sich gegenseitig. Sprachliche Formen (*frames*) rufen daher Assoziationen (*scenes*) hervor, welche wiederum weitere *frames* aktivieren bzw. *scenes* erwecken. In weiterer Folge bedeutet dies, dass die Interpretation eines Textes stark von den Erfahrungen und dem Vorwissen der RezipientIn beeinflusst wird (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 185ff).

Wie genau lässt sich dieses Konzept nun auf den Translationsprozess anwenden? Übertragen wir die *scenes-and-frames*-Semantik zunächst auf eine einfache face-to-face-Interaktion zwischen zwei Personen, bevor wir uns der komplexeren translatorischen Kommunikationssituation zuwenden. Person A möchte Person B etwas mitteilen, wobei A bis zu einem gewissen Grad bereits eine Vorstellung davon besitzt, was sie ihrem Gegenüber kom-

² Fillmore übernahm den Begriff „Prototyp“ von der Psychologin Eleanor Rosch (1973).

munizieren möchte. Ein Teil der Mitteilung hat in unserem Kopf bereits eine konkrete Form angenommen, während sich der andere erst im Laufe der Äußerung herauskristallisiert. Diese Vorstellungen in unserem Kopf bezeichnen wir als *scenes*. Die *scenes* umfassen sowohl Verbalisiertes als auch *Präsuppositionen*, den nicht verbalisierten Teil einer Äußerung. Jenes Wissen, das wir als selbstverständlich ansehen, bedarf keiner expliziten Nennung, da wir annehmen, dass unsere KommunikationspartnerInnen dieses Vor- bzw. Weltwissen teilen. Desweiteren gehen unsere Vorstellungen stets mit einer Beurteilung der gegebenen Situation und unseres Gegenübers einher. *Scenes* bestehen daher neben den kognitiven immer auch aus evaluativen Elementen, die die Interaktion ebenfalls beeinflussen (Vermeer 1992: 75f).

Wenn wir nun kommunikativ handeln und unsere Mitteilung äußern, verleihen wir den „Bildern in unserem Kopf“ eine äußerlich wahrnehmbare Form, d.h. dass ein *frame* der kommunikative Ausdruck einer *scene* ist (vgl. 1992: 96). Im Gegensatz zu Fillmore, der einen *frame* als sprachliche Kodierung definiert, soll in dieser Arbeit von der weiter gefassten Definition nach Vermeer & Witte (vgl. 1990) ausgegangen werden: „Als ‚frame‘ kann jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefaßt wird, interpretiert werden“ (1990: 66). Nur eine Definition, die alles potentiell Informative oder Kommunikative als *frame* auffasst, kann der Multimodalität von Filmtexten gerecht werden. Ein *frame* verfügt ebenso wie eine *scene* über kognitive und evaluative Elemente (vgl. Vermeer 1992: 77). Es ist anzumerken, dass ein *frame*, unter anderem aus ökonomischen Gründen, die Komplexität einer *scene* nicht vollends wiedergeben kann. *Frames* reduzieren daher den Informationsgehalt der *scenes*, jedoch bringen sie auch neue informationstragende Elemente mit sich, weshalb in diesem Zusammenhang nicht von einer Reduktion sondern von einer „channel modification“ (1992: 77f) gesprochen wird. Außer der Tatsache, dass *scene* - und *frame*-Inhalt nie ident sein können, gilt es auch festzuhalten, dass nicht nur von einem *frame* und einer *scene* gesprochen werden kann. Ausgehend von der Überlegung, dass persönliche Erfahrungen und das eigene Weltwissen die Interpretation eines Textes maßgeblich beeinflussen, muss vom *frame*_A, dem *frame* der bzw. des Mitteilenden und *frame*_B, dem *frame* der RezipientIn ausgegangen werden. In weiterer Folge bedeutet dies, dass sich auch die evozierten Vorstellungen im Kopf der KommunikationspartnerInnen unterschiedlich sind, sodass wir es hier ebenfalls mit *scene*_A und *scene*_B zu tun haben (vgl. Vermeer 1992: 77f).

Übertragen wir dieses Konzept nun auf eine transkulturelle Kommunikationssituation, erweitert sich die Interaktion um zumindest einen Teilnehmer bzw. eine Teilnehmerin, den Translator bzw. die Translatorin. Daraus folgt, dass sich die Modifikationen, die sich durch die gegenseitige *scenes-frames*-Aktivierung im Laufe des Kommunikationsprozesses ergeben, verstärkt werden. Außerdem werden Erfahrungen und Vorwissen der AusgangstextproduzentIn und der ZieltextrezipientInnen stärker voneinander abweichen, als dies in einem intrakulturellen Kommunikationsrahmen der Fall ist.

Es ist die schwierige Aufgabe der TranslatorInnen, nicht etwa nur ausgangssprachliche durch zielsprachliche *frames* zu ersetzen, sondern jene *frames* zu wählen, welche beim

Zielpublikum die durch den Skops intendierten *scenes* hervorrufen (vgl. Vermeer 1992: 79f). Um die die gewünschten *scenes* zu evozieren, greifen ÜbersetzerInnen auf ihr eigenes prototypisches Vorwissen zurück, wodurch sie beim Aufbau ihrer eigenen Gesamtscene Gefahr laufen, sich zu sehr von subjektiven Erfahrungen und Vorstellungen leiten zu lassen. Daher ist es dringend erforderlich, dass TranslatorInnen sichergehen, dass die von ihnen im Zieltext eingesetzten *frames* tatsächlich den besten kommunikativen Ausdruck für jene *scenes* darstellen, die sie wachzurufen wünschen (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 190f). Dies kann dadurch erschwert werden, dass bei ÜbersetzerInnen, die es mit einem fremdsprachlichen Ausgangstext zu tun haben, manchmal nicht die vom Autor bzw. der Autorin intendierten *scenes* aktiviert werden oder wenn es ein Translat in einer Fremdsprache anzufertigen gilt, TranslatorInnen selbst durch eine missglückte Verframing nicht im Stande sind, die gewünschten *scenes* bei den ZieltextrezipientInnen zu evozieren. In jedem Fall hängt das Gelingen der Kommunikation zwischen AT-ProduzentInnen und Zielpublikum von den ÜbersetzerInnen und somit von ihrer sprachlichen sowie kulturellen Kompetenz ab (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 190ff).

Durch Anwendung der *scenes-and-frames*-Semantik auf den Translationsprozess, werden TranslatorInnen nicht mehr als passive SprachmitlerInnen angesehen, sondern die Komplexität ihrer Rolle als RezipientInnen und ProduzentInnen beleuchtet (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 203). Es wird ersichtlich, dass die übersetzerische Tätigkeit sowohl ein fundiertes Allgemeinwissen als auch sprachliche und kulturelle Kompetenz voraussetzt und somit keineswegs – wie oft suggeriert – von jedermann unter Zuhilfenahme eines guten Wörterbuchs zu bewältigen ist.

2.4. Übersetzungskritik nach dem Modell von Ammann

Margret Ammanns funktionales Modell der Übersetzungskritik, welches sie erstmals 1990 veröffentlichte und 1993 näher ausführte, stützt sich auf ein von Vermeer Mitte der 80er entworfenes Modell der Übersetzungskritik (*Modellskizzen zu einer ‚angewandten‘ Kritik*). Die theoretische Basis, die Vermeers Modell zugrunde liegt, sind die Theorie des translatorischen Handelns (Holz-Mänttari 1984) sowie seine eigene Skopostheorie (1989). Die besondere Bedeutung der ZieltextrezipientInnen veranschaulicht sie anhand von Umberto Ecos Konzept des „Modell-Lesers“ und schlägt außerdem eine Brücke zur *scenes-and-frames*-Semantik (vgl. Ammann 1990: 209f).

Das Ammann'sche Modell setzt die Forderung, Kriterien und Methoden, auf denen eine Übersetzungskritik basiert, transparent und nachvollziehbar zu machen, um. Ammann betont jedoch ausdrücklich, dass das Ziel nicht darin bestehe, zu bestimmen, was als richtige bzw. falsche Übersetzung gelten soll (vgl. 1990: 210f).

2.4.1. Die fünf Kritikschritte

Im Wesentlichen umfasst das funktionale Modell Ammanns die folgenden fünf Schritte:

1. Feststellung der Translatfunktion (Vermeer betont mit Holz-Mänttari die Eigenständigkeit des Zieltexts und die Beachtung der Möglichkeit unterschiedlicher Skopoi für Translat und Ausgangstext, sowie den kulturellen Zusammenhang, in dem die jeweiligen Texte stehen);
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz (Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns, Kohärenz der Form und Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form);
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstexts (wie bei 1.);
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts (wie bei 2.);
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. ‚Kohärenz‘ kann intendierte Inkohärenz einschließen [...]. (Ammann 1990: 212)

Indem Ammann die Bestimmung der Translatfunktion an oberste Stelle setzt, verleiht sie der Tatsache Nachdruck, dass das Translat als eigenständiger Text, welcher gleichberechtigt neben dem Ausgangstext steht, zu rezipieren ist (vgl. Ammann 1990: 215).

Desweiteren spricht sich Ammann vehement gegen das in der Translationswissenschaft lange Zeit vorherrschende Treuepostulat aus und lehnt die „Nähe“ bzw. „Ferne“ zum Original als Bewertungsmaßstab für Übersetzungen ab, da dadurch der Zusammenhang zwischen Ausgangs- und Zieltext auf die sprachliche Oberfläche reduziert werde. Ammann argumentiert weiter, dass das Konzept der „Nähe“ bzw. „Ferne“ zwischen zwei Texten erst

durch die Bestimmung eines übergeordneten Bezugspunkts bzw. Skopos³ verständlich werde. Auch die Feststellung der Kohärenz, sowohl der intratextuellen als auch der intertextuellen Kohärenz setzt eine Funktionsbestimmung voraus (vgl. 1990: 214f). „Kohärente Texte sind nicht per se kohärent, sondern erst in Bezug auf ihre Funktion und Verwendungssituation“ (Resch 1997: 272).

Kohärenz wird – wie bereits unter Punkt 2.1.4. dargestellt – nicht mehr als eine Text-eigenschaft angesehen, sondern wird daran gemessen, ob der jeweilige Text in der gegebenen Kommunikationssituation funktioniert und für die RezipientInnen interpretierbar und verständlich ist (vgl. Resch 1997: 272). Auch hier kommt die bedeutende Rolle der RezipientInnen nochmals deutlich zum Ausdruck, welche im Folgenden näher erläutert werden soll.

2.4.2. Die Rolle der LeserInnen

Indem sie festhält, dass sich ein Text erst im Moment der Rezeption als solcher offenbart, wird den LeserInnen in Ammanns Modell eine äußerst wichtige Rolle zuteil. Außerdem weist sie darauf hin, dass ohne RezipientInnen weder Funktion noch intra- oder intertextuelle Relationen festgestellt werden können (vgl. Ammann 1990: 217).

Texte werden stets implizit oder explizit für eine RezipientInnengruppe verfasst und entstehen immer in einem bestimmten historisch-sozialen Kontext und werden auch in einem solchen rezipiert. Rezeption ist daher als dynamisches Konzept zu verstehen, da die Interpretation eines Textes von der sozio-kulturellen Situation der EmpfängerInnen abhängt. Ein Text kann je nach Zeit, Ort und Kultur anders ausfallen. Daraus ergibt sich auch Ammanns Forderung, Texte nicht nach dem Kriterium der Vergleichbarkeit, sondern im Hinblick auf ihre Rezeption und Wirkung zu untersuchen (vgl. 1990: 218f).

Wie RezipientInnen einen Text interpretieren, wird nicht nur durch die Rezeptionssituation, sondern auch durch deren Intentionen und Präsuppositionen bestimmt. Man kann zwischen Präsuppositionen persönlicher (z.B. die Literaturkenntnisse eines/einer Einzelnen) und kulturspezifischer (Allgemeinwissen in einer bestimmten Gesellschaft bzw. Kultur) Natur unterscheiden. Daraus folgt, dass die Interpretation nicht als völlig willkürlich anzusehen ist, weil die Interpretationsmöglichkeiten durch die eben genannten Faktoren stets eingeschränkt werden (vgl. 1990: 220f).

2.4.2.1. Der Modell-Leser

In ihrem Bestreben den Einfluss der LeserInnen auf die Textwirkung darzulegen, greift Ammann auf Umberto Ecos Konzept des „Lettore Modello“ (Modell-Lesers), welches er in sei-

³ Ammann verwendet die Begriffe „Funktion“ und „Skopos“ aus Gründen der Einfachheit synonym (vgl. 1990: 213).

nem Werk *Lector in fabula* (1979, dt. 1987) vorstellte, zurück. Dies setzt sie in weiterer Folge mit der *scenes-and-frames*-Semantik in Verbindung.

Eco geht davon aus, dass der Text selbst dem Verstehen durch die LeserInnen „Vorschub leistet“ (Eco 1987: 71). Weiter fügt er hinzu, dass jeder Text Leerstellen enthält, die von den AutorInnen bewusst eingefügt wurden und durch die LeserInnen auszufüllen sind (vgl. 1987:63). Der Text kann damit erst durch die textuelle Mitarbeit der LeserInnen funktionieren. Ecos Modell-Leser ist „jener Leser, der in der Lage ist, die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen“ (Ammann 1990: 222) und unterscheidet sich von Ammanns Modell-LeserIn. Im Gegensatz zu Eco, sieht Ammann das Modellhafte in der von den LeserInnen angewandten Lesestrategie. Ihrer Auffassung nach richten LeserInnen ihren Fokus, entweder bewusst oder unbewusst, auf ganz bestimmte Merkmale des Textes und erfassen ihn daher auf ganz bestimmte Weise. Ein Roman kann somit sowohl als historisches Epos als auch als Kitsch verstanden werden. Ammann betont an dieser Stelle erneut, dass weder Lesestrategie noch die Interpretation durch die RezipientInnen völlig beliebiger Natur sind (vgl. Ammann 1990: 222ff).

Auch in der Wahrnehmung der Rolle der TranslatorInnen geht Ammann nicht mit Eco konform. Während Eco das Verhalten der TranslatorInnen mit dem von Modell-LeserInnen gleichsetzt (vgl. Eco 1987: 236), argumentiert Ammann, dass TranslatorInnen schon bei der Ersterfassung eines Textes vom Wissen beeinflusst werden, dass sie eine Übersetzung desselbigen anfertigen werden. TranslatorInnen werden im Zuge des Übersetzungsprozesses im Hinblick auf Wissen und Erwartungen des Zielpublikums entscheiden, welche Leerstellen sie ihren RezipientInnen zumuten können (vgl. Ammann 1990: 224f). Ammanns Definition der Modell-LeserIn fällt auf diesen Überlegungen aufbauend folgendermaßen aus:

Der Modell-Leser ist somit für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtscene (als Gesamtverständnis) eines Texts, die sich zum einen aus dem von ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenes ergibt, darüber hinaus jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann. (Ammann 1990: 225)

Hiermit schlägt Ammann, wie bereits erwähnt, die Brücke zur *scenes-and-frames*-Semantik.

2.4.2.2. *Scenes-and-frames* in der Übersetzungskritik

Die Anwendung der *scenes-and-frames*-Semantik ermöglicht im Vergleich zu Ecos Konzept des „Modell-Lesers“ eine umfassendere Betrachtung des translatorischen Handlungsprozesses, da sie die Rolle der TranslatorInnen sowohl im Hinblick auf Rezeption als auch Produktion beleuchtet (vgl. Ammann 1990: 226). TranslatorInnen bauen sich in der Translationssituation als ersten Schritt basierend auf den ausgangskulturellen *frames* eine *scene* in ihrer Rolle als TextrezipientInnen auf. Darauf aufbauend bauen sie jene *scene* auf, die sie ihrem

Zielpublikum dann mittels zielkultureller *frames* vermitteln möchten. Diese *frames* evozieren bei den RezipientInnen wiederum eine neue *scene* (vgl. 1990: 225).

In ihrer Untersuchung setzt Ammann ihren Fokus insbesondere auf den Einfluss von Einzelszenen auf das Textganze. Sie analysiert zuerst einzelne *scenes* und die entsprechenden *frames* und führt eine Bewertung mit Blick auf das gesamte Translat unter Berücksichtigung des Skopos durch (vgl. 1990: 227). Sie geht davon aus, dass auch LeserInnen *scenes* und *frames* meist implizit bewerten und somit zu einer Interpretation kommen, die Auswirkungen auf den Text als Ganzes hat. Da *scenes* und *frames* sich gegenseitig aktivieren, scheint es nahezu unmöglich, die Bewertung der *scenes* von der der *frames* zu trennen. Für die Untersuchung des Wechselspiels zwischen Textfragmenten und Textganzem sieht Ammann Beschreibungen, vor allem Personenbeschreibungen, als besonders geeignet an (vgl. 1990: 228f).

Den Vorgang der Übersetzungskritik beschreibt Ammann als „Vergleich zweier Lese-strategien“ (1990: 226), die man auch als Gegenüberstellung zweier Gesamtscenes (als Gesamtverständnis eines Textes) erachten kann. Indem sich ÜbersetzungskritikerInnen auf *scenes*, die bei möglichen Modell-LeserInnen aufgebaut werden, stützen, gelingt es ihnen eine bestimmte Lese-strategie nachzuvollziehen und in ihrer Übersetzungskritik zwischen unterschiedlichen Lesemustern zu differenzieren (vgl. 1990: 239). KritikerInnen sollen sich daher ins Bewusstsein rufen, dass ebenso wie AutorInnen bei ihrer Arbeit von einer impliziten LeserInnenschaft ausgehen, auch TranslatorInnen ihre Translate unter Berücksichtigung der Erwartungshaltung der ZieltextrezipientInnen anfertigen. Da sich ÜbersetzungskritikerInnen in ihrem Urteil über die Qualität eines Translats nicht selten vom eigenen Verständnis des Originals leiten lassen, ruft Ammann zu einem Umdenken auf: „Der Übersetzungskritiker muß die u.U. unterschiedlichen Leseerwartungen der jeweiligen ‚impliziten‘ Leser unterscheiden und gegeneinander in Beziehung setzen können“ (1990: 228).

3. Film und Translation

3.1. Der Film als Text

3.1.1. Multimodalität

Translation wird mittlerweile als Kommunikations- und Vermittlungsprozess über sprachliche *und* kulturelle Grenzen hinweg verstanden. Außerdem herrscht innerhalb der scientific community Einigkeit darüber, dass TranslatorInnen nicht etwa Wörter oder Sätze übersetzen, sondern dass Texte im Mittelpunkt des Interesses stehen. Doch was ist in der heutigen Zeit unter einem Text zu verstehen? Der traditionelle Textbegriff, der von der schriftlichen Fixiertheit und verbalem Vorkommen eines Textes ausgeht, ist längst überholt. Im Zeitalter semiotisch höchst komplexer Kommunikation scheinen „klassische“ (monomodale) Texte zu einem Relikt der Vergangenheit geworden zu sein.

Im 21. Jahrhundert, in dem ständig neue Kommunikationsformen entstehen, vereinen (auch) die Texte, mit denen sich TranslatorInnen konfrontiert sehen, eine Vielzahl an unterschiedlichen Zeichensystemen. Auch im Falle des Filmes haben wir es mit einem komplexen Gesamttext zu tun, dessen Bedeutung sich aus dem Zusammenspiel von Sprache, Ton und Bild ergibt (vgl. Mälzer-Semlinger 2011: 216). Filme sind somit multimodale Texte. Die systematische Beschäftigung mit multimodaler Kommunikation sowie die Einführung des Begriffes „Multimodalität“ ist vor allem Kress und Van Leeuwen, Vertretern der Soziosemiotik⁴, zu verdanken. Diese verstehen Multimodalität als kommunikative Nutzung verschiedener semiotischer Systeme und definieren multimodale Texte als „[...] any texts whose meanings are realized through more than one semiotic code [...]“ (Kress & van Leeuwen 2006: 177). Kress' und Van Leeuwens Arbeit umfasst drei zentrale Begriffe: Zeichen (sign), Kommunikationsmodus (mode) und Medium (medium). Zeichen werden als „[...] *motivated* [...] conjunctions of signifiers (forms) and signifieds (meanings)“ (Kress & van Leeuwen 2006: 8, Hervorhebung im Original) definiert. Die Soziosemiotik sieht Zeichen nicht als bereits vorgegebene Signifikant-Signifikat-Einheiten an, sondern als das Resultat eines Zeichenerzeugungsprozesses, in dem ZeichenproduzentInnen stets jene Form (*form/signifier*) wählen, die sie als am geeignetsten ansehen, um die von ihnen gewünschte Bedeutung (*meaning/signified*) auszudrücken (vgl. Kress & van Leeuwen 2006: 7f). Die Bedeutungen, die wir Zeichen zuschreiben, unterliegen jedoch soziokulturellen Einflüssen. Um Bedeutungen bzw. Botschaften zu vermitteln, stehen uns verschiedene Modi bzw. Zeichensysteme zu Verfügung. Zeichensysteme sind semiotische Ressourcen, die der Erfüllung kommunikativer Zwecke dienen und sowohl zeitlich als auch soziokulturell bedingt (und somit veränderlich) sind. Aufgrund der unterschiedlichen Materialität (*materiality*) der Ressourcen eröffnet jedes se-

⁴ weitere VertreterInnen der Soziosemiotik sind: O' Halloran (2004), LeVine & Scollon (2004), Norris & Jones (2005)

miotische System eine Vielzahl an Möglichkeiten, erlegt jedoch auch Beschränkungen auf. Während Sprache – egal ob mündlich oder schriftlich – gewisse Sachverhalte nur sehr vage erfassen kann, vermag manchmal eine einfache Zeichnung all jenes, das wir mit Hilfe von Worten nicht zum Ausdruck bringen können, zu vermitteln. Die sich aus mehreren Zeichensystemen zusammensetzenden kommunikativen Handlungen werden schließlich mittels eines Mediums kommuniziert. Medien sind somit die Verbreitungsmittel, die eine ZeichenproduzentIn wählt (vgl. Kress 2004: 110ff).

Übertragen wir diese drei zentralen Konzepte auf einen Kinofilm, so wäre unser Medium das Kino und die von uns verwendeten Modi auditiver und visueller Natur. Die sich daraus ergebenden Botschaften wären wiederum verbal als auch nonverbal und sowohl auditiven als auch visuellen Ursprungs (vgl. Remael 2001: 14).

3.1.2. Die Bild-Text-Beziehung

Die Translationswissenschaft hat sich bislang kaum der systematischen Erforschung der Bild-Text-Beziehung in Filmtexten gewidmet. Das Zusammenspiel verbaler und visueller Elemente wurde lange Zeit vor allem im Hinblick auf Lippensynchronität untersucht. Lediglich in diesem Kontext wurde dem gemeinsamen Auftreten sprachlicher und bildlicher Informationen eine Rolle in der Generierung der Gesamtbotschaft eines Films zuerkannt (vgl. Baumgarten 2008: 8).

Obwohl Tonfilme ihren Siegeszug bereits Ende der 1920er Jahre antraten, ist der Filmdialog in der Filmwissenschaft ein noch immer stiefmütterlich behandeltes Thema (vgl. Baumgarten 2008: 8). Remael (vgl. 2001:15) führt als mögliche Erklärung hierfür an, dass der Film als primär visuelles Medium angesehen wird und dass die Filmwissenschaft über einen langen Zeitraum bemüht war, das Filmmedium als eigene Kunstgattung zu etablieren. In ihren Bemühungen konzentrierten sich FilmwissenschaftlerInnen vor allem auf die visuelle Ebene, die als „filmischer“ Aspekt dieser Kunstform betrachtet wurde, und vernachlässigten dabei den Einfluss des sprachlichen Modus. Trotz eines bereits stattfindenden Umdenkens wird der Filmdialog weiterhin als der Bildebene eines Films untergeordnet (vgl. 2001: 16) und – neben Musik und anderen Klangeffekten – als ein Teil des Filmtons angesehen. Zwar sollen auditive Elemente die Wahrnehmung des Publikums steuern, doch dienen diese in erster Linie dazu, Visuelles hervorzuheben. Hinsichtlich seiner Bedeutung für die visuellen Informationen wird dem Filmdialog aber meist keine bedeutende Referenzfunktion zugeschrieben (vgl. Baumgarten 2008: 9).

Baumgarten betont die Besonderheit der Bild-Sprache-Beziehung, die sie als charakteristisch für Filmtexte ansieht, und bezeichnet diese als „visual-verbal cohesion“ (2008: 10). „Visual and verbal meanings can be understood as being situated on two parallel levels of information, which are integrated in specific ways to form *one* text.“ (Baumgarten 2001: 10, Hervorhebung im Original). Visuell und verbal vermittelte Botschaften sind somit als zwei

parallel laufende Informationsstränge zu verstehen, die im Verlauf der Films immer wieder ineinander fließen. Die Verknüpfung der beiden Stränge wird durch sprachliche Mittel erreicht. Sobald eine DarstellerIn auf ein Objekt der im Film dargestellten außersprachlichen Wirklichkeit verweist, schafft sie eine Verbindung zwischen dem Gesagten und der Umgebung, in die der Kommunikationsakt eingebettet ist. Die dadurch kurzzeitig hergestellte Zusammenführung der beiden Informationsebenen führt zur Verbindung visueller und verbaler Bedeutungsinhalte. Diese Verwobenheit bildlich und sprachlich repräsentierter Elemente verdeutlicht, dass nur durch das Zusammenwirken beider Ebenen eine kohärente Botschaft vermittelt werden kann (vgl. 2008: 9f).

Auf dem Gebiet der visuellen Kommunikation ist es vor allem Kress⁵ und van Leeuwens soziosemiotischer Ansatz, der das Zusammenwirken verschiedener Zeichensysteme als ausschlaggebend für die Bedeutungskonstituierung eines Textes anerkennt und verbale und visuelle Elemente als unzertrennliche Analyseeinheit behandelt. Kress⁵ und van Leeuwens Analyseansatz beruht auf Michael Hallidays *Systemisch-Funktionaler Grammatik* (Halliday 1978 & 1985), der zufolge Sprache drei soziale Funktionen („Metafunktionen“) erfüllt. Laut Kress und van Leeuwen (vgl. Kress & van Leeuwen 2006: 15, 20) gelten diese *Metafunktionen*⁵ für alle semiotischen Systeme und somit auch für den Bereich der visuellen Kommunikation. Jeder Kommunikationsakt ist als Träger kommunikativer Funktionen aufzufassen. In sprachlichen Äußerungen werden diese Funktionen mittels lexikalischer und syntaktischer Mittel erfüllt, während sie in der visuellen Kommunikation durch die Kombination visueller Elemente und ihrer relativen räumlichen Anordnung zueinander realisiert werden. Obwohl die Autoren die Bild- und Wortsprache nicht gleichsetzen wollen, so merken sie doch an, dass beide – zusätzlich zu ihrer Einbettung in einen soziokulturellen Kontext – regelgebunden sind. Die räumliche Positionierung der visuellen Elemente auf einer Bildfläche verfügt demnach ebenso wie die Anordnung sprachlicher Zeichen in einem mündlich oder schriftlich präsentierten Text über eine Regel- und Systemhaftigkeit. Obwohl Texte laut Kress⁵ und van Leeuwens multimodaler Diskurstheorie als Komposition verschiedener Zeichensysteme zu verstehen sind, konzentriert sich die Analyse multimodaler Texte dennoch auf den visuellen Aspekt und vernachlässigt die verbale Komponente (vgl. Baumgarten 2008:9).

Ein kurzer Blick auf die Film -und Fernsehlandschaft lässt uns ebenfalls erkennen, dass der Film ein vom Bild dominiertes Medium ist. Die Hollywood-Blockbuster unserer Zeit sind nicht selten ein Beweis dafür, dass Regisseure einander durch spektakuläre Special Effects zu übertrumpfen versuchen und dabei oftmals auf die Qualität der Filmdialoge vergessen. Auch der Personenkult, der um gewisse Schauspieler und Schauspielerinnen betrieben wird, zeugt

⁵ Die drei Metafunktionen umfassen die ideationale (*ideational*), die interpersonale (*interpersonal*) und die textuale (*textuelle*) Funktion (vgl. Kress & van Leeuwen 2006: 15).

davon, dass in vielen Fällen nicht mehr das Drehbuch ZuseherInnen in die Kinos lockt, sondern die im Film mitwirkenden DarstellerInnen (vgl. Díaz Cintas 2008: 3).

Während Baumgarten (vgl. 2008: 9f) beklagt, dass dem bedeutungskonstituierenden Charakter sprachlicher Mittel und deren Zusammenspiel mit visuellen Elementen in multi-modalen Texten sowohl vonseiten der Film- als auch der Translationswissenschaft unzureichend Beachtung geschenkt wurde bzw. wird, nimmt Remael (vgl. 2001: 13-17) einen differenzierteren Standpunkt ein. Zwar räumt auch sie ein, dass Bilder im Zeitalter multimedialer Kommunikation zu den dominierenden Informationsträgern geworden sind, betont aber, dass die Rolle von Sprache für jeden (Film)Text individuell zu bestimmen ist und von verschiedenen Faktoren abhängt:

My research [...] has shown that which particular mode comes to dominate the others in a certain text, or what balance is achieved, will be determined by the sign-maker's purpose and background, and by how and where, in what medium, the text is to be used. (Remael 2001: 15)

Filmdialoge werden ihrer Ansicht nach stärker vom Genre des Films als vom Filmmedium selbst bestimmt. In diesem Zusammenhang macht sie darauf aufmerksam, dass immer mehr Regisseure und DrehbuchautorInnen, sogar jene US-amerikanischer Mainstream-Filme, der Tradition des Art-House-Kinos folgen und Dialogen im Filmtext verstärkt einen höheren Stellenwert zuschreiben (vgl. 2001: 16). Auch die Tatsache, dass „Kreatives Schreiben“ und „scriptwriting“ immer mehr an Popularität gewinnen und sowohl in Büchern als auch auf Konferenzen zu immer wichtigeren Themen werden, zeugt davon, dass die Bedeutung von Sprache in Filmen neu ausgelotet wird (vgl. Díaz Cintas 2008: 4).

3.2. Audiovisuelle Translation

3.2.1. Von den Anfängen bis heute

Im Zeitalter der Globalisierung spielen Medien eine eminent wichtige Rolle. Das Aufkommen des Satellitenfernsehens und des Internets hat die Welt in ein „globales Dorf“ verwandelt, in dem Menschen unterschiedlicher Nationalitäten, Sprachen und Kulturen ohne großen Aufwand miteinander interagieren können. Ein nicht unerheblicher Teil dieser Interaktionen findet unter Zuhilfenahme eines Bildschirms statt, wodurch audiovisuelle Translation immer mehr an Bedeutung gewinnt (vgl. Petit 2004: 25). Einst herrschte unter WissenschaftlerInnen jedoch Uneinigkeit darüber, ob die AVT überhaupt der Disziplin der Translationswissenschaft angehört (vgl. Remael 2010: 15). Dies ist vor allem auf ihre multimodale Natur zurückzuführen, die weder eine eindeutige Zuordnung zum Bereich des Übersetzens noch zu jenem des Dolmetschens erlaubt. Varela (vgl. 2002: 1f) meint hierzu, dass es das Bestreben der Translationswissenschaft sein müsste, alle Variationen sprachlichen und kulturellen Transfers zu umfassen und sieht die Position der AVT innerhalb der TW folgendermaßen:

We set out, then, with the idea that audiovisual translation is a modality of translation that constitutes a specific area of research. It should be upheld insofar as it shares attributes with other modalities of translation, and seen as peculiar insofar as it has attributes that set it apart from the rest. (2002: 2).

Auch Remael (vgl. 2002: 15) hält es für überholt, lediglich von verbalsprachlich fixierten Texten als Forschungsgegenstand auszugehen und spricht sich für einen erweiterten Translationsbegriff aus, der der heutigen Realität, in der eine Verschränkung von Bild, Ton und Text allgegenwärtig ist, Rechnung trägt. Die Frage, ob die AVT Teil der Translationswissenschaft ist, sieht sie als längst beantwortet und meint außerdem: „The 21st century may well see the advent of the ‘audiovisual turn‘.“ (2002: 15).

Anders als Laien womöglich vermuten würde, lassen sich die Anfänge der audiovisuellen Translation bis in die Stummfilm-Ära zurückverfolgen. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ging man in Stummfilmen dazu über, Zwischentitel zwischen Filmsequenzen einzublenden, die dem Publikum ermöglichen sollten, den immer komplexer werdenden Filmhandlungen leichter zu folgen. Die Zwischentitel waren zugleich die Vorläufer der ersten Untertitel. Indem man die Original-Zwischentitel ausschnitt, diese übersetzte und in der gewünschten Zielsprache wieder einblendete, gelang es, fremdsprachigen ZuseherInnen Filme auf einfachste Art und Weise zugänglich zu machen (vgl. Pérez González 2008: 13).

Obwohl die audiovisuelle Translation auf eine lange Geschichte zurückblicken kann, setzte die systematische Erforschung dieses Gebiets vonseiten der Translationswissenschaft laut Díaz Cintas (vgl. 2009: 1) erst sehr spät ein. Die allerersten Studien waren spärlich gesät und wurden sowohl in verschiedensten Fachjournalen als auch Zeitungen und Wochenzeit-

schriften veröffentlicht. Einige wurden einer breiteren Öffentlichkeit nie zugänglich gemacht, sondern lediglich in einem kleinen aus TranslatorInnen und WissenschaftlerInnen bestehenden Kreis weitergereicht. Dies führte dazu, dass ForscherInnen auf diesem Gebiet größte Schwierigkeiten hatten, auf bereits bestehendes Forschungsmaterial zuzugreifen und somit ihre eigenen Forschungsprojekte nicht selten ohne jegliches Wissen über bereits vorhandene Erkenntnisse in diesem Bereich in Angriff nahmen.

Das erste offiziell erschienene Werk zum Thema Untertitelung war Laks *Le sous-titrage de films* aus dem Jahre 1957, welches zwar nur 62 Seiten umfasste, aber seinen LeserInnen dennoch umfassend über diese Technik informierte (vgl. Díaz Cintas 2009: 2). In den 1960er und 1970er Jahren flachte das Interesse für die Untertitelung stark ab und man wandte sich der Synchronisation zu. Fodors *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, erschienen 1976, gilt laut Chaume (vgl. 2013: 289) als das erste Werk, das sich der Synchronisation annahm. 1960 widmete die Fachzeitschrift *Babel* der Translation von Kinofilmen sogar eine Sonderausgabe. Die Arbeiten dieser Periode (vgl. Hesse-Quack 1969, Myers 1973) richteten ihren Fokus unter anderem auf die Rolle audiovisueller TranslatorInnen, die unterschiedlichen Phasen des Übersetzungsprozesses sowie auf die Herausarbeitung der Unterschiede zwischen Untertitelung und Synchronisation.

In den 80er Jahren rückte die Untertitelung erneut in den Vordergrund und man nahm sich nicht nur rein linguistischer Fragestellungen an, sondern erörterte auch die Bedeutung wirtschaftlicher Faktoren und die Einflüsse seitens der Filmindustrie. Im Jahr 1987 fand in Stockholm schließlich die erste *Conference on Dubbing and Subtitling* statt, die ein noch nie dagewesenes Interesse für das audiovisuelle Übersetzen entfachte und in der Veröffentlichung einer Vielzahl von Büchern und Artikeln resultierte. Die wichtigsten Werke dieser Zeit stammen von Pommier (1988), Luyken et al. (1991) und Ivarsson (1992), aber auch Delabastita (1989, 1990) leistete Pionierarbeit, indem er sich als einer der Ersten der semiotischen Komplexität audiovisueller Formate annahm. Auch Lamberts 1989 veröffentlichtes Buch „La traduction, les langues et la communication de masse“ eröffnete neue Sichtweisen und lenkte den Blick auf die Rolle von Massenmedien sowie den möglichen Missbrauch audiovisueller Medien für manipulative und ideologische Zwecke.

Ihre Blütezeit erreichte die audiovisuelle Translation in den 1990er Jahren, als eine systematischere Erforschung dieser Disziplin einsetzte und erste Sammelbände (z. Bsp. Gambier 1996, 1998) veröffentlicht wurden (vgl. Varela 2002: 3). Hier ist vor allem 1995 als Schlüsseljahr hervorzuheben. Dieses Jahr stand ganz unter dem Motto „100 Jahre Kino“ und war nicht nur durch eine Reihe von Veranstaltungen anlässlich dieses Jubiläums gekennzeichnet, sondern ebenso durch eine große Anzahl von Publikationen zum Thema audiovisuelle Medien, die zu einem gesteigerten Interesse an AVT führten. 1995 wurde jedoch auch deshalb zum Wendepunkt, weil beispielsweise katalanisch und walisisch sprechende Minderheiten die zentrale Funktion der Medien als Identitätsgeneratoren erkannten und sich diese zunutze machten. Ein anderer wichtiger Faktor war der „technologische Boom“, der in einem

rasanten Anstieg elektronischer Produkte und Dienstleistungen resultierte (vgl. Gambier 2008: 12f). „All of these factors (centenary of the cinema, minorities, technologies) have led to the emergence of AVT as at least a sub-domain of Translation Studies” (Gambier 2008: 13).

Díaz Cintas (vgl. 2009: 1-4) stellt fest, dass die audiovisuelle Translation seither ein Gegenstand reger wissenschaftlicher Forschung ist und die vielen Konferenzen und Veranstaltungen zu dieser Thematik davon zeugen, dass sie sich als eigenständiger Zweig der Translationswissenschaft etabliert hat. Heute sind Doktorarbeiten zum Thema AVT keine Seltenheit und auch einige Universitäten haben ihre Curricula angepasst und bieten Kurse, Lehrveranstaltungen und Studiengänge zu Untertitelung, Synchronisation oder Voice-Over, etc. an.

Chaume (vgl. 2013: 288f) spricht der AVT hinsichtlich des enormen Forschungsinteresses sogar jene Stellung zu, die einst die literarische Übersetzung innehatte. Orero (vgl. 2009: XI) beschreibt die AVT als Disziplin, welche die neue Realität einer medienorientierten Gesellschaft untersucht und meint weiter, dass sie heute keiner Rechtfertigung mehr bedarf: „I don’t think there is any longer a need to justify the inclusion of Audiovisual Translation within the field of Translation Studies on its own merits [...] (2009: XI).

Längst vergessen scheinen auch die Zeiten, als unter TranslationswissenschaftlerInnen heftig darüber diskutiert wurde, ob der Untertitelung oder der Synchronisation der Vorzug gegeben werden sollte (vgl. Kilborn 1993, Díaz Cintas 1999, Mera 1999, Koolstra et al. 2002). Inzwischen herrscht Einigkeit darüber, dass alle Verfahren des audiovisuellen Übersetzens ihre Daseinsberechtigung haben und die Entscheidung, welches zur Anwendung kommt, unter Berücksichtigung mehrerer Faktoren zu treffen ist (vgl. Díaz Cintas 2009: 4).

3.2.2. Aktuelle und zukünftige Herausforderungen

Das vorhergehende Kapitel hat bereits aufgezeigt, dass sich die Translationswissenschaft der Erforschung der audiovisuellen Translation erst sehr spät widmete. Lange Zeit wurde dieser Bereich lediglich aus berufspraktischer Sicht beleuchtet und daher lag der Fokus viele Jahre auf Schwierigkeiten, mit denen sich TranslatorInnen in ihrem beruflichen Alltag konfrontiert sehen. Mittlerweile hat man sich von den linguistischen und technischen Fragestellungen der Vergangenheit abgewandt und Themen wie der fortschreitenden Digitalisierung und den daraus resultierenden Auswirkungen auf die AVT, der Ausbildung von audiovisuellen TranslatorInnen, der Qualitätssicherung auf dem Gebiet der AVÜ, usw. zugewandt. Im Folgenden sollen einige Herausforderungen der AVT näher erläutert werden.

3.2.2.1. Digitalisierung

Die Digitalisierung hatte und wird auch in Zukunft tiefgreifende Auswirkungen auf die Textproduktion- und -rezeption, Bild- und Tonerzeugung, Filmproduktion sowie -distribution und -vorführung, die Qualität audiovisueller Medien, ihre Verbreitung, usw. haben. Der „digitalen

Wende“ verdanken wir die dauerhafte Archivierung und Wiederherstellung (verloren geglaubter) audiovisueller Inhalte, die einen wichtigen Teil unseres kulturellen Erbes darstellen. Die digitale Aufbereitung von Inhalten bringt jedoch keineswegs nur Vorteile mit sich, sie wirft auch kontrovers diskutierte Fragen zu Urheberrechten und Datenspeicherung bzw. -diebstahl auf. Die fortschreitende Digitalisierung führt außerdem zu einer stärkeren Globalisierung der Kino- und Fernsehindustrie, die auf die Produktion von Blockbustern und Programmen mit stärkerer internationaler Ausrichtung drängt. Dieser scheinbar übermächtigen Industrie stehen ProduzentInnen gegenüber, die den Wunsch äußern, in ihrer Arbeit zu experimentieren und kulturelle Vielfalt abzubilden (vgl. Gambier 2008: 25f).

Trotz aller Nachteile steht außer Zweifel, dass der Übergang von der analogen zur schnelleren und flexibleren digitalen Technik wesentlich dazu beitrug, dass sich die audiovisuelle Translation als eigene Disziplin etablierte.

Das herausragende Potential moderner Technologien hat aber auch die Art und Weise verändert, wie audiovisuelle Produkte und somit aus Translate konsumiert werden. Digitale Speichermedien wie DVDs können bis zu 32 Untertitelspuren und acht Synchronfassungen enthalten (vgl. Kayahara 2005: 65), die ihren ZuseherInnen damit die Möglichkeit geben, selbst zu entscheiden, in welcher Sprache bzw. Sprachkombination sie ein Programm sehen möchten. Dies stellt vor allem für die RezipientInnen einen bedeutenden Einschnitt dar, da sie erstmals aus ihrer Passivität heraustreten und die Rolle (inter)aktiver ZuseherInnen annehmen (vgl. Díaz Cintas 2009: 10). Eine gesteigerte Interaktivität ergibt sich laut O'Hagan (vgl. 2007: 159) auch aus der Tatsache, dass DVD-Filme vermehrt Charakteristika von Videospielen aufweisen und im Rahmen des Bonusmaterials Features wie interaktive Quizz, eine interaktive Begehung des Drehorts, etc. anbieten. Sie bemerkt hierzu: „[...] [T]he extra capacity afforded by DVD is [...] changing the nature of the content from purely filmic to what might more appropriately be called interactive multimedia“ (2007: 159).

Doch auch die Entwicklung mobiler Technologien sowie das große Angebot an unentgeltlich verfügbaren digitalen Softwareprogrammen haben zu einschneidenden Veränderungen im Bereich der audiovisuellen Translation geführt. So hat die Tatsache, dass das Internet kostenlose und leicht zu bedienende Untertitelungssoftware bietet, zur Entstehung und Entfaltung der Fansubbing-Kultur beigetragen. Unter Fansubbing versteht man, wie der Name bereits verrät, die Bereitstellung von Untertiteln durch Fans und deren kostenlose Verbreitung über das Internet. Da die Anbieter dieser Untertitel weder einen kommerziellen Zweck verfolgen noch professionelle TranslatorInnen sind, unterwerfen sie sich auch nicht bestehenden Marktzwängen oder vorherrschenden Translationsnormen und -konventionen. Dies spiegelt sich in der in hohem Maße freien Gestaltung der Untertitel wider (vgl. Künzli & Ehrensberger Dow 2011: 188). O'Hagan (vgl. 2013: 509) nennt die Einführung des sogenannten „pop-up gloss“ als relativ neue AVT-Praktik. Diese finden vor allem in japanischen Animes Anwendung und sollen für Szenen, die verbale oder nonverbale kulturelle Referen-

zen enthalten, zusätzliche zielsprachliche Erklärungen bieten, um möglichen Verständnisschwierigkeiten vorzubeugen.

Obwohl der Nutzen gewisser Fansubbing-Strategien für den Untertitelungsbereich im Allgemeinen erst untersucht werden muss, ist feststellbar, dass einige der von ihnen eingeführten Innovationen, wie z. Bsp. das Einblenden von Anmerkungen seitens der Übersetzerin, im Berufsalltag professioneller UntertitlerInnen bereits Anwendung finden (vgl. Díaz Cintas 2009: 10f). Auch auf dem Gebiet der Filmsynchronisation ist ein ähnliches Phänomen, das des Fandubbing, zu beobachten. Fandubs sind Synchronisationen fremdsprachiger Filme oder TV-Serien, die von Fans bzw. AmateurInnen vorgenommen werden. Die Qualität dieser fällt äußerst unterschiedlich aus und kann von laienhafter Synchronisationsarbeit bis zu hochqualitativen Produktionen, die sich durch die Zuhilfenahme professionellen Equipments und dem Einbau von Toneffekten auszeichnen, reichen. Auch Fandubbing könnte, ähnlich dem Fansubbing, Einfluss auf die professionelle Synchronisationspraxis ausüben (vgl. Chaume 2013: 297). Der Einfluss alternativer Übersetzungspraktiken, wie der eben genannten, ist unbestreitbar und wird auch in Zukunft weiter bestehen: „[...]the future of audiovisual translation modes and conventions is certainly being challenged“ (Díaz Cintas 2009: 11).

Für das Gebiet der Synchronisation wird die digitale Technologie eine wichtige Rolle spielen. Neue Programme wie die von VoxWorks Technologies entwickelte Sprachkomprimierungssoftware *ReelVoice* ermöglichen – unabhängig von der Ausgangssprache – die Angleichung der Synchronstimme an die Stimme der OriginaldarstellerInnen, wodurch bei den ZuseherInnen der Eindruck entsteht, diese sprächen die Zielsprache, sogar mit der für diese Sprache charakteristischen Intonation. Es wird außerdem möglich sein, die Qualität synchronisierter Programme durch Manipulierung des Originalbilds, beispielsweise durch Veränderung der Lippenbewegungen zum Zwecke der Erzielung höherer Synchronität, zu verbessern (vgl. Gambier 2008: 26).

In der heutigen Zeit erwartet das europäische Publikum US-amerikanische Kinofilme und TV-Programme unmittelbar nach Ausstrahlung in den USA auch in der eigenen Muttersprache sehen zu können. Dies setzt die Übersetzung einer Unmenge an Material innerhalb kürzester Zeit voraus. Zwar ist es heute aufgrund des technologischen Fortschrittes möglich, einen Film, dessen Synchronisation einst einige Wochen in Anspruch nahm, in wenigen Tagen zu synchronisieren, doch ist dies unweigerlich mit Qualitätsabstrichen verbunden (vgl. Chiaro 2008: 246). Wenn Zeit- und Kostenersparnis zum obersten Dogma erhoben werden, bleibt die Qualität oftmals auf der Spur. Der Qualitätsabfall auf dem Gebiet der AVT hat dazu geführt, dass dieses Thema in den Fokus des Forschungsinteresses gerückt ist.

3.2.2.2. Die Frage der Qualität

Auch in der digitalen Ära assoziiert man mit dem Begriff Translation in erster Linie die Übersetzung schriftlich fixierter Texte. Fakt ist jedoch, dass ein nicht unwesentlicher Teil der

Übersetzungsarbeit die Translation audiovisueller Werke umfasst. Wenn wir uns nur die nahezu unfassbare Anzahl an terrestrisch, als auch über Kabel oder Satellit empfangbaren TV-Sendern, die vielen ständig erscheinenden DVDs, Blu-rays, etc. sowie die Tatsache, dass die europäische TV- und Kinolandschaft von US-Produkten bestimmt wird, vor Augen führen, dann wird bereits deutlich, wie groß der Bedarf an Übersetzung in diesem Bereich ist. Trotz der Größe des audiovisuellen Marktes und der Höhe des erwirtschafteten Umsatzes, werden Übersetzungen laut Chiaro (vgl. 2008: 241f) keinerlei Qualitätskontrolle unterzogen.

Paolinelli (vgl. 2004: 173) bezeichnet jedoch besonders in der heutigen Zeit, in der AuftraggeberInnen jene TranslatorInnen bevorzugen, die schnell und möglichst kostengünstig arbeiten, auch wenn die Qualität der gelieferten Produkte im besten Fall als mittelmäßig bezeichnet werden kann, die Einführung qualitätssichernder Maßnahmen als dringend erforderlich. ÜbersetzerInnen, deren Arbeitsweise sich durch große Sorgfalt und Präzision auszeichnet, werden als „Störfaktoren“ angesehen, die unnötige Verzögerungen verursachen. Die audiovisuelle Industrie ist das Paradebeispiel eines deregulierten Marktes, der in den letzten Jahren zur Entstehung einer großen Anzahl an unseriösen Übersetzungsbüros geführt hat. Diese bieten ihre Dienstleistungen zu Minimalpreisen an und verdrängen viele TranslatorInnen, die qualitativ hochwertige Arbeit leisten oder zwingen diese dazu, ihre Qualitätsstandards ebenfalls zu senken, um auf dem Markt bestehen zu können. O'Hagan (vgl. 2007: 164) stellt ebenfalls fest, dass sich das Absinken der Honorare audiovisueller ÜbersetzerInnen, das mit dem Aufkommen von DVDs und dem damit verbundenen Anstieg der Nachfrage einhergehend, nachteilig auf die Qualität der Übersetzungen auswirkt.

Innerhalb der Europäischen Union sichern die meisten Unternehmen die Qualität ihrer Produkte und Dienstleistungen durch Einhaltung national und international anerkannter Normen auf dem Gebiet des Qualitätsmanagements wie der ISO 9000-Normenreihe. Die ISO-Zertifizierung erfolgt auf freiwilliger Basis, weil ISO-Normen keinen rechtsverbindlichen Charakter aufweisen. Da in der audiovisuellen Translation keine Zertifizierungen vorgenommen wurden bzw. werden, entzieht sich dieser Bereich somit jeglicher Qualitätskontrolle. Die Ursache hierfür könnte unter anderem darin liegen, dass die Dienstleistung überhaupt nicht als solche wahrgenommen wird. RezipientInnen synchronisierter und untertitelter Programme sind sich meist nicht bewusst, dass sie eine translatorische Dienstleistung in Anspruch nehmen. Aber auch die Tatsache, dass RezipientInnen synchronisierter oder untertitelter Programme nicht die Möglichkeit haben, aus verschiedenen Übersetzungen zu wählen, ist der Einführung qualitätssichernder Maßnahmen keinesfalls zuträglich. Dadurch entsteht auf dem audiovisuellen Markt laut Chiaro ein „perverse mechanism of non-competitiveness“ (2008: 246). Besteht für das Publikum keine Wahlmöglichkeit, ist auch seine Einflussnahme auf die Qualität der Translate äußerst beschränkt (vgl. Chiaro 2008: 245-248).

Es steht außer Frage, dass dem Qualitätsabfall auf dem Gebiet der audiovisuellen Translation entgegenzuwirken ist. Dies setzt als ersten Schritt die Qualitätsevaluierung voraus, doch bereits hier stoßen wir auf ein Problem. Innerhalb der Translationswissenschaft

wurde Qualität lange Zeit mit höchst möglicher *Äquivalenz* (vgl. Nida 1964, Koller 1979, etc.) gleichgesetzt und nicht etwa in Hinblick auf Erfüllung der RezipientInnenbedürfnisse und -erwartungen untersucht. Doch auch als man sich vom äquivalenzorientierten Ansatz löste, wurde das Thema von TranslationswissenschaftlerInnen laut Chiaro (vgl. 2008: 244f) zum größten Teil von einem rein theoretischen Standpunkt aus behandelt. TranslatorInnen hofften meist vergebens auf Richtlinien oder konkrete Ratschläge für den Berufsalltag. Dies gilt auch für den Bereich der audiovisuellen Translation. Auch Chaume (vgl. 2013: 294) stellt fest, dass dem Aspekt der Rezeption auf dem Gebiet der AVÜ nur wenig Beachtung geschenkt wurde und bisher nur sehr wenige WissenschaftlerInnen den Schritt wagten, Fragebögen zu erstellen, um in Erfahrung zu bringen, wie audiovisuelle Translate vom Publikum rezipiert werden.

Als mögliches Instrument zur Qualitätserhebung von Übersetzungen audiovisueller Natur schlägt Chiaro (vgl. 2008: 252ff) das Kano-Modell vor. Dieses Modell wurde vom japanischen Qualitätsexperten Noriaki Kano entwickelt und war ursprünglich nur für den Einsatz in der Automobilindustrie vorgesehen. Ziel der Kano-Analyse ist die Erhebung relevanter Produkt- bzw. Dienstleistungsmerkmale und die Bestimmung ihres Einflusses auf das Zufriedenheitsempfinden von KundInnen. Zu diesem Zwecke erfolgt zunächst die Klassifizierung der Merkmale, wobei zwischen Basis-, Zusatz- und Begeisterungsmerkmalen bzw. -anforderungen unterschieden werden kann. Basismerkmale sind Attribute, die von KundInnen vorausgesetzt werden und daher als Mindestanforderung verstanden werden können; der Erfüllungsgrad der Zusatzmerkmale, die bewusst gefordert werden, verhält sich proportional zur KundInnezufriedenheit. Die Begeisterungsmerkmale werden von KundInnen zwar nicht erwartet und verursachen daher im Falle ihres Nichtvorhandenseins keine Unzufriedenheit, steigern jedoch das Zufriedenheitsempfinden und verhelfen dem Produkt bzw. der Dienstleistung zu einem höheren Wiedererkennungswert. Mittels Fragebogen wird für jedes relevante Merkmal erhoben, wie KundInnen empfinden, wäre dieses Attribut vorhanden (sog. funktionale Frage) bzw. nicht vorhanden (sog. dysfunktionale Frage). Danach werden die Ergebnisse ausgewertet und graphisch dargestellt (vgl. Herrmann & Huber 2009: 166-169).

Die Kano-Methodik ist ebenfalls auf das Gebiet der audiovisuellen Dienstleistungen anwendbar. So lassen sich auch im Falle eines synchronisierten oder Untertitelten Films relevante Produktmerkmale wie Lippensynchronität, die verwendete Schriftart oder -größe, die Natürlichkeit des Ausdrucks, die Übersetzung von Kulturreferenzen oder Sprachvarietäten, etc. identifizieren und deren Einfluss erheben (vgl. Chiaro 2008: 252ff). Die Besonderheit dieser und ähnlicher Modelle liegt in ihrem Fokus auf den Kunden bzw. die Kundin. KundInnen wird Gehör verliehen und Produkte und Dienstleistungen ihren Wünschen und Erwartungen entsprechend konzipiert. Ein solches Vorgehen wäre auch im Sinne der Skopos-theorie. Diese definiert den „Skopos als rezipientenabhängige Variable“ (Reiß/Vermeer 1984: 101) und lässt dem Zielpublikum im Übersetzungsprozess somit eine entscheidende Rolle zukommen. Translate, ebenso wie andere Produkte oder Dienstleistungen, können nur dann

ihren Zweck erfüllen, wenn sie den Bedürfnissen und Erwartungen ihrer RezipientInnen gerecht werden.

Der Abfall der Qualität in der AVT ist neben dem fehlenden KundInnenfeedback jedoch auch auf die oft wahllose Auswahl von TranslatorInnen und das Agieren der AnbieterInnen audiovisueller Übersetzungen ohne jegliche Supervision zurückzuführen (vgl. Chiaro 2008: 248f). Alldem könnte die Implementierung eines Total Quality Management-Systems entgegenwirken. Im Gegensatz zu herkömmlichen Qualitätsmanagementsystemen, die lediglich auf die Überwachung des Produktionsprozesses ausgerichtet sind, ist TQM ein ganzheitliches Konzept, das die Optimierung von Qualität auf allen Ebenen innerhalb eines Unternehmens und unter Mitwirkung aller Beteiligten anstrebt. Oberste Priorität kommt aber auch hier der Zufriedenstellung der KundInnen zu.

Neben der Erhebung von KundInnenfeedback und der Einführung eines Qualitätsmanagement-Systems, scheint die Zertifizierung der Anbieter von Translationsdienstleistungen ebenso sinnvoll. Der Erwerb eines solchen Zertifikats wäre dann an die Erfüllung gewisser Voraussetzungen wie eine universitäre Ausbildung sowie Berufserfahrung in Untertitelungs- und Synchronisationsfirmen geknüpft. In weiterer Folge sollten zertifizierte Firmen auch als solche kenntlich gemacht werden, um auch KonsumentInnen dafür sensibilisieren zu können, dass die von ihnen rezipierte Übersetzung mit größtmöglicher Sorgfalt angefertigt wurde. Eine tatsächliche Wirkung können diese Vorschläge erst dann erzielen, wenn auch KundInnen dazu übergehen, Übersetzungsaufträge ausschließlich an zertifizierte ÜbersetzungsanbieterInnen zu vergeben, um auf diese Weise die „Billig-Konkurrenz“ vom Markt zu verdrängen (vgl. Chiaro 2008: 245f). Doch die Berufsverbände sind ebenso gefragt. Der italienische Verband der DrehbuchübersetzerInnen und SynchronautorInnen AIDAC (*Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cine-televvisivi*) geht bereits mit gutem Beispiel voran. Dieser hat einen Verhaltenskodex erarbeitet, der die professionelle Arbeit seiner Mitglieder gewährleistet, bietet Mitgliedern desweiteren Auffrischkurse an und hat mit einigen italienischen Universitäten die Einführung von postgradualen Lehrgängen mit Schwerpunkt „audiovisuelle Translation“ vereinbart. Außerdem hat der Verband unter anderem erwirkt, dass im Dienstleistungsvertrag zwischen dem italienischen Staat und der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt RAI TV, Synchronisationsqualität als Zielsetzung definiert wurde. Auch die Einführung von Qualitätszertifikaten auf der Grundlage internationaler Normen wird angestrebt (vgl. Paolinelli 2004: 177).

Ungeachtet dessen, dass diese Lösungsansätze schwer realisierbar erscheinen, ist dies dennoch die einzige Möglichkeit, um die Qualität audiovisueller Übersetzungen sicherzustellen und zu verbessern.

3.2.2.3. Pädagogisch-didaktisches Potential

Bis vor Kurzem konnte das Handwerk des audiovisuellen Übersetzens Díaz Cintas und Orero zufolge (vgl. 2003: 371) fast ausschließlich in der Praxis erlernt werden, da Bildungseinrichtungen keinerlei Ausbildungsmöglichkeiten anboten. Mittlerweile hat sich dies verändert und in den Curricula vieler europäischer Universitäten finden sich Lehrveranstaltungen⁶ auf dem Gebiet der AVT wieder, sowohl auf Bachelor- als auch Masterebene. In diesem Zusammenhang ist die Universität Autònoma de Barcelona zu nennen, die 2001 als eine der ersten Hochschuleinrichtungen Spaniens einen postgradualen Lehrgang in audiovisueller Translation einrichtete. Dies war in vielerlei Hinsicht eine Pionierleistung: so versuchte man beispielsweise durch eigens entwickelte Untertitelungs- und Synchronisationsprogramme (vgl. Díaz Cintas & Orero 2003: 374) reale Arbeitsbedingungen zu simulieren oder Studierenden mittels Praktika den Berufseinstieg zu erleichtern (vgl. Dorado & Orero 2007: 191). Trotz der Tatsache, dass mittlerweile sehr viele europäischen Universitäten Lehrveranstaltungen im Bereich der audiovisuellen Translation anbieten (vgl. Díaz Cintas & Orero 2003: 372), scheint bezüglich der Frage, welche Kompetenzen zukünftige audiovisuelle TranslatorInnen während des Studiums erwerben sollten, noch nicht völlige Einigkeit zu herrschen.

Gambier (vgl. 1994: 76f) vertritt die Meinung, dass das Studium der audiovisuellen Translation den Besuch von Lehrveranstaltungen des Studienganges Journalismus umfassen sollte. Er weist darauf hin, dass beide Berufsgruppen Gemeinsamkeiten wie den Umgang mit schriftlichen und mündlichen Medien und den nicht zu unterschätzenden soziokulturellen Einfluss ihres Wirkens aufweisen. Außerdem erfordere sowohl die translatorische als auch die journalistische Tätigkeit Recherchekompetenz und die Zusammenarbeit mit ExpertInnen aus anderen Fachbereichen. Gambier sieht für TranslatorInnen und Journalistinnen gleichermaßen die Möglichkeit, von den Erfahrungen und Kompetenzen der jeweils anderen zu profitieren. Martínez-Sierra (vgl. 2012) meint, dass das Studium der audiovisuellen Translation einen interdisziplinären Zugang, der die Vermittlung sowohl translatorischer als auch filmwissenschaftlicher Inhalte ermöglicht, verlange. Studierende sollten Grundkenntnisse über den Prozess des Drehbuchschreibens sowie über die Natur und Struktur des Filmdrehbuchs (vgl. Martínez-Sierra 2012: 156) vermittelt bekommen. Chaume (2004: 12) unterstützt diese Idee ebenfalls: „[...] [F]or the analysis of audiovisual texts [...] at least the theoretical contributions of Translation Studies and those of Film Studies are necessary“. Auch Remael teilt diese Ansicht und bietet in ihren Werken (vgl. 2000, 2004 und 2008) eine ausführliche Auseinandersetzung mit Funktion und Struktur von Filmdialogen sowie ihrer Bedeutung für die Lehre audiovisueller Übersetzung.

⁶Detaillierte Informationen zu den AVT-Lehrveranstaltungen, die von spanischen, aber auch von europäischen Hochschuleinrichtungen angeboten werden, finden sich u.a. bei Díaz Cintas (2003) und Moreno (2003).

Um jedoch die bestmögliche didaktische Vermittlung von Inhalten in der Ausbildung von audiovisuellen TranslatorInnen zu gewährleisten, sind zukünftig größere Forschungsanstrengungen erforderlich.

Obwohl die Rolle der AVT vornehmlich darin besteht, fremdsprachigen RezipientInnen audiovisuelle Inhalte zugänglich zu machen, scheint auch ihr Potential für den Spracherwerb und Sprachunterricht erkannt worden zu sein. McLoughlin Incalcaterra (vgl. 2009: 175) weist darauf hin, dass schon in den frühen 1980er Jahren erstmals Untertitel im Fremdsprachenunterricht eingesetzt wurden. Heute finanziert sogar die Europäische Kommission Projekte wie zum Beispiel „Learning Via Subtitling“ (vgl. URL: LeviS), dessen Ziel es ist, durch den Einsatz audiovisuellen Materials in Form von Untertiteln das aktive Erlernen einer Fremdsprache in authentischen Situationen zu ermöglichen. Der Einsatz von multimedialen Lehr- und Lernmitteln ist hierbei nicht als nette Abwechslung gedacht, sondern bildet das Kernstück des Unterrichts.

Neben dem Nutzen für den Fremdspracherwerb⁷, haben sich auch einige Studien mit dem Einfluss von Untertiteln bei der Aneignung fremder Sprachlaute und Akzente auseinandergesetzt und deren Rolle im Spracherwerb Gehörloser und Hörbehinderter untersucht. Tatsache ist, dass audiovisuelle Medien hinsichtlich des Erwerbs einer Sprache mittlerweile einen wichtigeren Stellenwert einnehmen als Bücher. Obwohl bereits bekannt ist, dass Untertitel die schriftsprachliche Kompetenz und die Lesekompetenz fördern, wäre auch die Erforschung des Zusammenhangs zwischen der Rezeption von Untertiteln und einem möglichen Rückgang der AnalphabetInnenrate eine sinnvolle Überlegung (vgl. Gambier 2008: 31). Doch auch die Bedeutung von Synchronisation und Voice-Over für das Erlernen einer Fremdsprache wurde bis jetzt noch nicht beleuchtet (vgl. Díaz Cintas 2009: 12).

Es ist ersichtlich, dass dieser Bereich trotz der bereits erfolgten Untersuchungen weiterhin großes Forschungspotential bietet.

3.2.2.4. Uneingeschränkter Zugang zu AV-Medien

Der Begriff „Barrierefreiheit“ (engl. *accessibility*) ruft in erster Linie Assoziationen mit dem baulich-technisch Bereich hervor und tatsächlich konzentrierten sich die Bemühungen viele Jahre fast ausschließlich auf die Beseitigung von baulichen Hindernissen, um Menschen mit Behinderung den uneingeschränkten Zugang zu Gebäuden, öffentlichen Verkehrsmitteln, etc. zu ermöglichen. Mittlerweile bezeichnet dieser Begriff (vgl. URL: BMASK) die Ermöglichung der vollen und gleichberechtigten Teilhabe behinderter Menschen in allen Lebensbereichen. Dies umfasst daher auch die Anwendung von Kommunikationstechnologien und (AV-)Medien. Der Abbau von Zugangsbarrieren betrifft jedoch nicht nur Menschen mit Be-

⁷In folgenden Werken findet sich eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Thema „Untertitelung und Fremdspracherwerb“: Danan (2004), Gambier (2007).

hinderungen motorischen, auditiver, visueller oder kognitiver Natur. Angesichts der bereits in vielen Gesellschaften bestehenden digitalen Kluft (*digital divide*), kann keinesfalls von einem uneingeschränkten Zugang zu neuen Technologien und damit verbunden (elektronisch vorliegenden) Informationen für alle Bevölkerungsschichten gesprochen werden. Bildungsfernen und einkommensschwächeren Gesellschaftsschichten bleibt die Möglichkeit der digitalen Informationsbeschaffung oftmals verwehrt (vgl. Gambier 2008. 29).

Basierend auf Empfehlungen der EU⁸ haben die einzelnen Mitgliedstaaten eine Reihe von Gesetzen zur Gleichstellung und Gleichbehandlung behinderter Personen verabschiedet, die unter anderem die bessere Ausrichtung des TV- und Internetangebots auf die Bedürfnisse seh- und hörbehinderter Menschen vorsehen. Der österreichische Rundfunk (vgl. URL: Kundendienst ORF) untertitelt bereits mehr als 60% seines Fernsehprogramms (ORF1 und ORF2) für Menschen mit Hörbehinderung und gehört damit zu Europas öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten mit den höchsten Untertitelungsquoten. Der weitere Ausbau des barrierefreien Zugangs zum TV- und Onlineangebot des ORF ist geplant.

Die Ermöglichung des barrierefreien Informationszuganges erweist sich jedoch als schwieriges Unterfangen, da es sich bei Menschen mit Behinderung⁹ um eine äußerst inhomogene Gruppe handelt. Die Gehörlosen- und Hörbehindertengemeinschaft alleine umfasst Menschen, deren Taubheit oder Hörbeeinträchtigung unterschiedlichste Formen annimmt und auf unterschiedlichste Ursachen zurückzuführen ist. Es wird ersichtlich, dass sich die Bedürfnisse behinderter Menschen hinsichtlich der Nutzung von TV, DVD, etc. stark unterscheiden. Zwar erlaubt der technologische Fortschritt auch im Bereich der Translation auf die spezifischen Bedürfnissen der einzelnen Gruppen oder Subgruppen einzugehen, doch um diesen besonderen Anforderungen bestmöglich gerecht werden zu können, bedarf es laut Gambier (vgl. 2008: 30) mehr Informationen zu Erwartungen und Rezeptionskapazität der einzelnen Zielgruppen. Studien, die sich diesen Fragen widmen, sind derzeit äußerst spärlich gesät.

3.2.3. Voice-Over und Untertitelung

Obwohl auf dem Gebiet der audiovisuellen Translation natürlich eine Vielzahl an Übersetzungsmöglichkeiten existiert, sind Untertitelung, Synchronisation und Voice-Over die am stärksten vertreten Verfahren. Da das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf der (Film)Synchronisation liegt, sollen Untertitelung und Voice-Over nachfolgend nur in kurzen Zügen vorgestellt werden.

⁸ siehe dazu Artikel 7 der 2007 verabschiedeten EU-Richtlinie über audiovisuelle Mediendienste (vgl. URL: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:095:0001:0024:DE:PDF>)

⁹ In der Europäischen Union leben rund 80 Millionen Menschen mit einer Behinderung (vgl. URL: Europarl)

3.2.3.1. Voice-Over

Bei der Voice-Over-Technik wird die Übersetzung über die Originaltonspur gelegt. Dabei wird der Originalton entweder völlig ausgeschaltet oder in minimaler Lautstärke wiedergegeben, während eine oder zwei SprecherInnen das Translat des Originaltexts einsprechen. Meist erfolgt dies asynchron, sodass die Rezipierenden zu Beginn und am Ende einer Äußerung einige Sekunden des fremdsprachigen Originals hören können (vgl. Pedersen 2010: 9, Díaz Cintas 2009: 5).

Dieses Verfahren ist kostengünstiger als die Synchronisierung, aber teuer als Untertitelung und findet vor allem in Osteuropa Anwendung. In Ländern wie Russland oder Polen kommt ausschließlich Voice-Over für die Übersetzung fremdsprachiger Fernsehprogramme zum Einsatz. Doch auch in westeuropäischen Staaten trifft man gelegentlich auf dieses Übersetzungsverfahren; vor allem im Falle von Dokumentationen und Nachrichtensendungen ist dies die bevorzugte Form der audiovisuellen Translation (vgl. Pedersen 2010: 9).

3.2.3.2. Untertitelung

Im Gegensatz zur Synchronisierung und zum Voice-Over-Verfahren, kommt es bei der Untertitelung zu einem Moduswechsel, d.h. dem Wechsel von mündlicher Sprache zu schriftlichem Text. Díaz Cintas definiert Untertitelung¹⁰ folgendermaßen:

Subtitling involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or the soundtrack (songs, voices off). (2009: 5)

Aufgrund des Übergangs von gesprochener zu geschriebener Sprache und der Tatsache, dass bei untertitelten Filmen visuelle und akustische Informationen zeitversetzt wahrgenommen werden, ergibt sich die Notwendigkeit zur Kürzung. Doch auch der auf dem Bildschirm nur begrenzt zur Verfügung stehende Platz und die verschiedenen zeitlichen Beschränkungen (Mindeststandzeit, Intervall zwischen zwei Untertiteln), denen Untertitel unterliegen, bedingt den Zwang zur Reduktion. Grundsätzlich gilt, dass der Originaldialog um ein Drittel gekürzt werden muss (vgl. Pedersen 2010: 16f)

Weitere Schwierigkeiten bei der Untertitelung ergeben sich durch die Herstellung von Synchronität zwischen Film- oder Fernsehbild und Dialogtext. Um bei den ZuseherInnen keine Verwirrung zu stiften, kann ein Untertitel erst zum Zeitpunkt des Einsetzens einer Äußerung eingeblendet werden und bei Bedarf auch kurz nach der Beendigung des Sprechaktes

¹⁰ Wenn nicht anders angegeben, ist im Folgenden stets von interlingualer Untertitelung die Rede. Neben der interlingualen existiert auch die intralinguale Untertitelung, deren Hauptzielgruppe Gehörlose und Hörgeschädigte sind. Aus diesem Grund werden an die intralinguale Untertitelung andere Anforderungen gestellt. Diese erfordert neben der Verschriftlichung des Dialogtextes auch die sprachliche Beschreibung handlungsrelevanter nichtsprachlicher Tonelemente (Musik, herannahende Schritte, etc.) (vgl. Reinart 2009: 151f).

stehenbleiben. Nur im Falle eines Szenenwechsels muss von dieser Strategie Abstand genommen werden, da dieser den Beginn eines neuen Geschehens ankündigt und das Publikum daher einen neuen Untertitel erwartet (vgl. Reinart 2009: 153f). Desweiteren müssen TranslatorInnen bei der Erstellung von Untertiteln auf die Lesegeschwindigkeit ihrer RezipientInnen achten, welche einerseits vom Medium (Kino oder Fernsehen), dem Alter der ZuseherInnen, der Komplexität des Dialogtextes und auch davon abhängt, ob es sich um ein Land mit Untertitelungs- oder Synchronisationstradition handelt. All dies hat Einfluss auf die Standzeit von Untertiteln, sodass nie von einer idealen Standzeit, sondern nur von Richtwerten ausgegangen werden kann. Doch der Sprachrhythmus der AkteurInnen, der Rhythmus des Gesamtfilms sowie ein gleichmäßiger Leserhythmus sind ebenfalls wichtige Voraussetzungen für die Erstellung gelungener Untertitel (vgl. Reinart 2009: 154-156).

Um den Anforderungen an eine gelungene Untertitelung, welche den ZuseherInnen die Filmrezeption erleichtert, gerecht zu werden, bedienen sich TranslatorInnen einer Vielzahl von Lösungsstrategien (vgl. 2009: 156-160). Diese umfassen die Gliederung der Untertitel in kohärente Sinneinheiten und eine visuell ansprechende Aufbereitung derselben. Aufgrund des Moduswechsels sind UntertitlerInnen außerdem auf Techniken der Informationsverdichtung angewiesen. Hierbei besteht die Schwierigkeit darin, nicht etwa einen Verlust wichtiger Informationen herbeizuführen, sondern die Textmenge mittels Kürzung handlungsirrelevanter Elemente oder redundanter sprachlicher Komponenten zu komprimieren. Damit die Verarbeitung der Untertitel umso schneller erfolgt, werden aber auch Veränderungen auf der lexikalischen und syntaktischen Ebene vorgenommen.

Innerhalb Europas lassen die einzelnen Staaten, je nachdem welches Verfahren zur Übertragung audiovisuellen Materials dominiert, eine Unterteilung in Synchronisations- oder Untertitelungsländer zu. Skandinavien, die Niederlande sowie der flämische Teil Belgiens gehören zu den Ländern mit Untertitelungspraxis, in denen lediglich Programme für Kinder synchronisiert werden (vgl. Herbst 1994: 19).

3.2.4. (Film)Synchronisation

3.2.4.1. Allgemeines

Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with a target language recording that reproduces the original message, ensuring that the target language sounds and the actors' lip movements are synchronized, in such a way that target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language. (Díaz Cintas 2009: 4f)

Aus dieser Definition geht hervor, dass die Synchronisation als einziges der vorgestellten Verfahren der AVT versucht, die Illusion der Nichtübersetzung aufrechtzuerhalten. Zwar stellt die Tatsache, dass die visuell präsentierten Informationen sowie der Filminhalt die Handlung als klar in der Ausgangskultur eingebettet erkennen lassen, einen Widerspruch zum in der Zielsprache wiedergegebenen Dialog dar, jedoch haben laut Pedersen (vgl. 2010: 7) Untersuchungen ergeben, dass ZuseherInnen in Ländern mit Synchronisationspraxis über diese an sich offenkundige Diskrepanz hinwegsehen.

Im Gegensatz zur Untertitelung, die das Publikum dazu zwingt, seine Aufmerksamkeit zwischen Bildgeschehen und Text aufzuteilen und daher eine höhere Konzentrationsleistung erfordert, können sich Rezipierende synchronisierter Filme dem Film ohne jegliche „Anstrengung“ hingeben. Doch dieser „ungestörte“ Filmgenuss hat seinen Preis: der Synchronisationsprozess ist im Vergleich zu dem der Untertitelung mit zehnfach höheren Kosten verbunden. Aufgrund des größeren finanziellen Aufwandes erweist sich Synchronisation nur für größere Sprachgemeinschaften als rentabel (vgl. 2010: 7f).

Es sind jedoch nicht nur wirtschaftliche Überlegungen, die dazu geführt haben, dass sich die deutschsprachigen Länder sowie Frankreich, Italien und Spanien zu Synchronisationsländern entwickelt haben. Historische und politische Ereignisse und Entwicklungen spielten hier ebenfalls eine wichtige Rolle (vgl. 2010: 8). Das Aufkommen der *talkies*, der ersten mit Ton versehenen Filme, in den 1930er Jahren löste eine Krise auf vielen europäischen Märkten aus, die durch die Einführung der Filmsynchronisation gelöst werden sollte. Der Siegeszug des Tonfilms fiel mit der Machtübernahme der faschistischen Regime in vielen Teilen Europas zusammen. Aus Angst davor, Filme aus dem Ausland könnten subversives und den Absichten totalitärer Regierungen zuwiderlaufendes Gedankengut verbreiten, wurde dem heimischen Publikum dieses potentiell gefährliche ausländische Filmmaterial zumeist überhaupt nicht dargeboten. Wurde ein Film dennoch gezeigt, erfolgte zunächst die Kontrolle des Inhalts auf politische Konformität. Da Untertitelung ZuseherInnen die Möglichkeit geboten hätte, auch das Original zu rezipieren, wurde diese Form der AVT verboten bzw. sehr stark eingeschränkt (vgl. Canu 2012: 2f, Ivarsson & Carroll 1998: 10f). Die Synchronisation, welche die Rezeption der ausschließlich zensurierten Version erlaubte, etablierte sich und ist bis heute das dominierende Übersetzungsverfahren in Staaten mit faschistischer bzw. nationalsozialistischer Vergangenheit (vgl. Pérez González 2008: 18).

3.2.4.2. Der Synchronisationsprozess

Synchronisation stellt einen hoch komplexen arbeitsteiligen Prozess dar, dessen einzelnen Phasen wie Zahnräder in einem Getriebe ineinandergreifen. Da jedoch eine große Anzahl verschiedener Personen an der Synchronisation beteiligt ist, ist der Prozess fehleranfällig und ein reibungsloser Ablauf nicht immer gewährleistet.

Im Folgenden soll der Synchronisationsprozess in kurzen Zügen geschildert werden, wobei es zu beachten gilt, dass ungeachtet der Tatsache, dass die einzelnen Schritte im Grunde überall demselben Ablauf folgen, unter Umständen länderspezifische Unterschiede auftreten können (vgl. Martinez 2004: 3).

Die Vorproduktion der Synchronfassung beginnt damit, dass eine KlientIn, entweder eine Fernsehanstalt, eine Programmproduzentin oder ein Filmverleih, einem Synchronstudio eine Kopie des zu synchronisierenden Films bzw. Programms zukommen lässt. Der Kopie werden meist auch das Originaldrehbuch sowie gegebenenfalls erläuternde Anweisungen, die beispielsweise darüber informieren, ob Songs synchronisiert oder bestimmte SynchrosprecherInnen engagiert werden sollen, beigelegt. Daraufhin sendet die Produktionsleitung der TranslatorIn, die in den meisten Fällen unabhängig vom Synchronstudio agiert, das gesamte Material zu. ÜbersetzerInnen arbeiten sowohl mit dem Film als auch mit dem Drehbuch, wobei diese stark voneinander abweichen können, weil nachträglich Änderungen vorgenommen wurden oder die Transkription nicht gewissenhaft durchgeführt wurde (vgl. Martinez 2004: 3f). Wurde das Drehbuch nicht zur Verfügung gestellt, kann die TranslatorIn ausschließlich mit dem Filmmaterial arbeiten oder eigens eine Originaldialogliste anfertigen, die gegenüber dem zugesandten Drehbuch jenen Vorteil hat, dass diese keine Abweichung vom Film aufweist (vgl. Martinez 2004: 4, Maier 1997: 104). Ist das Translat fertiggestellt, wird es korrekturgelesen, wobei einige TV-Sender und Verleihfirmen eigene SprachexpertInnen mit dieser Aufgabe betrauen. Während einige AuftraggeberInnen dies als unerlässlichen Bestandteil des Synchronisationsprozesses ansehen, verzichten andere völlig darauf. Der nächste Schritt umfasst schließlich die Herstellung von Synchronität zwischen Synchronfassung und Original. Hierbei gilt es nicht nur auf Lippensynchronität, sondern auch auf Isochronie und kinetische Synchronität (→ 3.2.4.3.) zu achten. Dieser Schritt kann von der TranslatorIn ausgeführt werden, fällt aber meist in den Zuständigkeitsbereich der SynchrosprecherIn oder SynchronautorIn bzw. -regisseurIn. Die größte Schwierigkeit dieser Aufgabe besteht darin, eine Balance zwischen der Forderung nach Synchronität und der nach einer flüssigen Übersetzung zu finden (vgl. Martinez 2004: 4). Dies stellt TranslatorInnen vor große Herausforderungen, da sie im Falle von Synchronisation dazu angehalten werden, dem Original treu zu bleiben, jedoch ohne eine 1:1 Übersetzung zu liefern: „Im Sinne der Werktreue zu arbeiten bedeutet [...] ,eine dem Original möglichst adäquate deutsche Fassung zu erstellen, die aber

kein eins zu eins Nachgeplapper und keine wörtliche Übersetzung sein kann “(Pahlke 2009: 38).

Der letzte Schritt vor dem Beginn der eigentlichen Synchronisationsarbeit vollzieht sich in der Produktionsabteilung. In dieser Phase wird das Synchronbuch von der bzw. dem ProduktionsassistentIn in Takes zerschnitten. Takes sind Filmsegmente, die je nachdem, ob eine bzw. einer oder mehrere DarstellerInnen Teil der Szene sind, fünf bis acht Zeilen umfassen können. Im Falle eines Szenenwechsels enden Takes ungeachtet ihrer Länge. Die Takes werden außerdem mit dem TCR (Time Code Record) versehen und durchnummeriert. Danach verschafft man sich einen Überblick darüber, wie viele Takes die einzelnen SynchronsprecherInnen zu synchronisieren haben und ordnet auf Grundlage dessen die Takes und erstellt den Ablauf für die späteren Sprachaufnahmen im Studio. Dies ermöglicht zeiteffizientes und ökonomisches Arbeiten. Nachdem der endgültige Ablauf beschlossen wurde, wird ein Zeitplan erstellt, in dem festgehalten wird, wann die einzelnen SynchronsprecherInnen welche Charaktere synchronisieren und welche Takes ihr Einsatz umfasst. Daraufhin folgt schlussendlich die Synchronisierungsarbeit im Studio, die größtenteils in den Verantwortungsbereich des bzw. der SynchronregisseurIn fällt (vgl. Martinez 2004: 4f). Er bzw. sie erklärt den SynchronschauspielerInnen¹¹, welche Szene zu synchronisieren ist und gibt Anweisungen bezüglich der Ausführung. Zusätzlich zur Überwachung der Arbeit der SprecherInnen und etwaigen Korrekturen, die Aussprache oder inhaltliche Fehler betreffend, ist die SynchronregisseurIn dafür zuständig, sicherzustellen, dass tatsächlich alles Takes synchronisiert werden (vgl. Maier 1997: 111f).

Nach getaner Arbeit im Synchronstudio erfolgt der letzte Schritt im Synchronisationsprozess. Dieser sieht – falls notwendig – das Einsetzen von Untertiteln und die Erstellung der finalen Endmischung, die als Feinabstimmung zwischen Bildgeschehen und Tonspur verstanden werden kann, vor (vgl. Martinez 2004: 5).

Der Synchronisationsprozess illustriert auf exemplarische Art und Weise Holz-Mänttäriss Theorie vom translatorischen Handeln (vgl. 1984, 1986), welche Translation in erster Linie als komplexes Handlungsnetz versteht, an dem eine Vielzahl an AkteurInnen beteiligt ist. Ein Filmverleih (oder Fernsehanstalt oder Programmproduktion), der eine Synchronfassung in Auftrag gibt und diese selbst benötigt, übernimmt sowohl die Rolle der TranslationsinitiatorIn als auch der BestellerIn. Wie man der Beschreibung des Synchronisationsprozesses entnehmen kann, spielt der Ausgangstextproduzent bzw. die Ausgangstextproduzentin keine relevante Rolle. Die AusgangstextproduzentInnen sind die AutorInnen des Originaldrehbuchs, welches der TranslatorIn aber meist ebenfalls nicht in der Originalfassung zur Verfügung gestellt wird. Außerdem ist davon auszugehen, dass zwischen TranslatorIn und AusgangstextproduzentIn keinerlei Kommunikation stattfindet, obwohl jede Form von Austausch mit

¹¹ SynchronsprecherIn und SynchronschauspielerIn werden synonym verwendet.

Sicherheit einen positiven Effekt auf die Übersetzung hätte. Der nächste Schritt im Prozess umfasst schließlich die eigentliche Übersetzungsarbeit. Leider kann nicht davon ausgegangen werden, dass diese von professionellen TranslatorInnen ausgeführt wird, da oftmals nicht die qualifiziertesten ÜbersetzerInnen mit der Translation betraut werden, sondern jene, die die niedrigsten Honorare verlangen (vgl. Paolinelli 2004: 173). Diese Praxis trug und trägt auch weiterhin zu einem Qualitätsabfall bei (vgl. O'Hagan 2007: 164). Diese Übersetzung, die nicht die endgültige Synchronfassung darstellt, durchläuft noch verschiedenste Modifikationsprozesse, weshalb man davon sprechen kann, dass die Rolle der TranslatorIn aufgespalten wird. Zwar wird die „eigentliche Translationsarbeit“ meist von nur einer Person übernommen, jedoch bestimmen auch andere, allen voran die SynchronregisseurIn, welche Gestalt das finale „Informationsangebot“ (Reiß/Vermeer 1984: 76), das den Rezipierenden präsentiert wird, anzunehmen hat. Die endgültige Fassung wird schließlich erneut dem Filmverleih zugeführt, womit dieser die Rolle der ZieltextapplikatorIn übernimmt. Die ZieltextrezipientInnen sind das Fernseh- oder Kinopublikum, dem der fertige Film vorgeführt wird. Den Synchronfilm gilt es weitaus eher als Spiegelbild der Vorstellungen und Einschätzungen der SynchronregisseurIn und des Synchronstudios (bzw. des Filmverleihs, falls dieser Änderungen wünscht) zu betrachten, denn als Reflexion der von der TranslatorIn angestellten Überlegungen.

Es ist zwar nicht weiter ungewöhnlich, dass AuftraggeberInnen die von TranslatorInnen angefertigte Übersetzung geringfügig verändern, doch wie anhand des vorgestellten Synchronisationsprozesses ersichtlich wird, kann das Translat auf dem Gebiet der Synchronisation aufgrund der vielen Modifikationen, denen es unterworfen ist, im Grunde nicht als finales Produkt betrachtet werden, sondern lediglich als eine Rohfassung (vgl. Chaume 2013: 296, vgl. Martinez 2004: 7). Diese Veränderungen sind teilweise unumgänglich, da ein harmonisches Zusammenwirken von Bild und Text diese erforderlich macht, jedoch können sie auch optionaler Natur sein, wenn sie beispielweise das Resultat der persönlichen Präferenzen des Synchronregisseurs bzw. der Synchronregisseurin sind (vgl. Martinez 2004: 6).

Die Erzielung eines harmonischen Zusammenspiels der in einem audiovisuellen Text zur Anwendung kommenden Zeichensysteme rechtfertigt aus funktionaler Sicht das Eingreifen in die Übersetzung, da gröbere Asynchronien dem Ziel von Synchronisation, die „Illusion eines Originals“ zu erschaffen, höchst zuwiderlaufen würden und zum Misserfolg der gegebenen Synchronfassung führen könnten. Veränderungen, die aufgrund persönlicher Präferenzen seitens der SynchronregisseurInnen erfolgen, sind jedoch abzulehnen. Ein solches Vorgehen untergräbt die auf professionellem Handeln basierende Arbeit von TranslatorInnen und vermittelt den Eindruck, die Ausübung der translatorischen Tätigkeit erfordere keine besonderen Kompetenzen. Ein willkürliches Eingreifen in den Text, das auf subjektiven, theoretisch nicht fundierten Entscheidungen beruht, ist jedoch auch deshalb abzulehnen, weil es sich äußerst negativ auf die Qualität des Translats auswirken könnte.

Die bisherigen Ausführungen haben bereits gezeigt, dass Synchronität im Synchronisationsprozess eine bedeutende Rolle einnimmt. Es scheint daher erforderlich, näher auf diesen Punkt einzugehen.

3.2.4.3. Synchronität

Synchronität ist innerhalb der audiovisuellen Translation stets Gegenstand hitziger Debatten gewesen. Nicht selten wurde sie als der bestimmende Faktor auf dem Gebiet der Synchronisation betrachtet und die Qualität synchronisierter audiovisueller Medien fast ausschließlich anhand dieses Kriteriums gemessen. Es steht außer Zweifel, dass Synchronität Einfluss auf den Translationsprozess und die Translatqualität hat, dennoch stellt sie neben anderen Fragestellungen wie beispielsweise dem Zusammenspiel zwischen Bild und Text nur einen von mehreren bedeutenden Teilaspekten dar (vgl. Varela 2004: 35).

3.2.4.3.1. Definition

Innerhalb der scientific community gab und es gibt es naturgemäß unterschiedliche Ansichten sowohl zum Stellenwert von Synchronität als auch dazu, auf welchen Ebenen sich diese manifestiert bzw. anzustreben ist. In der vorliegenden Arbeit soll von Varelas folgender Definition ausgegangen werden:

Synchronization is one of the features of translation for dubbing, which consists of matching the target language translation and the articulatory and body movements of the screen actors and actresses, as well as matching the utterances and pauses in the translation and those of the source text. (2004: 43)

Dieser Definition zufolge können drei Formen von Synchronität identifiziert werden:

1. Lippensynchronität
2. kinetische Synchronität
3. Isochronie (vgl. Varela 2004: 43)

Lippensynchronität oder phonetische Synchronität bezeichnet die Anpassung des Zieltextes an die Lippenbewegungen der DarstellerInnen, die vor allem in Groß- und Detailaufnahmen erforderlich ist. Es sind vor allem offene Vokale sowie bilabiale und labiodentale Konsonanten, die zu den Problemlauten¹² zählen. Obwohl einige AutorInnen, darunter Fodor (1976), die präzise Einhaltung von Synchronität fordern, zeigt sich die Handhabung derselben in der Praxis als zumeist weniger strikt (vgl. Varela 2004: 44). Dies bestätigt auch Whitman-Linsen:

¹² Eine nähere Auseinandersetzung mit Problemlauten findet sich bei Pisek (vgl. 1994: 38-50).

Until the 1960s it was apparently “absolute dogma” yet is now generally considered to be of secondary importance, even anachronistic, by many dubbing professionals as well as many researchers, basically because research has shown that the viewer cannot discern minor slips and discrepancies in lip movements. (1992: 21)

Es sind vor allem Off-Passagen und Szenen, in denen die DarstellerInnen nur von hinten zu sehen sind, die in puncto Lippensynchronität großen Spielraum erlauben (vgl. Herbst 1994: 29). Auch Gottlieb teilt diese Meinung:

As soon as the camera moves away from the face talking, chances are that we move down the ladder of ambition [...] in terms of synchrony between the original and the dubbed version. This means that when speakers are off-screen or seen from a distance, in a long or medium shot, the translator and the dubbing director are free to manipulate the lines to be spoken by the actors. (2008: 217f)

Nicht nur die Lippenbewegungen der SchauspielerInnen müssen mit dem Translat in Einklang gebracht werden, sondern ebenso deren Körperbewegungen. Dies wird als kinetische Synchronität bezeichnet und umfasst beispielsweise die Harmonisierung von Gestik und Mimik mit dem Gesagten.

Isochronie bedeutet im Idealfall, dass die Dauer des synchronisierten Dialogs genau in dem Moment einsetzt, in dem der bzw. die DarstellerIn seinen bzw. ihren Mund öffnet und zeitgleich mit dem Originaldialog endet. Im Falle von synchronisierten Filmen stellt die Isochronie einen der größten Kritikpunkte dar. Da mangelnde Isochronie für ZuseherInnen die augenfälligste Form fehlender Synchronität darstellt, ist diesbezügliche Kritik meist berechtigt (vgl. Varela 2004: 44).

Varelas (vgl. 2004: 44f) Einteilung der verschiedenen Formen der Synchronität umfasst nicht – wie bei anderen AutorInnen (vgl. Mayoral/Kelly/Gallardo 1988: 359) – Charaktersynchronität sowie Inhaltssynchronität. Charaktersynchronität gilt als gegeben, wenn die Stimme der SynchronsprecherIn mit den Vorstellungen der ZielrezipientInnen im Bezug auf die Originalstimme übereinstimmt. Da TranslatorInnen bzw. SynchronautorInnen keinen Einfluss auf die Wahl der SynchronsprecherInnen ausüben können, sieht Varela diese Form der Synchronität aus translatorischer Sicht als nicht relevant an. Den Terminus Inhaltssynchronität, der die Übereinstimmung von Bildgeschehen und Zieltext beschreibt, erachtet er als unglücklich gewählt. Er argumentiert, dass es sich hierbei um Kohärenz handelt, die durch kohäsionsstiftende sprachliche Mittel wie Rekurrenz, Anaphern oder Konjunktionen erzielt werden kann und nicht in den Bereich der Synchronität fällt.

3.2.4.3.2. Synchronität in Abhängigkeit unterschiedlicher Faktoren

Die Frage, wie präzise Synchronität eingehalten werden muss, hängt von verschiedenen Faktoren ab (vgl. Varela 2004: 45f). Eine wichtige Rolle spielen unter anderem das audiovisuelle

Genre und damit verbunden der Texttyp des anzufertigenden Translats. Dokumentationen, die eine primär informative Funktion erfüllen, erheben nicht den Anspruch, in der Zielkultur als Original rezipiert zu werden und erfordern daher keine strikte Einhaltung von Synchronität. Ganz anders verhält es sich mit Cartoons, Fernsehserien und Spielfilmen, die dem expressiven Texttyp zugeordnet werden können. Ziel dieser Film- und Fernsehformate besteht darin, ZuseherInnen auf einer emotionalen Ebene zu berühren, wobei dies nur dann erreicht werden kann, wenn das Publikum das Translat nicht als fremd oder eigenartig empfindet. Demzufolge muss der Synchronität auch größere Beachtung geschenkt werden. Doch auch hier gibt es unter den einzelnen Genres Unterschiede. Cartoons stellen im Hinblick auf Lippensynchronität meist nur minimale Anforderungen, weil Cartoonfiguren einerseits im Grunde nicht sprechen, sondern nur willkürliche Lippenbewegungen ausführen (vgl. O'Connell 2000: 85) und andererseits weil ihre Hauptzielgruppe, Kinder, im Hinblick auf Synchronität weniger anspruchsvoll sind. Infolge dessen, dass Zeichentrickcharaktere nicht selten zu übertriebener Gestik und Mimik neigen, spielt die kinetische Synchronität eine durchaus wichtige Rolle (vgl. Varela 2004: 45f). Bei Zeichentrickfilmen gilt es jedoch darauf hinzuweisen, dass sich diese nicht immer nur an Kinder wenden, sondern wie im Falle von japanischen Animes und Mangas auch für eine erwachsene Zielgruppe bestimmt sein können. Ändert sich das Zielpublikum der Synchronfassung, hat dies natürlich auch Auswirkungen auf die Synchronität (vgl. 2004: 48).

Obwohl in Fernsehserien alle drei Formen der Synchronität von Bedeutung sind, wird in Kinoproduktionen in puncto Synchronität der höchste Grad an Präzision verlangt. Innerhalb der Filmbranche ist man sich der Tatsache bewusst, dass das Ausmaß der Synchronität maßgeblich über Erfolg oder Misserfolg auf ausländischen Märkten entscheidet (vgl. 2004: 46f).

Wie bereits aus den Überlegungen zu Cartoons geschlussfolgert werden kann, ist das geforderte Ausmaß an Synchronität stark von den ZieltextrezipientInnen abhängig. Es wurde bereits festgestellt, dass Kinder nicht höchste Präzision erwarten. Es kann auch festhalten werden, dass Fernsehserien, die für ein jüngeres Publikum konzipiert wurden, Ungenauigkeiten im Bezug auf Isochronie tolerieren, da die Zielgruppe in der Beurteilung der Serie, Synchronität nicht als wichtigstes Kriterium ansieht. Setzt sich die intendierte ZuseherInnenschaft aus Erwachsenen zusammen, wird präzisere Synchronität gefordert. Zumeist tragen diese Formate den Erwartungen und Wünschen ihres Zielpublikums auch Rechnung (vgl. 2004: 49f).

Grundsätzlich toleriert das Publikum bis zu einem gewissen Grad fehlende Synchronität, da es sich darüber im Klaren ist, dass das, was filmisch dargeboten wird, keine Eins-zu-eins-Abbildung der Realität darstellt:

The audience often retreats into the movie house for exactly the purpose of escaping reality and it would be a perhaps misdirected attempt at realism to make them strain to hear passages that would be inaudible in real life situations. Even children exposed to film and television very

quickly come to understand this distortion of reality and are not disconcerted by it. (Whitman-Linsen 1992: 79)

Auch Maier sieht geringe Abweichungen in der Synchronität als nicht problematisch an, da diese von Rezipierenden schlichtweg nicht zur Kenntnis genommen werden:

Da es dem Zuschauer schon aufgrund des Zeitproblems nicht möglich ist, Laute zu vergleichen und somit Asynchronien zu lokalisieren, lassen sich beim Synchronisieren ungefähre Ähnlichkeiten bzw. manchmal selbst Abweichungen durchaus in Kauf nehmen. Der Zuschauer registriert sie nicht. (1997: 99)

Delabastita betrachtet die Problematik im Bezug auf Synchronität als überbewertet und meint, dass die Einschränkungen, die sich ergeben, meist nicht drastisch seien:

Very frequently the problem of dialogue dubbing – or even the problem of film translation in general! – is in fact reduced to the problem of synchrony. [...] Close-up shots of the character speaking may impose heavy demands on the translation team. [...] On the other hand, in many scenes the character who speaks is not even within view. (1989: 203)

Es wird ersichtlich, dass keine allgemeingültigen Aussagen darüber getätigt werden können, in welchem Ausmaß Synchronität eingehalten bzw. welcher Form der Synchronität höchste Priorität eingeräumt werden soll. Dies ist unter Berücksichtigung mehrerer Faktoren für jede Synchronfassung individuell zu bestimmen.

The degree of perfection in the application of the various synchronization types depends on the norms of each target culture, the viewer's expectations, the tradition in the use of the different synchronization types and the audiovisual genre in question, etc. (Varela 2004: 47)

Eine Betrachtung aus funktionaler Perspektive legt nahe, Synchronität – im Sinne der Skopostheorie – als Zweck zu definieren, der erfüllt werden muss, um ein übergeordnetes Ziel, nämlich das des synchronisierten Films, zu erreichen:

Indeed, the ultimate aim of dubbing is to create a believable final product that seems real, that tricks us as spectators into thinking we are witnessing a domestic production, with easily recognised characters and realistic voices. (Varela 2007: 75).

3.2.4.4. Spezifische Aspekte der Synchronisation

Nachdem ein Überblick über den multimodalen Charakter des Filmtexts, den Bereich der audiovisuellen Translation im Allgemeinen und die (Film)Synchronisation im Speziellen gegeben wurde, fällt nun das Augenmerk auf drei spezifische Aspekte der Synchronisation, die TranslatorInnen bei ihrer Arbeit nicht selten große Schwierigkeiten bereiten. Zunächst richte ich meinen Blick auf Sprachvarietäten, wobei ich zuerst eine Definition und grobe Einteilung liefere, um im Anschluss auf die Synchronisation von Dialekten, Soziolekten und im Besonderen des African American English (AAE) einzugehen. Danach behandle ich den Aspekt der Kulturreferenzen und widme mich zu Beginn dem Punkt „Kultur und Kulturkompetenz“. Mein Verständnis von Kultur fußt auf dem von Wolfgang Welsch vorgestellten Transkulturalitätskonzept, weshalb ich in meiner Arbeit vom traditionellen (auf Herder zurückgehenden) Kulturbegriff Abstand nehme. Daraufhin folgen eine Einteilung der Kulturreferenzen und Überlegungen dazu, welche Definition von Kulturreferenzen einem transkulturellen Kulturkonzept am ehesten gerecht wird. Ich erörtere außerdem die Herausforderungen, die sich bei der Synchronisation von Kulturreferenzen ergeben. Zuletzt setzte ich mich mit Schimpfwörtern auseinander und konzentriere mich hierbei vor allem auf die Diffamierungsvokabel „Neger“ und „Nigger“, die nicht nur einen interessanten, sondern aufgrund ihrer häufigen Verwendung im gewählten Korpus, auch äußerst wichtigen Aspekt darstellen.

3.2.4.4.1. Sprachvarietäten

3.2.4.4.1.1. Allgemeines

Die bloße Tatsache, dass Sprache stetigem Wandel unterworfen ist und als kreatives und individuelles Ausdrucksmittel dient, schließt Homogenität als inhärente Eigenschaft von Sprachen aus. Dennoch galt die Vorstellung von Sprache als einem einheitlichen System, welche mit der Entstehung der Nationalsprachen einherging, in der Linguistik lange Zeit als vorherrschend. Die Homogenitätsvorstellung, die laut Fiehler (vgl. 2008: 263) in Ferdinand de Saussure einen ihrer prominentesten Vertreter fand, musste jedoch einem heterogenen Sprachbegriff weichen, als Forscherinnen und Forscher sich die adäquate Beschreibung der Sprachwirklichkeit zum Ziel setzten. Es gilt anzumerken, dass sich nicht nur historische Einzelsprachen als Ganzes durch Heterogenität auszeichnen, sondern dass Sprachvarietäten selbst als auch der Sprachgebrauch jedes Einzelnen bzw. jeder Einzelnen inhomogen sind (vgl. Daneš 2005: 40). Sprache kann in diesem Sinne als „[...] Menge von Varietäten [...]“ (Ammon 1995: 1) definiert werden, wobei sich Varietäten durch Besonderheiten auf einer oder mehreren linguistischen Ebenen (der phonologischen, morphosyntaktischen oder lexikalisch-semantischen) auszeichnen (vgl. Berruto 2005: 193).

3.2.4.4.1.2. Einteilung der Sprachvarietäten

Auf den ersten Blick scheint es schier unmöglich das unbegrenzte Repertoire an unterschiedlichen sprachlichen Ausdrucksformen innerhalb eines Sprachraums zu erfassen. Erschwerend hinzu kommt, dass die klare Abgrenzung der Varietätengruppen untereinander nicht möglich ist. Tatsächlich ist sich die Wissenschaft dessen bewusst, dass keine noch so präzise Klassifizierung die ganze Vielfalt und den ganzen Reichtum der sprachkommunikativen Variation abbilden kann (vgl. Daneš 2005: 40f).

Der Rahmen dieser Arbeit verlangt keine detaillierte Auffächerung des sprachlichen Variationsspektrums. Aus diesem Grund erfolgt eine grobe Unterscheidung zwischen den Kategorien Standard und Nonstandard, die in weiterer Folge lediglich im Hinblick auf die wichtigsten Aspekte und Untergliederungsmöglichkeiten beleuchtet werden.

3.2.4.4.1.2.1. *Standardvarietät(en)*

Die Standardsprache (auch oft als Hochsprache, Gemeinsprache oder Nationalsprache bezeichnet) wird als Varietät angesehen. Diese Varietät zeichnet sich dadurch aus, dass sie Gültigkeit für alle Mitglieder einer Sprachgemeinschaft besitzt und die Sprachnorm im öffentlichen Raum bildet (vgl. Ammon 1995: 73). Aufgrund der Tatsache, dass die meisten Sprachen, so auch das Deutsche, plurizentrische Sprachen sind und in mehreren Staaten (bzw. in mehreren Zentren) den Status einer Amtssprache haben, verfügen sie folglich auch über mehrere kodifizierte Standardvarietäten (vgl. Spiekermann 2010: 349)

Ammon liefert eine umfassende Definition des Begriffs und streicht die Unterschiede zwischen Standard und Nonstandard nochmals hervor:

Im Gegensatz zu Nonstandardvarietäten sind Standardvarietäten

- a) kodifiziert, d.h. es gibt für sie Sprachkodizes oder -kodexe im Sinne autoritativer Nachschlagewerke für den korrekten Gebrauch. Sie werden
- b) förmlich gelehrt, und sie haben
- c) amtlichen Status, schon durch die Schule, aber meist darüber hinaus.

Als Folge davon wird

- d) die Einhaltung ihrer Normen kontrolliert von Sprachnormautoritäten von Berufs wegen, zu deren Berufsaufgaben die Korrektur von Sprachfehlern gehört, z.B. Lehrer oder Vorgesetzte auf Ämtern. (Ammon 2005: 32)

Die Ausbildung der Standardsprache war das Resultat jahrhundertelanger Standardisierungsbemühungen und verfolgte das Ziel der weiträumigen Verständigung innerhalb eines Sprachgebiets.

Eine Standardvarietät besteht also nicht seit jeher und ihre Entstehung und Durchsetzung bedurfte der Unterstützung durch die Mehrheit der Bevölkerung oder durch eine prestigereiche gesellschaftliche Gruppe. Diese Unterstützung wird deshalb gewährt, weil die Beherrschung der Sprachnorm mit gesellschaftlichem Prestige einhergeht. Der Erlernung der Standardsprache lag und liegt auch heute noch der Wunsch zugrunde, seinen eigenen sozialen Status zu steigern. Es war somit die Hoffnung auf sozialen Aufstieg, welche die Verbreitung der Norm ermöglichte (vgl. Coulmas 1985: 37).

3.2.4.4.1.2.2. *Die Nonstandardvarietäten*

Die Erkenntnis, dass sprachliche Variation mit außersprachlichen Faktoren korreliert, erlaubt eine Grobeinteilung des nonstandardsprachlichen Varietätenraums in vier Dimensionen (vgl. Goossens 1977: 8):

1. diaphasische
2. diatopische
3. diasituative
4. diastratische

Goossens (vgl. 1977: 9f) bezeichnet alle generationsgebunden Sprachdifferenzierungen als diaphasische Dimension. Obwohl sich im Vergleich des heutigen Sprachgebrauchs mit dem lange verstorbener Generationen naturgemäß die größten Unterschiede feststellen lassen, so ist die mündliche Sprachverwendung heute lebender junger und älterer Generationen ebenfalls keineswegs einheitlich.

Innerhalb einer historischen Einzelsprache lassen sich außerdem räumlich konditionierte Unterschiede im Sprachgebrauch feststellen, die als diatopische Varietäten bezeichnet werden. Die diatopischen Unterschiede (vgl. Goossens 1977: 11) schlagen sich in den Mundarten weitaus stärker nieder als dies im standardsprachlichen Sprachgebrauch (z.Bsp.: Tischler/Schreiner oder Sonnabend/Samstag) der Fall ist.

Sprache wird nicht nur durch die Parameter Zeit und Raum bestimmt, sondern auch durch die Kommunikationssituation. Situationsgebundene Differenzierungen werden unter dem Begriff der diaphasischen Varietäten zusammengefasst. Sprecher und Sprecherinnen passen ihre Sprache der jeweiligen Situation, in der der Kommunikationsakt stattfindet, an. Während man im familiären Kreis auf Dialekt oder einen informellen Stil zurückgreift, wird man in einem formellen Kontext bemüht sein, sich einer möglichst standardsprachlichen Ausdrucksweise zu befleißigen (vgl. Goossens 1977: 10).

Unter diastratischer Sprachvarietät versteht man die Variation entlang sozialer Unterschiede. Varietäten, die auf gesellschaftlichen Faktoren beruhen, werden auch als Soziolekte bezeichnet. Der Gebrauch eines Soziolekts ermöglicht die Zuordnung unserer KommunikationspartnerInnen zu einer Gesellschaftsschicht oder Gruppe. Diese Zuordnung erfolgt nie völlig ohne Wertung (vgl. Elsen 2004: 18). „[...] [G]eschlechts-, alters- und schichtspezifische

Varietäten [lassen sich] als potenziell in einem gewissen Wertekonflikt zueinander stehende Varietäten auffassen“ (Dittmar & Schmidt-Regener 2001: 525). Es konnte empirisch nachgewiesen werden, dass Jugendsprache oder unterschichtspezifische Sprachdifferenzierungen meist negative Assoziationen hervorrufen. Diastratische Varietäten können somit als sprachliche Manifestation gesellschaftlicher Ordnungsstrukturen und der eventuell damit verbundenen Ungleichheiten angesehen werden (vgl. Dittmar & Schmidt-Regener 2001: 525).

Da das African American English, welches als dialektal gefärbter Soziolekt verstanden wird (vgl. Green 2004: 1ff), im als Korpusmaterial vorliegenden Film die bedeutendste Nonstandardvarietät darstellt, soll im Folgenden sowohl gesondert auf die Synchronisation von Dia- und Soziolekten sowie des AAE eingegangen werden.

3.2.4.4.1.3. Synchronisation von Sprachvarietäten

In Film, Fernsehen, Literatur und Theater bedient man sich des Einsatzes von Sprachvarietäten, um Charaktere auf schnelle Art und Weise zu entwerfen und um den soziokulturellen Kontext zu veranschaulichen, indem man sich die durch Dialekte, Soziolekte, etc. hervorgerufenen Assoziationen zunutze macht. Während die Tatsache, dass Sprachvarietäten stets die soziale Stellung als auch das Wertesystem einer SprecherInnengruppe widerspiegeln, für AutorInnen, RegisseurInnen, etc. eine Erleichterung in der Charakterisierung ihrer Figuren darstellt, ist sie für ÜbersetzerInnen zuweilen ein schier unüberwindbares Übersetzungsproblem. Dies ist darauf zurückzuführen, dass alle mit einer Sprachvarietät verbundenen Vorstellungen und Empfindungen stark kulturgebunden sind. Daher müssen sich TranslatorInnen bei der Wahl ihrer Übersetzungsstrategie dessen stets bewusst sein, dass Sprachvarietäten in verschiedenen Kulturen auch unterschiedlich wahrgenommen und bewertet werden (vgl. Kolb 2006: 278).

Die Synchronisation von Sprachvarietäten gestaltet sich als besonders schwierig, da für TranslatorInnen in diesem Fall nicht nur die Kulturgebundenheit ein Erschwernis darstellt, sondern auch die Einschränkungen, die durch das Medium Film oder Fernsehen auferlegt werden, erschwerend hinzukommen.

3.2.4.4.1.3.1. Synchronisation von Dialekten

Dialekte dienen als „sprachliche Kulturspezifika“ (Czennia 2004: 505f) zwar in allererster Linie der geographischen Einordnung von SprecherInnen, doch sind diese oftmals auch sozial markiert. In vielen Fällen sind dialektale Sprachformen mit negativen Konnotationen behaftet und werden deshalb als „Sprache der Unterschicht“ angesehen. Folglich tritt die diatopische Markiertheit in den Hintergrund und eine ursprünglich ausschließlich als Dialekt wahrgenommene Variante wird zu einem Soziolekt (vgl. Czennia 2004: 505-507). In diesem Zusammenhang dürfen außerdem die stereotypenhaften Vorstellungen, die durch die Verwen-

dung eines Dialekts, hervorgerufen werden, nicht außer Acht gelassen werden. Filme bedienen sich oftmals der in einer Gesellschaft fest verankerten Klischeevorstellungen und dies bleibt auch für die Übersetzungsarbeit von SynchronautorInnen nicht ohne Folgen (vgl. Döring 2006: 76).

Für die Synchronisation ergibt sich daraus, dass sie – soweit wie möglich – der Tatsache Rechnung tragen muss, dass im Originalfilm Akzent bzw. Dialekt nicht nur Aufschluß über regionale Herkunft, soziale Stellung und Rasse gibt, sondern daß mit bestimmten Varietäten auch Stereotypen verbunden werden, was auch filmisch genutzt werden kann. (Herbst 1994: 93)

Aufgrund der bereits festgestellten diatopischen als auch diastratischen Prägung von Dialekten und der Tatsache, dass diese Assoziationen hervorrufen, die stark kulturgebunden sind, ist die Wiedergabe eines ausgangssprachlichen Dialekts mit Hilfe eines zielsprachlichen Dialekts nicht möglich. Die dadurch entstehende Vermischung zweier Kulturen würde beim Zielpublikum lediglich Verwirrung stiften (vgl. Döring 2006: 76f).

„Die Verwendung eines Dialektes ist nur in dem entsprechenden soziokulturellen Umfeld sinnvoll und logisch“ (Manhart 1996: 188), weshalb Manhart sich auch dafür ausspricht „[...] auf sprachliche Nuancierungen in der Synchronfassung zu verzichten [...]“ (Manhart 1996: 188). Auch Herbst stellt fest, dass sich die Mehrheit der TranslatorInnen aufgrund der besonderen Problematik, die mit der Übertragung von dialektalen Varietäten verbunden ist, bei deren Wiedergabe für die Standardsprache der Zielkultur entscheiden (vgl. Herbst 1994: 89). Bei der Wahl dieser Übersetzungsstrategie sieht er den Vorteil darin, dass die Verwendung der Standardvarietät zu einer Neutralisation führt, weil die regionalen und sozialen Konnotationen wegfallen (vgl. Herbst 1994: 98). Zwar führt Neutralisation auch unweigerlich zu einem Verlust von Informationen, welche aber meist nicht essentiell für das Verständnis der Handlung sind. Kommt der Translator bzw. die Translatorin zum Schluss, dass die durch den Gebrauch eines Dialekts vermittelten impliziten Informationen bedeutungstragend sind, so stehen ihm bzw. ihr verschiedene Möglichkeiten der indirekten Wiedergabe zur Verfügung, um diese dem Zielpublikum nicht verwehren zu müssen (vgl. Döring 2006: 77f).

3.2.4.4.1.3.2. *Synchronisation von Soziolekten*

Soziolekte sind im Gegensatz zu Dialekten weitaus weniger spezifisch und können meist ohne größere Bedeutungsverschiebungen bzw. -verluste adäquat in die Zielsprache übertragen werden, da in den meisten Gesellschaften eine soziale Hierarchie anzutreffen ist (vgl. Czenia 2004: 506).

Wenn die soziale Gruppe, die sich eines bestimmten Soziolekts bedient, in der Zielkultur jedoch nicht existiert, stehen TranslatorInnen vor einem geradezu unüberwindlichen Hindernis. In diesem Fall kann keine adäquate Übertragung stattfinden, dennoch können in der Synchronfassung unterschiedliche Sprachstile dazu eingesetzt werden, die Verwendung

sprachlicher Varietäten im Original zum Ausdruck zu bringen. Informelle Ausdrucksweise, gekennzeichnet durch Elision, etc., kann für eine soziolektale Varietät mit geringerem sozialen Prestige zur Anwendung kommen (vgl. Herbst 1994: 112).

Im Folgenden soll erläutert werden, wie TranslatorInnen bei der Übersetzung eines Soziolekts, der über keine adäquate Entsprechung im deutschsprachigen Raum verfügt, vorgehen.

3.2.4.4.1.3.3. *Synchronisation von African American English (AAE)*

Oftmals wird African American English¹³ als “classroom English with mistakes” (Green 2002: 3) verstanden und man nimmt an, dass SprecherInnen aufgrund mangelnder Schulbildung auf diesen Soziolekt zurückgreifen. Green weist diese Annahme als falsch zurück und definiert African American English folgendermaßen:

AAE is a variety that has set phonological (system of sounds), morphological (system of structure of words and relationship among words), syntactic (system of sentence structure), semantic (system of meaning) and lexical (structural organization of vocabulary items and other information) patterns. (Green 2002: 1)

Aus dieser Definition wird ersichtlich, dass diese Sprachvarietät keineswegs als inkorrektes English anzusehen ist, sondern über eine Regelhaftigkeit und Systematik verfügt. Es ist auch nicht als Slang zu verstehen, obwohl Slangbegriffe im AAE eine wichtige Rolle spielen. Hinsichtlich räumlich bedingter Unterschiede lässt sich sagen, dass das AAE zweifelsohne auch dialektal gefärbt ist, jedoch spiegelt sich diese laut Green (vgl. 2002: 1ff) vor allem in der Aussprache der Vokale wider, während Semantik und Syntax von regional bedingter Variation weitgehend unberührt bleiben.

Seit dem Aufkommen von Rap und Hip Hop-Musik sowie US-amerikanischer Serien, deren ProtagonistInnen AfroamerikanerInnen sind, wurde auch das Interesse an der Kultur der schwarzen Bevölkerung geweckt. Bald schafften diese Film- und Serienformate auch den Sprung über den großen Teich und erfreuen sich seit jeher auch im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit. Dennoch ist die Literatur zur Problematik der Synchronisation von AAE eher spärlich besät. Robin Queen (2004) leistete jedoch einen wichtigen Beitrag zur Erforschung dieses Gebietes, indem sie sich anhand eines aus 14 Filmen bestehenden Korpus mit der Synchronisation des African American English in die deutsche Sprache auseinandersetzte.

Queen (vgl. 2004: 521ff) stellt allgemein fest, dass sprachliche Varietäten überwiegend neutralisiert werden, auch im Falle des AAE. Lediglich dann, wenn das AAE von jungen, männli-

¹³ Green (vgl. 2002: 6f) weist darauf hin, dass es für diesen Soziolekt eine Unzahl verschiedener Termini („Black English“, „African American Vernacular English“, etc..) gibt, welche jedoch alle dieselbe Sprachvarietät bezeichnen.

chen Stadtbewohnern, die in eine Straßenkultur eingebunden sind, gesprochen wird, finden andere Strategien Anwendung. In diesem Fall wird in der Synchronfassung meist eine Mischung aus Jugendsprache, Umgangssprache und einem norddeutschen oder mitteldeutschen Dialekt (vor allem jenen, die in Berlin und dem Ruhrgebiet gesprochen werden), der mit der urbanen Arbeiterklasse in Verbindung gebracht wird, gewählt.

Wenn es sich nicht um junge, urbane, männliche Schwarzamerikaner handelt, geht die Varietät des Originals verloren. Die Gründe hierfür liegen darin, dass das AAE und die Bevölkerungsgruppe, die sich dieser Sprache bedient, keine Entsprechung im deutschsprachigen Raum findet. Zwar gibt es in Deutschland und Österreich, bedingt durch Migrationsströme aus der Türkei oder dem ehemaligen Jugoslawien, MigrantInnen, die sich oft einer Interimsprache bedienen, jedoch ist diese keinesfalls mit dem AAE gleichzusetzen. Obwohl die ältesten deutschen Übersetzungen des Mark Twain-Romanklassikers *Huckleberry Finn* für die Übersetzung der sowohl regional als auch sozial gefärbten Sprache des Schwarzamerikaners Jim auf ein Pidgin zurückgreifen, resultiert eine Wiedergabe des AAE durch gebrochenes Deutsch in einer Verschiebung des soziokulturellen Kontexts (vgl. Queen 2002: 531). Diese Strategie wird daher zu Recht als inadäquat abgelehnt (vgl. Kolb 2006: 279, Queen 2002: 531).

3.2.4.4.2. Kulturreferenzen¹⁴

3.2.4.4.2.1. Allgemeines

Sprache und Kultur sind untrennbar miteinander verknüpft, wobei Sprache sowohl aus Ausdruck einer Kultur als auch als deren wichtigstes Ausdrucksmittel gilt. Dadurch wird ersichtlich, dass Translation nicht als bloße Übertragung einer Sprache in eine andere angesehen werden kann. Trotz dieses lange Zeit in der Translationswissenschaft vorherrschenden Irrglaubens besteht innerhalb der scientific community mittlerweile Einigkeit darüber, dass Translation als Vermittlung zwischen Kulturen zu verstehen ist: „Translators mediate between cultures (including sociopolitical structures, value systems, and ideologies)” (Schäffner & Herting 1994: 28).

Die Existenz von Kulturreferenzen ist es jedoch auch, die TranslatorInnen oft großes Kopfzerbrechen bereitet und sie vor große Herausforderungen stellt. Bevor ich jedoch auf die Problematik bei der Übertragung von kulturspezifischen Informationen eingehe, möchte ich mich zunächst dem Begriff „Kultur“ widmen.

3.2.4.4.2.2. Kultur und Kulturkompetenz

Die unüberschaubare Anzahl an Kulturtheorien, sowohl an wissenschaftlichen als auch Alltagstheorien, zeugt davon, dass der eine *wahre* Kulturbegriff nicht existiert. Aktuelle gesellschaftliche und politische Diskurse beeinflussen die Theoriebildung und Kultur ist daher stets als Spiegel einer Gesellschaft und einer Zeit zu verstehen (vgl. Zalucki 2006: 19). Der (auf Herderschen Vorstellungen beruhende) traditionelle Kulturbegriff erachtet Kulturen als nahezu hermetisch abgeschlossene Kugeln, die einen homogenen Charakter aufweisen und durch eine klare Abgrenzung nach außen gekennzeichnet sind. Kultur wird als Nationalkultur begriffen, die an Territorialgrenzen festzumachen ist. Nationale Kulturen treten als abgeschlossene Einheiten nicht miteinander in Kontakt, sondern existieren lediglich nebeneinander. Da eine Verflechtung von Kulturen als ausgeschlossen erachtet wird, wird auch die kulturelle Identität eines Menschen mit seiner nationalen Zugehörigkeit gleichgesetzt (vgl. Hein 2006: 57f).

Angeichts globaler Waren-, Informations- und Migrationsflüsse ist ein solches Verständnis von Kultur aus heutiger Sicht antiquiert und nicht mehr haltbar. Folglich scheint auch der vom Philosophen Wolfgang Iser eingeführte Begriff „Transkulturalität“ der heutigen pluralistischen und hybriden Lebenswirklichkeit besser gerecht zu werden:

„Transkulturalität“ bezeichnet die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Diese sind nicht mehr, wie das klassische Kulturkonzept es wollte, in sich geschlossene, homogene Kugeln,

¹⁴ Aus Gründen der Einfachheit sollen die Begriffe „Kulturreferenz“, „Kulturspezifikum“ und „kulturspezifisches Element“ synonym verwendet werden.

sondern sie weisen intern vielfältige Differenzen auf und sind stark miteinander verflochten.
(Welsch 2012: 146).

Zeitgenössische Kulturen überschreiten nationale Grenzen und sind eng miteinander vernetzt und verwoben. Desweiteren zeichnen sie sich im Inneren auf allen Ebenen durch Diversität und Hybridisierung aus, da sie permanent Elemente anderer Kulturen aufnehmen und integrieren. Dies führt dazu, dass die Grenzen zwischen eigener und fremder Kultur immer weiter verschwimmen. Mittlerweile sind die kulturellen Unterschiede, die innerhalb einer Kultur anzutreffen sind, ebenso groß wie jene zwischen zwei unterschiedlichen Kulturen (vgl. Welsch 2012: 147f).

Transkulturalität ist jedoch auch eine den Menschen inhärente Eigenschaft. Die Identitätsentwicklung und -konstitution eines jeden Individuums wird durch viele verschiedene kulturelle Einflüsse geprägt, gleichgültig ob es sich um eine Person mit oder ohne Migrationshintergrund handelt. Die kulturelle Identität eines jeden und jeder Einzelnen ist hybrid; wir alle sind „kulturelle Mischlinge“ (2012: 148). Auch Hein (vgl. 2006: 436f) weist darauf hin, dass sich alle Menschen mit der Vermischung unterschiedlicher sozialer und kultureller Kontexte konfrontiert sehen und stellt fest, dass „Hybridisierung [...] weiterhin kein Monopol von Personen mit Migrationshintergrund [ist].“ (2006: 437).

Die Befürchtung, dass Transkulturalität zu einer Verschmelzung von Einzelkulturen in eine uniforme Weltkultur führen könnte, weist Welsch (vgl. 2012: 153f) strikt zurück. Er betrachtet eine mögliche Vereinheitlichung kultureller Formen als unwahrscheinliches Szenario und argumentiert, dass – entgegen aller Befürchtungen – eine neue Form kultureller Vielfalt entsteht.

Es ist unabdingbar, dass TranslatorInnen nicht nur über Sprach- sondern vor allem auch über Kulturkompetenz verfügen. Um Kommunikation zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Kulturgemeinschaften zu ermöglichen, müssen Übersetzer und Übersetzerinnen mit all ihren Arbeitskulturen vertraut sein. Witte betrachtet die Kulturkompetenz von TranslatorInnen als äußerst komplexe Kompetenz, die sich aus den Komponenten „Kompetenz-in-Kulturen“ (2000: 165) und „Kompetenz-zwischen-Kulturen“ (2000: 169) zusammensetzt. Diese Kompetenz umfasst nicht nur die Kenntnis der eigenen als auch der Fremdkultur (wobei sich Sprach- und KulturexpertInnen dessen bewusst sind, dass ihr Fremdkulturwissen bis zu einem gewissen Grad – trotz ihrer Expertise und Professionalität – immer eigenkulturbedingt ist), sondern auch das Wissen der KommunikationsteilnehmerInnen voneinander und das Wissen um die möglicherweise daraus resultierenden Konsequenzen für die Kommunikationssituation (vgl. Witte 2007: 165-170). Hinsichtlich der Vermittlung inter- bzw. transkultureller Kompetenz spricht sich Welsch (vgl. 2012: 152) dafür aus, nicht die Unterschiede und Gegensätze zwischen kulturellen Subsystemen hervorzukehren, sondern Überschneidungen

und Anschlussmöglichkeiten zu suchen, da nur auf diese Weise (vermeintlich) bestehende kulturelle Differenzen überwunden werden können.

Sowohl in Österreich, Deutschland als auch vielen anderen Einwanderungsländern, werden sehr hitzige Integrationsdebatten geführt, in denen der Begriff „Kultur“ nicht selten Verwendung findet. Ein Kulturbegriff, der auf Abgrenzung und Schaffung homogener Gruppen abzielt, ist der Integration von MigrantInnen abträglich, da er lediglich die Festigung von Stereotypen und Vorurteilen fördert. Das Transkulturalitätskonzept, welches das kulturell hybride Individuum in den Mittelpunkt stellt und bestrebt ist, Überlappungen mit anderen kulturellen Systemen zu finden, unterstützt den interkulturellen Dialog und ist somit auch integrationsfördernd (vgl. Zalucki 2006: 19f, 25f). Zwar obliegt es TranslatorInnen nicht als IntegrationshelferInnen zu fungieren, dennoch sollten sie sich als Sprach- und KulturmittlerInnen dessen bewusst sein, dass sie das kulturelle Verständnis ihrer KlientInnen sehr wohl beeinflussen und dadurch in der Lage sind, einen positiven Beitrag zu einem toleranteren Umgang miteinander zu leisten.

Es wird deutlich, wie vielschichtig und facettenreich die Kulturkompetenz eines Translators bzw. einer Translatorin ist und dies wird noch deutlicher, wenn man sich erneut ins Bewusstsein ruft, dass Kultur ein komplexes und sich ständig im Wandel befindliches Konzept ist. Heute kann kulturelle Grenzziehung nicht mehr entlang territorialer Grenzen erfolgen. TranslatorInnen müssen der aufgrund unterschiedlichster Globalisierungsphänomene veränderten Ausgangslage in ihren Überlegungen (bezüglich des Vorwissens ihres Zielpublikums oder in ihrer Einschätzung von Kulturspezifika) Rechnung tragen.

3.2.4.4.2.3. Einteilung der Kulturreferenzen

Viele TranslationswissenschaftlerInnen haben sich dem Phänomen „Kulturreferenz“ angenommen, daher existiert eine große Anzahl an Definitionen sowie Klassifizierungen. Im Folgenden sollen einige von diesen präsentiert und anschließend darauf eingegangen werden, ob und inwiefern sich diese mit dem vorgestellten „Transkulturalitätskonzept“ vereinbaren lassen.

Nedergaard-Larsen (vgl. 1993: 210) spricht von kulturgebundenen Problemen („culture-bound problems“) und bezieht sich in ihrer Klassifizierung lediglich auf außersprachliche Phänomene, weist aber darauf hin, dass kulturspezifische Problematik natürlich auch innerhalb der Sprache auftreten (Sprachvarietäten, bestimmte grammatikalische Kategorien, Grußformeln, etc.) und mitunter größere Schwierigkeiten bereiten kann als außersprachliche Probleme. Nedergaard-Larsen, die sich des in diesem Kontext etwas irreführenden Begriffs „extralinguistic“ bewusst ist, betont: „[...]the extralinguistic element is present in language – otherwise there would be no translation problem [...]“ (1993: 210).

Extralinguistic culture-bound problem types		
Geography etc	geography meteorology biology	mountains, rivers weather, climate flora, fauna
	cultural geography	regions, towns roads, streets etc
History	buildings	monuments, castles etc
	events	wars, revolutions, flag days
	people	well-known historical poems
Society	industrial level (economy)	trade and industry energy supply etc
	social organisation	defence, judicial system police, prisons local and central authorities
	politics	state management, ministries electoral system, political parties politicians, political organisations
	social conditions	groups, subcultures living conditions, problems
	ways of life, customs	housing, transport, food, meals clothing, articles for everyday use family relations
Culture	religion	churches, rituals, morals ministers, bishops religious holidays, saints
	education	schools, colleges, universities lines of education, exams
	media	TV, radio, newspapers, magazines
	culture, leisure activities	museums, works of art literature, authors theatres, cinemas, actors musicians, idols restaurants, hotels nightclubs, cafés sports, athletes

(Nedergaard-Larsen 1993: 211)

Nord (vgl. 1993: 398f) liefert eine schematische Darstellung der verschiedenen Realisierungsformen von Kulturreferenzen in fiktionalen Texten, denen auch Filmtex te zuzuordnen sind. Diese basiert auf der Ausgangsüberlegung, dass sowohl fiktionalen als auch realen Geschichten zugrunde liegt, dass Personen handeln. Die Handlungen können sowohl kommunikativer als auch nicht-kommunikativer Art sein und finden stets in eine aktuelle Situation eingebettet und vor einem soziokulturellen Hintergrund statt.

HANDELN		SITUATION	
<i>Kommunikatives Handeln</i>	<i>Nicht-Kommunikatives Handeln</i>	<i>Aktuelle Situation</i>	<i>Hintergrund-situation</i>
phatische Komm.	situationelles Handeln	Handlungsträger	Natürl.Gegebenheiten
referentielle Komm.	faktisches Handeln	Handlungsort	Lebensgewohnheiten
expressive Komm.	emotives Handeln	Handlungszeit	Geschichte
appellative Komm.	soziales Handeln	Handlungsanlaß	Kulturgüter

Grafik: Nord (1993: 399)

Nord trifft zunächst eine Unterscheidung zwischen Handlungs- und Situationsreferenzen. Die Handlungsreferenzen gliedert sie weiter auf in kommunikatives und nicht-kommunikatives Handeln. Kommunikatives Handeln kann nach der Funktion folgendermaßen unterteilt werden (vgl. 1993: 398):

- phatische Kommunikation (dient der Knüpfung, Erhaltung und Beendigung des Kontaktes)
- referentielle Kommunikation (dient der Darstellung des Sachverhalts)
- expressive Kommunikation (gibt Auskunft über die Einstellung der SenderIn)
- appellative Kommunikation (dient der Steuerung des Verhaltens der KommunikationspartnerIn)

Im Falle des nicht-kommunikativen Handelns bestehen folgende Differenzierungsmöglichkeiten (vgl. 1993: 398):

- situationelles Handeln (situationelle Bedingungen wie Raum- und Zeitverhalten, etc. betreffend)
- faktisches Handeln (betrifft u.a. Maß- und Gewichtseinheiten wie zum Beispiel „Kilogramm“ vs. „Pfund“)
- emotives Handeln (Werte, Einstellungen, Art der Gefühlsbezeugung, etc.)
- soziales Handeln (betrifft das Verhältnis zwischen KommunikationspartnerInnen und äußert sich in Sitten, Ritualen, etc.)

Hinsichtlich der Situationsreferenzen unterscheidet Nord zwischen aktueller und Hintergrundsituation. Die aktuelle Situation setzt sich aus folgenden Faktoren zusammen (vgl. 1993: 398):

- a. HandlungsträgerInnen (die in Buch oder Film erscheinenden Charaktere samt den sie näher bestimmenden Merkmalen wie Eigennamen, Eigentümlichkeiten ihre Sprache oder ihr Verhalten betreffend, etc.)
- b. Handlungsort
- c. Handlungszeit
- d. Handlungsanlass

Die Hintergrundsituation, der soziokulturelle Rahmen, setzt sich aus den folgenden Komponenten zusammen (vgl. 1993: 398f):

- a. Natürliche Gegebenheiten (Klima, Geographie, etc.)
- b. Lebensgewohnheiten (Kleidung, Essgewohnheiten, staatliche Einrichtungen, etc.)
- c. Geschichte
- d. Kulturgüter (Literatur, Kunst, Denkmäler, etc.)

Auch Díaz Cintas & Remael nehmen sich dieser Problematik an und definieren kulturspezifische Elemente, die von ihnen als “culture-bound terms” bezeichnet werden, als: “[...]extralinguistic references to items that are tied up with a country’s culture, history, or geography, and tend therefore to pose serious translation challenges” (2007: 200). Sie nehmen folgende Einteilung vor:

❖ Geographical references

- Objects from physical geography: savannah, mistral, tornado.
- Geographical objects: downs, plaza mayor.
- Endemic animal and plant species: sequoia, zebra.

❖ Ethnographic references

- Objects from daily life: tapas, trattoria, igloo.
- References to work: farmer, gaucho, machete, ranch.
- References to art and culture: blues, Thanksgiving, Romeo and Juliet.

- References to descent: gringo, Cockney, Parisienne.
- Measures: inch, ounce, euro, pound.

❖ Socio-political references

- References to administrative or territorial units: county, bidonville, state.
- References to institutions and functions: Reichstag, sheriff, congress.
- References to socio-cultural life: Ku Klux Klan, Prohibition, landed gentry.
- References to military institutions and objects: Feldwebel, marines, Smith & Wesson.

(Díaz Cintas & Remael 2007: 201)

Obwohl die vorgestellten Definitionen und Klassifizierungen nicht ident sind, weisen sie dennoch eine (problematische) Gemeinsamkeit auf: sie implizieren, dass Kultur ein statisches Konzept sei und somit auch permanente kulturspezifische Elemente bestünden, die – ungeachtet des Kontextes und ihrer Funktion – stets ein Translationsproblem darstellen würden (vgl. Aixelá 1996: 57). Dies widerspricht jedoch vehement dem Kulturverständnis, auf dem diese Arbeit fußt und welches in Welschs Transkulturalitätskonzept (vgl. 2012: 146) zum Ausdruck kommt. Es wurde bereits festgestellt, dass Kultur nicht als hermetisch abgeschlossenes System betrachtet werden kann, sondern kontinuierlich Veränderungen unterworfen ist. Auch Zojer (vgl. 2011: 407) bestätigt, dass nicht mehr von einer Nationalkultur gesprochen werden kann, da geographische und kulturelle Grenzen, nicht zuletzt aufgrund des rapiden digitalen Fortschritts, immer weiter verschwimmen. Aixelá macht ebenfalls auf die zunehmende kulturelle Verflechtung aufmerksam (vgl. 1996: 54ff) und fordert mehr Flexibilität im Umgang mit dem Begriff „Kulturreferenz“. Dies schlägt sich auch in seiner Definition kulturspezifischer Elemente („culture-specific items“) nieder:

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text. (1996: 58)

Dieser sehr weit gefassten Definition liegt ein Verständnis von Kultur zugrunde, das diese nicht an Territorialgrenzen festmacht. Dieses Kulturkonzept entspricht weitaus mehr der heutigen transkulturellen Lebenswirklichkeit, in der innerhalb einer Kultur größere Unterschiede bestehen können als zwischen zwei Kulturen (vgl. Welsch 2012: 147f).

Jan Pedersen trägt der dynamischen Natur von Kultur ebenfalls Rechnung und erstellt, basierend auf Welschs Transkulturalitätskonzept, eine Einteilung von außersprachlichen Kulturreferenzen („extralinguistic culture-bound references“¹⁵). Er unterscheidet zwischen

- „Transcultural ECRs“,
- „Monocultural ECRs“ und
- “Microcultural ECRs” (2005: 122f).

Unter transkulturellen ECRs versteht er Kulturreferenzen, die sowohl den RezipientInnen der Ausgangs- als auch der Zielkultur bekannt sein sollten. Monokulturelle ECRs sind Kulturreferenzen, die der Mehrheit des Zielpublikums Schwierigkeiten bei der Einordnung bereiten. Mikrokulturelle ECRs werden als Kulturreferenzen definiert, die zwar an die Ausgangskultur gebunden sind, aber aufgrund ihrer lokalen Verankerung oder hohen Spezifität, weder zum Allgemeinwissen der Zieltext- noch der AusgangstextrezipientInnen gehören.

Pedersen (vgl. 2005: 123) betont jedoch, dass der Grad der Transkulturalität einer Kulturreferenz von vielen anderen Faktoren wie dem Vorwissen der ZieltextrezipientInnen abhängt und sich von Text zu Text unterscheiden kann. Diese Klassifizierung führt außerdem vor Augen, dass gewisse Referenzen auch innerhalb der Ausgangskultur, die in sich hybrid ist und daher auch verschiedenste Subkulturen umfasst, Schwierigkeiten bereiten können.

Welche Schlussfolgerungen können wir aus den angestellten Überlegungen ziehen? Zunächst sollte festgehalten werden, dass keine Pauschalaussagen darüber getroffen werden können, was als Kulturreferenz zu verstehen ist. Kulturreferenzen sind nicht für alle Zeit vorgegeben. Desweiteren kann auch nicht länger davon ausgegangen werden, dass jeder Eigenname, jedes Toponym, etc. ein Translationsproblem darstellt, da dieses im Zuge der Globalisierung in der Zielkultur womöglich bereits Einzug gehalten hat und unverändert übernommen werden kann. Zojer sieht die unveränderte Übernahme kultureller Referenzen sogar als Spiegel des im hohen Maße stattfindenden kulturellen Austausches heutiger Gesellschaften:

[...]The non-translation of these items mirrors the advance, progress and speed of the globalisation of our cultures. Indeed, it could be suggested that these non-translated cultural references should be considered as a measuring device to what degree cultures have become intertwined and how audience are now being regarded as global citizens. (2011: 408)

TranslatorInnen sind also dazu angehalten, im Falle von Kulturreferenzen Vorsicht walten zu lassen. Sie müssen einerseits beurteilen können, ob das Zielpublikum einer bestimmten Refe-

¹⁵ “Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience” (Pedersen 2005: 114).

renz eine kulturspezifische Bedeutung zuschreibt und andererseits, ob die kulturelle Markiertheit – unter Berücksichtigung anderer Faktoren wie der Funktion, der im Film mitgelieferten Bildinformation, etc. – tatsächlich ein Translationsproblem darstellt.

3.2.4.4.2.4. Synchronisation von Kulturreferenzen

Das Medium Film stellt – wie wir schon in Kapitel 3.1. festgestellt haben – ein komplexes Gefüge mehrerer Zeichensysteme dar, die in ihrem Zusammenspiel die an das Publikum zu übermittelnde Nachricht erzeugen (vgl. Petit 2009: 44). Daraus folgt auch, dass die in diesem Medium enthaltenen Kulturreferenzen verschiedener Natur sein und sich sowohl auf verbaler, nonverbaler, akustischer als auch auf visueller Ebene manifestieren können. Auch Delabastita (vgl. 1989: 198f) trifft ausgehend vom Rezeptionskanal eine Unterscheidung zwischen auditiv und visuell wahrnehmbaren Kulturreferenzen. Diese können wiederum weiter in kulturspezifische Elemente verbaler oder nonverbaler Natur aufgefächert werden. SynchronautorInnen wird die Aufgabe zuteil, eine/n in einer bestimmten Kultur, Zeit und Situation entstandene/n Film bzw. Fernsehserie mit einer meist großen Anzahl an Kulturreferenzen für ein fremdsprachliches und fremdkulturelles Publikum verständlich aufzubereiten. Erschwerend hinzu kommt, dass die Arbeit von ÜbersetzerInnen audiovisueller Texte größeren Beschränkungen unterliegt und diese in der Wahl ihrer Übersetzungsstrategie weitaus eingeschränkter sind als etwa LiteraturübersetzerInnen, welche nicht an eine visuelle Ebene gebunden sind und außerdem über die Möglichkeit verfügen, eventuell schwer verständliche oder problematische Passagen in Fußnoten näher zu erläutern.

Die Übertragung von Kulturreferenzen, die nonverbal zutage treten, erweist sich oftmals als besonders heikle Angelegenheit. In die Kategorie auditiver Kulturspezifika nonverbaler Natur fallen vor allem Musik und Hintergrundgeräusche, aber auch paralinguistische Merkmale. Oftmals werden die im Hintergrund wahrnehmbaren Geräusche in der Synchronfassung aus dem Original unverändert übernommen, wodurch ein Paradox entsteht. Einerseits weisen diese Geräusche den Ort der Handlung eindeutig als Ausland aus, andererseits sprechen die Filmfiguren die Sprache der Zielkultur (vgl. Pruys 1997: 119f). Musik ist – trotz der untergeordneten Rolle, die ihr in der Forschung zuteilwird – in ihrer Bedeutung ebenfalls nicht zu unterschätzen. Pruys merkt dazu Folgendes an:

Wie Worte kann auch Musik Anspielungen auf Phänomene des Ursprungslands transportieren, die bei der Übernahme weniger stark oder gar nicht mehr wirken. Dies gilt für die Übernahme von fremden Nationalhymnen oder Volksliedern, wie für musikalische Zitate anderer Filme oder lokaler Bands in den Ursprungsfassungen. (1997: 121f)

Paralinguistische Merkmale wie zum Beispiel Sprechpausen, Intonation, artikulatorische Ausprägung, Timbre etc. sind ebenfalls der Gruppe der nonverbalen Kulturreferenzen auf akustischer Ebene zuzuordnen. Da sich diese von Kultur zu Kultur sehr stark unterscheiden

können, sollte der paralinguistischen Realisierung im Synchronisationsprozess besonderes Augenmerk verliehen werden. Herbst (vgl. 1997: 72f) weist darauf hin, dass sich bei der Übertragung paralinguistischer Phänomene besondere Schwierigkeiten ergeben, da es hier zu einem Konflikt zwischen paralinguistischer Synchronität (hierunter versteht Herbst den Einklang von Bild und Ton) und paralinguistischer Äquivalenz (Bedeutungsgleichheit eines paralinguistischen Merkmals in Original und Synchronfassung) kommen kann. Die inadäquate Wiedergabe des paralinguistischen Anteils einer Sprachäußerung kann aufgrund falscher Interpretation durch das Zielpublikum zu falschen Schlussfolgerungen und in weiterer Folge zu Missverständnissen führen.

Kulturspezifische Informationen begegnen uns nicht nur auf akustischer, sondern auch auf visueller Ebene und können auch hier sowohl verbaler als auch nonverbaler Art sein. Angesichts der Tatsache, dass ein Eingreifen in das Bildmaterial durch ÜbersetzerInnen nur sehr eingeschränkt möglich ist, verwundert es nicht, dass dem visuell vermittelten Informationsgehalt lange Zeit nur wenig Beachtung geschenkt wurde (→ 3.1.2.). Nichtsdestotrotz können visuelle Elemente in der Funktion kultureller Bedeutungsträger für das Verständnis eines Films oder einer bestimmten Szene ausschlaggebend sein, jedoch müssen diese Bildelemente nicht zwangsläufig kulturspezifisch sein.

Sprachelemente, die sich im Film visuell manifestieren, setzen sich z.B. aus Briefen, Zeitungen und Zeitschriften oder anderen sichtbaren Schrifttexten, aber auch aus Verkehrsschildern, Straßen- und Ortsnamen, Werbematerial, etc. zusammen und können wichtige kulturelle Informationsträger darstellen.

Dies gilt ebenso für Elemente nonverbaler Art wie Häuser, Restaurants, Kleidung, etc., welche oftmals der bloßen Verstärkung des Lokalkolorits dienen, aber in gewissen Fällen auch bedeutungstragend und somit essentiell für das Verständnis sind. Wird die Bedeutung durch das Publikum nicht erkannt, entsteht ein Informationsverlust. Auch Gestik, Mimik, Proxemik, sowie andere stark durch kulturelle Prägung festgelegte Verhaltensweisen, die somit von Region zu Region stark variieren können, beinhalten spezifische Informationen. Ist sich das Publikum der kulturellen Unterschiede nicht bewusst, gehen Informationen verloren oder es erfolgt eine Interpretation vor dem eigenen kulturellen Hintergrund.

Es sind besonders diese visuellen Elemente, die ÜbersetzerInnen vor große Herausforderungen stellen, da es ihnen nicht möglich ist, fremdkulturelles Verhalten, welches aufgrund mangelnden Vorwissens der ZieldirektorenInnen oder aufgrund einer Diskrepanz zwischen Bild und Synchrondialog falsch oder nicht verstanden werden könnte, näher zu erläutern (vgl. Manhart 1996: 190f). Manhart bezeichnet dieses Phänomen als „kulturelle Asynchronität“ (1996: 191). TranslatorInnen obliegt es, trotz ihres sehr eingeschränkten Einflusses auf das Bildmaterial, die visuelle und verbale Ebene in Einklang zu bringen.

Welche Strategie ÜbersetzerInnen schlussendlich wählen, ist stets von verschiedenen Aspekten wie zum Beispiel dem Genre, Vorwissen und Erwartungen des Zielpublikums, Funktion der Kulturreferenz, etc. abhängig (vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 221ff). Es gilt aber auch zu betonen, dass nicht etwa eine einzige Strategie für den gesamten Übersetzungsprozess gewählt wird, sondern dass diese Entscheidung unter Berücksichtigung der eben genannten Faktoren immer wieder aufs Neue gefällt werden muss (vgl. Nedergaard-Larsen 1993: 216f).

3.2.4.4.3. Schimpfwörter

3.2.4.4.3.1. Allgemeines

Ein weiterer Aspekt, der in dieser Arbeit beleuchtet werden soll, ist die Synchronisation von Schimpfwörtern. Ungeachtet der Frage, ob Schimpfwörter, obszöne Ausdrücke, etc. zur Verarmung der Sprache führen und überhaupt Verwendung finden sollten, bleibt es dennoch eine unbestreitbare Tatsache, dass diese Teil unseres (alltäglichen) Sprachgebrauchs sind. Wir greifen auf sie zurück, um Spannungen abzubauen und unseren Emotionen, vor allem Aggression und Frustration, Ausdruck zu verleihen (vgl. Fernández Fernández 2009: 210f). Doch Schimpfwörter sind ebenfalls wichtige Informationsträger, die uns beispielsweise Auskunft über die Persönlichkeit eines Menschen oder seine Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht geben und somit ermöglichen, zu verstehen, welche Motive und Ziele eine Person antreiben (vgl. Greenall 2011: 45).

Bevor auf translationswissenschaftlich relevante Aspekte eingegangen wird, soll zunächst eine Begriffsbestimmung des Terminus „Schimpfwort“ erfolgen. Die Definitionsfindung erweist sich jedoch alles andere als unproblematisch. Bezeichnen wir lediglich Wörter mit negativer Bedeutung als Schimpfwörter, erhalten wir eine zu eng gefasste Definition, die all jene affektgeladenen Situationen außer Acht lässt, in denen neutral oder gar positiv besetzte Ausdrücke der Herabwürdigung unseres Gegenübers dienen können. Es wird ersichtlich, dass Gebrauch und Kontext darüber entscheiden, ob ein Wort als „beschimpfend“ empfunden wird (vgl. Havryliv 2009: 61). Diesem Faktum Rechnung tragend soll auch im Rahmen dieser Arbeit von einer sehr weitgefassten Definition ausgegangen werden: „Jedes Wort, das aggressiv verwendet wird, ist ein Schimpfwort“. (Aman 2005: 165)

Soziale Normen regeln die Verwendung von Tabu-Sprache innerhalb einer Gesellschaft und sind von Kultur zu Kultur unterschiedlich. Im Allgemeinen sind die Restriktionen, die durch „swearing constraints“ (Greenall 2011: 47) auferlegt werden, sehr strikt. Verstoßen SprachteilnehmerInnen einer sozialen oder kulturellen Gruppe gegen die vorherrschenden Normen – sei es beabsichtigt oder nicht – ruft dieses Verhalten meist einen starken kommunikativen Effekt hervor, der sich in größerer interpretativer Anstrengung seitens des Gegenübers äußert. Diese zusätzliche interpretative Anstrengung hat einerseits eine kohärenzerhaltende Wirkung (das Wort *fucking* wird im gegebenen Kontext nicht als auf den sexuellen Akt bezogen verstanden, sondern übernimmt die Funktion des Adjektivs *sehr*) und führt andererseits zu Schlussfolgerungen, die der sozialen Einordnung unserer GesprächspartnerIn dienen. Die sprachliche Ausdruckweise eines Menschen und damit verbunden auch die Verwendung abwertender oder obszöner Begriffe gibt nicht zuletzt Aufschluss über dessen Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht oder Gruppe. Sind „swearing constraints“ jedoch äußerst strikt, wird ein Verstoß gegen diese Normen in den meisten Fällen Sanktionen nach sich ziehen (vgl. Greenall 2011: 46ff).

3.2.4.4.3.2. Das N-Wort

Da in dieser Arbeit der Film „Malcolm X“ als Korpusmaterial dient, dessen dominierendes Thema Diskriminierung, Rassismus und der Kampf der schwarzen US-Bevölkerung um Gleichberechtigung ist, fällt im Filmdialog sehr oft das Wort „Nigger“. Aus diesem Grund erscheint es erforderlich, sich ausführlicher mit diesem Wort, welches auch heute noch immer wieder für kontroverse Diskussionen in den USA sorgt, auseinanderzusetzen. Dies ist insbesondere deshalb von großer Bedeutung, da sich angesichts der Tatsache, dass auch die amerikanische Gesellschaft hinsichtlich der Verwendung dieses Wortes - sowohl seitens weißer als auch schwarzer US-AmerikanerInnen – gespalten ist, natürlich auch die Frage stellt, wie TranslatorInnen mit der Übersetzung dieses höchst heiklen Ausdrucks umgehen sollen. Rechtfertigt das Medium Film als anerkannte Kunstform den Gebrauch dieses für viele Menschen zutiefst verletzenden Begriffs oder sollte es völlig aus unserem Wortschatz verbannt werden? Jede und jeder muss diese Frage für sich selbst beantworten, jedoch erscheint es für eine fundierte Translationsentscheidung unentbehrlich, die Bedeutung, den Ursprung sowie die Gefühle, die das N-Wort evoziert, zu kennen.

Das Wort „Nigger“ leitet sich vom nordenglischen Wort „neger“ ab, welches wiederum vom spanischen Wort für schwarz, „negro“, abgeleitet wird. Es ist nicht bekannt, wann dieses Wort eine pejorative und verletzende Bedeutung annahm, jedoch war es schon Anfang des 19. Jahrhunderts ein in den USA weitverbreitetes Schimpfwort, das seine Wirkung nicht verfehlte. Schon in frühester Kindheit kamen Weiße mit diesem Ausdruck in Berührung, wenn sie von Erwachsenen gerügt wurden und man ihnen sagte, dass sie schlimmer als oder dumm wie „Nigger“ seien oder man ihnen drohte, sie würden bei ungehorsamen Verhalten vom „alten Nigger“ fortgebracht oder müssten bei den „Niggern“ sitzen (vgl. Kennedy 1999/2000: 86f). Mittlerweile wird das Wort „Nigger“ in den USA als der verletzendste, abfälligste und oftmals auch gefährlichste diskriminierende Ausdruck verstanden: „[...] [N]igger is and has long been *the* outstanding racial insult on the American social landscape”[Hervorhebung im Original] (Kennedy 1999/2000: 88).

Ungeachtet dessen, dass „Nigger“ für viele Schwarze die vielen Jahre der Unterdrückung und des Ringens um Gleichstellung verkörpert und daher als herabwürdigend empfunden wird, kommt diesem Begriff auch eine andere, paradoxerweise positive Bedeutung zu. Vielfach wird das N-Wort unter Schwarzen verwendet, um persönliche Zuneigung und Wohlwollen zum Ausdruck zu bringen (vgl. Wierlemann 2002: 71f), (z. Bsp.: „He’s my main nigger“ bedeutet „Er ist mein bester Freund“). Viele Menschen, darunter auch bekannte Fernsehpersönlichkeiten wie Bill Cosby, lehnen laut Kennedy (vgl. 1999/2000: 90) jegliche Verwendung – sei es ironisch oder zu komödiantischen Zwecken – ab, da sie befürchten, dass dies zu einer Destigmatisierung führt und eine Atmosphäre der Akzeptanz schafft. Die VertreterInnen dieses Standpunkts weisen darauf hin, dass der Gebrauch des N-Worts durch Schwarze ein Beweis für die Macht des weißen Rassismus sei, der sich seinen Weg sogar in

die Köpfe der Schwarzen gebahnt hätte. Sie betrachten es außerdem als ein Zeichen des Selbsthasses und weisen darauf hin, dass der Gebrauch von „Nigger“ durch Schwarze ihre Position untergräbt und es ihnen erschwert, diese gegenüber Weißen zu vertreten.

Manche gehen sogar soweit, dass sie fordern, literarische Werke wie Huckleberry Finn, in denen das N-Wort Anwendung findet, aus dem Schulunterricht zu verbannen. Dies würde jedoch auch bedeuten, dass viele Klassiker der afroamerikanischen Literatur in Vergessenheit geraten würden. Andere wie auch der Regisseur Spike Lee teilen die Meinung, dass Schwarze – jedoch nicht Weiße – unter gewissen Umständen dazu berechtigt seien, dieses Wort zu verwenden (vgl. Kennedy 1999/2000: 90-92).

Auch wenn hinsichtlich des Gebrauchs des Wortes „Nigger“ keine Einigkeit herrscht, kann dennoch festgehalten werden, dass nicht jede Verwendung des N-Wortes mit bösen Absichten verbunden ist. Es kann zu humoristischen Zwecken, aber auch dazu eingesetzt werden, Menschen über Rassismus aufzuklären und damit dessen Verbreitung zu verhindern (vgl. 1999/2000: 93f).

Auch das Wort „Negro“ findet im Film häufig Verwendung. Obwohl es dem Wort „Nigger“ sehr ähnlich erscheint, ist es dennoch notwendig eine klare Unterscheidung zu treffen. Während wir bereits festhalten konnten, dass das Wort „Nigger“ von Weißen stets und ausschließlich zum Zwecke der Degradierung und Beleidigung von Menschen afrikanischer Herkunft verwendet wurde, gilt dies nicht für den Begriff „Negro“. Ende des 19. Jahrhunderts formierte sich in den USA eine Bewegung, der unter anderem einflussreiche schwarze BürgerrechtlerInnen wie Booker T. Washington und W.E.B. DuBois angehörten, die die Einführung der Bezeichnung „Negro“ für AfroamerikanerInnen forderte. „Negro“ sollte den bis dahin dominierenden Terminus „Colored“ ablösen und wurde aus mehreren Gründen bevorzugt. Einerseits wurde der neue Begriff als grammatikalisch vielseitig einsetzbar und sprachökonomischer, aber – im Gegensatz zum teilweise künstlich empfundenen „Colored“ – als spezifischer und adäquater für die Bezeichnung der schwarzen Bevölkerung in den Vereinigten Staaten betrachtet (vgl. Smith 1992: 497f). Doch „Negro“ symbolisierte auch eine neue Denkweise:

„[...] [T]he hopes and aspirations of Blacks [...] were to be captured by the term “Negro”, and old racial patterns in general and Southern racial traditions in particular were to be left behind with “Colored”. (Smith 1992: 498)

Viele AfroamerikanerInnen bedienten sich laut McClendon (vgl. 2008: 199) dieser neuen Bezeichnung voll Stolz und Selbstbewusstsein, obwohl auch kritische Stimmen laut wurden, die „Negro“ und „Nigger“ auf dieselbe Stufe stellten. Dennoch verbannten viele afroamerikanische Organisationen „Colored“ aus ihren Namen oder ersetzten diesen Begriff durch „Negro“. In den 1950er Jahren galt „Negro“ als Standardbegriff und fand in der Medienberichterstattung sowohl durch Schwarze als auch durch Weiße überwiegend Anwendung (vgl.

Smith 1992: 499). Als Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts die Bürgerrechtsbewegung zunehmend an Terrain gewann, geriet „Negro“ in die Kritik, da man damit die Anbiederung Schwarzer an Weiße verband. „Black“ sollte ein neues Bewusstsein wecken und der Unterwürfigkeit von AfroamerikanerInnen ein Ende setzen. Es waren vor allem radikale und teils gewaltbereite Gruppierungen wie die Black Muslims oder Black Panther, die sich ursprünglich für die Einführung dieses Begriffes aussprachen. „Black“ wurde daher lange Zeit mit schwarzem Separatismus und Extremismus in Verbindung gebracht (vgl. Smith 1992: 499-503). Auch Malcolm X und die Mitglieder der *Nation of Islam* bevorzugten aus den eben genannten Gründen die Bezeichnung „Black“.

Die Situation in den USA scheint also folgende zu sein: Während „Nigger“ niemals als akzeptable Bezeichnung für Menschen afrikanischer Herkunft betrachtet wurde, gilt dies nicht für „Negro“, welches von AfroamerikanerInnen selbst viele Jahre favorisiert wurde. Wie verhält es sich im deutschsprachigen Raum? Das deutsche Wort „Neger“ existiert seit dem 17. Jahrhundert und leitet sich vom französischen „nègre“ ab, welches dem spanischen/portugiesischen „negro“ entlehnt wurde, das wiederum seinen Ursprung im lateinischen „niger“ hat (vgl. Wierlemann 2002: 193). Zwar wurde „Neger“ von EtymologInnen zunächst als Begriff ohne Werturteil beschrieben, der lediglich auf Unterschiede hinsichtlich Hautfarbe und gewissen Körpermerkmalen hinwies, doch bald missbrauchten Kolonialmächte diese Bezeichnung, um die vermeintlich intellektuelle Inferiorität von AfrikanerInnen aufzuzeigen und somit die Versklavung und Ausbeutung derselben zu rechtfertigen. Die Tatsache, dass „Neger“ heute als höchst diskriminierendes und diffamierendes Vokabel abgelehnt wird, ist nicht zuletzt auf den Sprachgebrauch während der Zeit des Nationalsozialismus zurückzuführen, als man beispielsweise Jazz voller Abscheu als „Negermusik“ bezeichnete und diese verbot (vgl. Schmidt-Wulffen 2010: 27f). Trotz der langen Geschichte der negativen Konnotation fand dieses Wort in den 1950er Jahren eine gemeinhin wertfreie Anwendung, jedoch setzte sich bereits ab Anfang der 60er Jahre der Begriff „Farbiger“ immer mehr durch. Obwohl „Neger“ auch weiterhin verwendet wurde, war die Verwendung zumeist durch Einbettung in einen negativen Kontext gekennzeichnet. Heute ist „Neger“ in der deutschen Sprache aufgrund seines degradierenden Sprachgebrauchswertes äußerst verpönt und wird daher mit Ausnahme rechtsextremer Kreise vermieden (vgl. Wierlemann 2002: 194).

„Nigger“ fand im Deutschen seit dem 19. Jahrhundert nur vereinzelt Anwendung, wodurch erklärbar wird, wieso es in den meisten Nachschlagewerken nicht als eigenständiger Eintrag zu finden ist. Der Begriff besaß aber – ebenso wie im Englischen – stets eine abwertende Bedeutung (vgl. Wierlemann 2002: 194f). Da „Nigger“ keine Verbreitung fand, übernahm „Neger“ dessen Funktion im Deutschen: „[...]Im deutschen Sprachraum, in dem sich die Bezeichnung ‚Nigger‘ nie durchsetzte, war der ‚Neger‘ voll mit den Bedeutungen des ‚Nigger‘ belastet [...]“ (Schmidt-Wulffen 2010: 28).

Es wird deutlich, dass das deutsche Wort „Neger“ keinesfalls mit dem englischen „Negro“ gleichzusetzen ist. Mittlerweile gelten zwar beide Begriffe als politisch nicht korrekt, doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass „Negro“ AfroamerikanerInnen viele Jahre als Selbstbezeichnung diente und daher einst durchaus positiv konnotiert war. Dies kann für das deutsche Pendant nicht behauptet werden, welches zwar ebenfalls äußerst lange nicht als Tabu-Wort galt, jedoch mit Sicherheit niemals positive Assoziationen evozierte.

In jedem Fall sollte berücksichtigt werden, dass die Bedeutung egal welchen Wortes nicht unveränderlich und für alle Zeit vorgegeben ist, sondern stark davon abhängt, in welchem Kontext und von wem es verwendet wird (vgl. Kennedy 1999/2000: 93f).

3.2.4.4.3.3. Synchronisation von Schimpfwörtern

Hinsichtlich der Übersetzung von Tabu-Sprache können TranslatorInnen bei ihrer Arbeit nicht auf festgesetzte Regeln zurückgreifen. Wie in vielen anderen Fällen liegt es auch hier im Ermessen der TranslatorIn, die richtige Strategie zu wählen. Die Frage, ob man ein Tabu-Wort übernimmt, in abgeschwächter Form wiedergibt oder dem Zielpublikum völlig vorenthält, ist stark von der Funktion, die dieses erfüllt, abhängig. Während gewisse Ausdrücke lediglich dem Füllen von Gesprächspausen dienen, haben andere wichtigen Informationscharakter und geben den ZuseherInnen Aufschluss über das Milieu, in das der Regisseur die Filmhandlung eingebettet hat und dem die ProtagonistInnen entspringen.

Neben der Funktion sollten ÜbersetzerInnen auch Überlegungen zu den innerhalb der Zielkultur geltenden sozialen Normen bezüglich der Verwendung von Schimpfwörtern in ihre Entscheidungen mit einfließen lassen. Sind diese weniger strikt als jene in der Ausgangskultur, so spricht sich Greenall dafür aus, dass in der Übersetzung Tabu-Sprache in einem geringeren Ausmaß Anwendung finden sollte (vgl. 2011: 49). Dies begründet er damit, dass diese Passagen beim Zielpublikum eine stärkere interpretative Anstrengung hervorrufen und - obwohl im Original von untergeordneter Bedeutung – plötzlich in den Vordergrund rücken. Die ZieltextrezipientInnen konzentrieren sich dadurch verstärkt auf die verwendeten Schimpfwörter, und jene Aspekte, die eigentlich ihrer Aufmerksamkeit bedürften, geraten in den Hintergrund (vgl. Greenall 2011: 51). Desweiteren erfüllt der vom Zielpublikum als exzessiv angesehene Einsatz von Schimpfwörtern nicht länger die Funktion, eine Zuordnung zu einer gesellschaftlichen Schicht oder -gruppe zu ermöglichen, sondern führt zu einer Verwirrung der zielkulturellen RezipientInnen, die diese Art der Sprachverwendung als nicht zuordenbar interpretieren (vgl. 2011: 53).

Während Greenall befürwortet, dass TranslatorInnen – wenn es die zielkulturellen Normen und Konventionen erfordern – zensurierend in das Original eingreifen, lehnt Fernández dies ab:

Some US films can be too offensive and shocking for many people, but in order to retain a film's original artistic integrity, swearwords should be translated as and when they are spoken by the actors, however offensive [...]. (2009: 212)

Fernández Fernández bringt deutlich zum Ausdruck, dass TranslatorInnen keinesfalls als Zensoren fungieren sollten. Sie betont lediglich, dass ÜbersetzerInnen auf eine idiomatische Übersetzung achten sollten, welche dem Original hinsichtlich Intensität, Bedeutung und intendierter Absicht gerecht wird (vgl. 2009: 212-219).

Zwar bemerkt sie (vgl. 2009: 213f), dass Tabu-Sprache in Synchronfassungen oft abgeschwächt wird, sieht aber nicht translatorische Überlegungen, sondern die Ängste vieler Filmgesellschaften als Ursache hierfür. Diese würden oftmals die Befürchtung hegen, dass der „rauere Ton“ einiger US-amerikanischer Filme auf das europäische Publikum abschreckend wirken könnte.

Diese zwei unterschiedlichen Standpunkte verdeutlichen erneut, dass auch die scientific community hinsichtlich der Übertragung von Schimpfwörtern keine einheitliche Meinung vertritt. Der funktionale Ansatz verlangt von TranslatorInnen vor der Wahl ihrer Translationsstrategie die Funktion, die ein Tabu-Wort im Hinblick auf die konkrete Szene als auch den Gesamtfilmtext erfüllt, zu ermitteln. Erweist sich diese als bedeutungstragend, ist eine Auslassung nicht möglich. Unter Berücksichtigung der zielkulturellen Normen hinsichtlich der Verwendung von Schimpfwörtern, obliegt es der TranslatorIn zu entscheiden, mit welcher Intensität der betreffende Begriff zu übersetzen ist. Eine Übertragung in abgeschwächter Form (die unter Umständen als Zensur verstanden werden könnte) kann durchaus als skoposadäquate Translation betrachtet werden.

4. Korpus

Die Schwierigkeiten, mit den sich TranslatorInnen im Zuge des Synchronisationsprozesses konfrontiert sehen, sollen im praktischen Teil meiner Arbeit anhand der Analyse des Spielfilms „Malcolm X“ im Original und in der deutschen Synchronfassung aufgezeigt werden.

4.1. Eckdaten

Originaltitel/Deutscher Titel: Malcolm X

Produktionsland: USA

Entstehungsjahr: 1992

Regie: Spike Lee

Genre: Drama

Länge: 201 Minuten

HauptdarstellerInnen:

Denzel Washington (in der Rolle des Malcolm X)

Angela Bassett (in der Rolle der Betty Shabazz)

Spike Lee (in der Rolle des Shorty)

Albert Hall (in der Rolle des Baines)

4.2. Der Regisseur und seine Arbeit

Spike Lee wurde am 20. März 1957 in Atlanta, Georgia, als Shelton Jackson Lee geboren; seinen Spitznamen *Spike* bekam er schon im Kleinkindalter. Der Sohn eines Jazzkomponisten und einer Kunstlehrerin wuchs zusammen mit seinen drei Brüdern und einer Schwester in New York City in einem mehrheitlich von Schwarzen bewohnten Teil Brooklyns auf. Die Eltern legten in der Kindererziehung großen Wert auf kulturelle Bildung, dennoch galt Lees große Leidenschaft lange Zeit dem Sport. Er war ein fanatischer Anhänger der New York Knicks und hegte den Wunsch, professioneller Baseballspieler zu werden. Erst in seiner Collegezeit am prestigereichen Morehouse College in Atlanta, wo er einen Bachelor-Abschluss in „Mass Communications“ erlangte, wurde sein Interesse für die Kunst des Filmemachens geweckt. Nach seinem Abschluss zog er zurück nach New York und begann als einer der wenigen schwarzen Studierenden ein Master-Studium an der Tisch School of Arts der New York University. Bereits im ersten Studienjahr sorgte er mit seinem ersten Film-Projekt für

Aufsehen. Lees damals entstandener zehnminütiger Kurzfilm erzählt die Geschichte eines schwarzen Regisseurs, der D.W. Griffiths Werk *The Birth of a Nation* neu inszeniert. Lees Film kritisierte offen den unterschweligen Rassismus in D.W. Griffiths legendärem Stummfilm und fand nur wenig Anklang bei seinen Professoren, die ihm vorwarfen, das Handwerk des Filmmachens noch nicht erlernt zu haben. Doch der von Lee 1982 als Studienabschlussprojekt eingereichte Film *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* entpuppte sich als großer Erfolg. Lee wurde von der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* der *Student Academy Award* für die beste Regie verliehen (vgl. URL: New York Times Biographie, URL: Gale).

Nach seinem Abschluss folgten zwar zunächst einige Rückschläge, doch schließlich gelang es Lee, Sponsoren für seinen Low-Budget-Film *She's gotta have it* (1986) zu finden, den er an einem Drehort und in nur 12 Tagen drehte. Dieser wurde bei den Filmfestspielen in Cannes mit dem *Prix de la Jeunesse* prämiert und spielte an den US-Kinokassen 7 Millionen Dollar ein. Nach diesem Erfolg folgte Lees erste Hollywood-Produktion *School Daze* (1988), die auf Lees eigenen Erfahrungen während seiner Studienzeit am Morehouse College basierte und den durch Unterschiede in Haut- und Haarfarbe begründeten Rassismus innerhalb der afroamerikanischen Community zum Thema machte. Obwohl kommerziell erfolgreich, waren die Kritiken durchwachsen. Lees nächstes Filmprojekt *Do the right thing* (1989) etablierte ihn in Hollywoods Regie-Elite und bescherte ihm seine erste Oscar-Nominierung für das Drehbuch. Der sozialkritische Film, der die ethnischen Spannungen zwischen ItaloamerikanerInnen und Schwarzen in Brooklyn thematisiert, sorgte für Aufruhr; man befürchtete, der Film könne zu Gewaltverherrlichung und Rassenunruhen führen. Sein 1991 erschienener Film *Jungle Fever* führte ebenfalls zu Kontroversen. Dieser erzählt von der Liebesbeziehung eines Afroamerikaners und einer italienisch-stämmigen Weißen, die der Kritik von außen nicht standhält und schlussendlich zerbricht. Der im Jahr darauf gedrehte Film *Malcolm X* (1992) war nicht nur Lees bis dahin größtes, sondern auch umstrittenstes Projekt und stellte für ihn die Erfüllung eines Lebenstraums dar. Nach vielen sozialkritischen Produktionen entstand 1994 mit *Crooklyn* erstmals eine Komödie, in der Lee sein Aufwachsen im Brooklyn der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts verarbeitete. In den Jahren darauf folgten Filme wie *Clockers* (1995), *Girl 6* (1996), *Get on the Bus* (1996) und *4 Little Girls* (1997). Diese Filme hatten trotz der Thematisierung gesellschaftlich relevanter und heikler Themen nur mäßigen kommerziellen Erfolg und auch die KritikerInnen überschlugen sich nicht vor Begeisterung. Die nachfolgenden Projekte wie *Summer of Sam*, in dem Lee die Geschehnisse des Sommers 1977, als der Serienmörder David Son of Sam Berkowitz New York City in Angst und Schrecken versetzte, schildert, waren ebenfalls nicht von Erfolg gekrönt. Die Reaktionen auf diesen Film fielen ebenso durchmischt aus wie jene auf seine darauffolgende Produktion, die Satire *Bamboozled* (2000), in der sich Lee des Klischees vom fröhlichen, singenden und minderbemittelten Schwarzen annimmt. In den darauffolgenden Jahren widmete sich Spike Lee

Projekten, die für ihn von persönlicher Bedeutung waren und erst 2006 erzielte er mit dem Thriller *Inside Man* erneut einen Kassenerfolg. Sein ebenfalls 2006 entstandener Dokumentarfilm *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* über die verheerenden Folgen des Hurrikans Katrina, der 2010 mit *If God is Willing and Da Creek Don't Rise* eine Fortsetzung erfuhr, stieß auf durchweg positive Kritiken. Sein jüngstes Projekt *Pariah*, bei dem er als Produzent fungierte, erhielt ebenfalls großes Lob vonseiten der Fachkritik (URL: New York Times Biographie).

Obwohl AfroamerikanerInnen bereits seit den 1920er Jahren in der Riege der FilmemacherInnen vertreten waren und Spike Lee mit seiner Berufswahl daher keineswegs gesellschaftliche Barrieren durchbrach, steht dennoch außer Frage, dass seine Arbeit sowohl in künstlerischer als auch in kultureller Hinsicht bahnbrechend war. Lee schaffte ein neues Bild der afro-amerikanischen Community innerhalb der US-Gesellschaft, indem er der bis dahin vorherrschenden stereotypen Darstellung schwarzer US-AmerikanerInnen ein Ende setzte. Er verhalf schwarzen SchauspielerInnen wie Denzel Washington, Angela Bassett, Samuel L. Jackson, etc. zu weltweiter Bekanntheit und Ruhm und ebnete den Weg für eine neue Generation afro-amerikanischer RegisseurInnen (vgl. URL: New York Times Movies).

4.3. Inhalt

Der Film „Malcolm X“ schildert, wie der Name schon verrät, das Leben des schwarzen Bürgerrechtlers Malcom X, der bis heute als äußerst kontroverse Persönlichkeit der US-amerikanischen Geschichte gilt.

Malcolm X wird 1925 als Malcolm Little in Omaha, Nebraska geboren. Als Kind erlebt er, wie sein Vater von Mitgliedern des Ku-Klux-Klans brutal ermordet wird. Seine Mutter, die nach dem Tod ihres Mannes nicht in der Lage ist, die Großfamilie zu versorgen, wird in eine Nervenheilanstalt eingewiesen. Als Jugendlicher auf sich alleine gestellt, zieht Malcolm X zunächst nach Boston und später nach Harlem, New York, wo er schnell auf die schiefe Bahn gerät. Er bewegt sich in kriminellen Kreisen, konsumiert Drogen und verübt Einbrüche. Seine kriminelle Karriere nimmt jedoch ein jähes Ende, als er zusammen mit seinem Freund und Komplizen Shorty gefasst und zu einer langjährigen Haftstrafe verurteilt wird. Im Gefängnis kommt er durch einen Mithäftling namens Baines mit den Lehren der *Nation of Islam* in Kontakt. Diese ist eine von Elijah Muhammed gegründete, religiös-politische Bewegung, die sich für die Emanzipation der Schwarzen in den USA einsetzt. Seine Zeit im Gefängnis nutzt Malcolm X, um sich als Autodidakt weiterzubilden. Nach seiner Entlassung konvertiert er zum Islam, tritt der *Nation of Islam* bei und wird kurz darauf der Wortführer dieser Bewegung, die den weißen Mann als Teufel verurteilt und die Separation der schwarzen von der weißen Bevölkerung der USA propagiert. Seinen Nachnamen Little, den seine versklavten Vorfahren von ihren Sklavenhaltern erhielten, ersetzt er durch ein X,

das seine nicht bekannte afrikanische Herkunft symbolisieren soll. Trotz seiner großen Verbundenheit mit der *Nation of Islam*, kommt es zum Bruch mit derselben, nachdem bekannt wird, dass Elijah Muhammed uneheliche Kinder mit Frauen aus der NOI gezeugt hatte. Malcolm X tritt aus der *Nation of Islam* aus und gründet daraufhin die *Organisation für die afro-amerikanische Einheit* (OAAU). Kurz darauf unternimmt er außerdem die Hajj, die Pilgerreise nach Mekka, welche einen Wendepunkt in seinem Leben darstellt. Nach dieser Reise kehrt er von seiner ursprünglichen Philosophie des „schwarzen Nationalismus“ ab und ist in seinem Bestreben nach Gleichstellung der Schwarzen sogar dazu bereit, die Hilfe Weißer anzunehmen.

Nach seinem Zerwürfnis mit der *Nation of Islam*, steht diese Malcom X von diesem Zeitpunkt an höchst feindlich gegenüber. Malcolm und seine Familie sind nun ständigen Einschüchterungen, Drohungen und Anschlägen auf ihr Leben ausgesetzt. 1965 wird Malcolm X während einer Rede von drei Männern, allesamt Mitglieder der Nation of Islam, erschossen.

4.4. *Malcolm X* in den Medien

4.4.1. Kontroversen rund um das Filmprojekt

Ebenso wie Malcolm X bereits zu Lebzeiten, war auch Spike Lees filmische Inszenierung seines Lebens und Wirkens nicht weniger umstritten. Der Film und sein Regisseur weckten noch vor der Premiere großes mediales Interesse und zweitweise schien es sogar, als wäre das Projekt, das Leben eines der bedeutendsten Männer der US-Geschichte auf die große Leinwand zu bringen, zum Scheitern verurteilt.

Tatsächlich gab es in Hollywood schon kurz nach der Ermordung von Malcolm X im Jahre 1965 erste Überlegungen, sein Lebenswerk filmisch darzustellen. Bereits 1968 schrieb Autor James Baldwin ein Drehbuch, in dem er die *Nation of Islam* lediglich als *the Movement* bezeichnete, um mögliche rechtliche Folgen zu umgehen. Man warf ihm jedoch auch vor, dass das Drehbuch seine eigenen politischen Überzeugungen und seine sexuelle Orientierung (Baldwin war homosexuell) widerspiegeln würde (vgl. URL: [The Guardian](#)). Das zur damaligen Zeit vorherrschende politische Klima als auch die Filmthematik verhinderten, dass Baldwins Drehbuchfassung jemals umgesetzt wurde. Als Jahrzehnte darauf ein erneuter Versuch unternommen wurde, Malcolm X Lebensgeschichte zu verfilmen, wurde nicht Spike Lee, sondern Norman Jewison als Regisseur ausgewählt. Seine Wahl löste jedoch eine Protestwelle aus, da viele – allen voran Spike Lee – öffentlich Zweifel daran bekundeten, dass ein Weißer im Stande sei, dieser Aufgabe gerecht zu werden. Der enorme Widerstand, der Jewison entgegengebracht wurde, führte schlussendlich dazu, dass dieser seinen Rücktritt bekannt gab und Spike Lee an seine Stelle trat. Lee machte keinen Hehl daraus, dass dieses Projekt die Verwirklichung seiner Vision werden sollte. Auch seine Wahl wurde nicht von allen mit Beifall begrüßt, sondern rief sogar Anti-Spike Lee-Kundgebungen in Harlem hervor. Die Entscheidung, Denzel Washington die Rolle des Malcolm X spielen zu lassen, sorgte ebenfalls für Kritik. Die *New York Times* (vgl. URL: [New York Times_Playing with Fire](#)) kritisierte 1992 vor allem seine mangelnde äußerliche Ähnlichkeit mit dem äußerst hochgewachsenen, rothaarigen Bürgerrechtler.

Dies waren jedoch nicht die einzigen Schwierigkeiten, die sich im Zuge der Entstehung dieses Films ergaben. Da Lee eine wahrlich monumentale Inszenierung im Sinn hatte, die unter anderem eine über dreistündige Spieldauer sowie den Dreh an internationalen Originaldrehorten – darunter die heiligen Pilgerstätten in Mekka – vorsah, kam es zu einem finanziellen Engpass. Für die Verwirklichung von Lees Ideen reichte das von Warner Brothers vorgesehene Budget in Höhe von 30 Millionen US-Dollar nicht aus, sodass die Filmproduktion sogar kurzzeitig vor dem Aus stand. Der verzweifelte Regisseur wandte sich daraufhin an afroamerikanische SchauspielerInnen, SportlerInnen, MusikerInnen, etc., deren großzügige Spenden das Filmprojekt *Malcolm X* schließlich retteten (vgl. URL: [SacObserver](#)).

4.4.2. Filmkritik

Als dieser von vielen lang ersehnte Film endlich fertiggestellt war, ließen FilmkritikerInnen bedeutender Zeitungen und Zeitschriften¹⁶ nicht lange auf ihre Urteile zu Spike Lees Werk warten.

Trotz der Tatsache, dass die Meinungen naturgemäß sehr unterschiedlich ausfielen, waren sich alle Kritiken in einem Punkt einig: Spike Lee hatte sich mit der Verfilmung des Lebens einer solch umstrittenen Persönlichkeit keine leichte Aufgabe gesetzt. Terrence Rafferty vom Wochenmagazin *The New Yorker* bezeichnete Malcolm X in seiner Kritik als „[...] an unlikely hero for a big-studio prestige picture [...]“ (URL: *The New Yorker*). Auch die *New York Times* beschrieb den schwarzen Bürgerrechtler als Person, die weit gereist war und viele Inkarnationen erlebt hatte und schrieb außerdem: „The story of Malcolm X is fraught with pitfalls for any movie maker“ (URL: *New York Times Movies Review*).

Während *The New Yorker* den Film zwar als ein durch Leidenschaft gekennzeichnetes Werk beschrieb, warf es ihm zugleich enttäuschende Unpersönlichkeit vor. Spike Lee gebe jenen, die mit der Autobiographie vertraut seien, keine neuen Einblicke und sei außerdem nicht radikal genug, um den inneren Konflikten, mit denen Malcolm zeitlebens zu kämpfen hatte, Form zu verleihen. Der Regisseur hinterfrage Malcolms Bedeutung und Größe nicht, sondern stelle ihn im Film auf ein Podest, um von den ZuseherInnen bewundert werden zu können. Denzel Washingtons schauspielerische Leistung sei zu Beginn „wackelig“, gewinne mit Fortschreiten des Filmes aber an Autorität (vgl. URL: *The New Yorker*).

Das Urteil Vincent Canbys von der *New York Times* fiel ungleich milder aus. Er wies zwar darauf hin, dass der Film in vielen Punkten stark von der Autobiographie abweiche, dennoch bezeichnete er ihn als „[...] an ambitious, tough, seriously considered biographical film [...]“ (URL: *New York Times Movies Review*). An der Frage der historischen Genauigkeit des Films scheiden sich jedoch die Geister. Tatsache ist, dass Spike Lee von seiner künstlerischen Freiheit Gebrauch machte und beispielsweise Malcolms Mithäftling Baines als jene Person darstellte, die ihn mit den Lehren der *Nation of Islam* erstmals vertraut machte. Im wahren Leben waren dies jedoch Malcolms Geschwister gewesen, die im Film allerdings kein einziges Mal Erwähnung finden. Die Historikerin Alex von Tunzelmann bezeichnete Spike Lees Film in der britischen Tageszeitung *The Guardian* als originalgetreue Buchverfilmung und fügte Folgendes hinzu: „Whether or not you consider it historically accurate depends on how accurate you consider the autobiography.“ (URL: *The Guardian*). Tunzelmann betonte desweiteren, dass unter HistorikerInnen auch heute noch immer Uneinigkeit darüber herrsche, wer für Malcolm X Tod verantwortlich sei. Daraus ergebe sich für die Historikerin, dass auch der Film nicht vor Kontroversen gefeit sei (vgl. URL: *The Guardian*).

¹⁶ Aufgrund der Tatsache, dass keine Filmkritiken deutscher Zeitungen bzw. Zeitschriften verfügbar waren, werden hier nur die Reaktionen aus englischsprachigen Zeitungen und Zeitschriften zusammengetragen.

Sowohl die *New York Times* als auch die *Washington Post* lobten Denzel Washingtons ausdrucksstarkes Schauspiel. Vincent Canby verglich seine Leistung mit der Ben Kingsleys in seiner Rolle als Gandhi und Desson Howe von der *Washington Post* prophezeite ihm sogar den Oscar-Gewinn (vgl. URL: New York Times Movies Review, URL: Washington Post).

Ungeachtet dessen, dass Lees Werk als zweitweise langatmig empfunden wurde (vgl. URL: Washington Post); gewisse Szenen – vor allem die Rückblenden - als für jene nichtssagend angesehen wurden, die die Autobiographie nicht gelesen hatten (vgl. URL: New York Times Movies Review) sowie Kritik an der harten gegen Weiße gerichteten Rhetorik geübt wurde (vgl. URL: Washington Post), waren sich die FilmkritikerInnen dahingehend einig, dass sich Spike Lee als der schwierigen Aufgabe, die er sich gesetzt hatte, gewachsen gezeigt hat.

5. Korpusanalyse nach dem übersetzungskritischen Modell von Margret Ammann

5.1. Allgemeines zum Analyseteil

Nachdem in Kapitel 2 das Analysemodell vorgestellt wurde, soll vor der eigentlichen Analyse kurz erläutert werden, wie die fünf Kritikschriffe des Ammann'schen Modells in dieser Arbeit Anwendung finden.

Zunächst sollen Translat- und Ausgangstextfunktion für den Original bzw. Synchronfilm ermittelt werden. Hierbei werden nicht einzelne Szenen, sondern die Filme in ihrer Ganzheit, für die Bestimmung der Funktion herangezogen. Bei der Analyse der Translat- und Ausgangstextfunktion soll zudem besonderes Augenmerk auf die „Modell-ZuseherInnen“ gelegt werden. In Anlehnung an Ammanns Überlegungen zum „Modell-Leser“, soll im Falle der Synchronisation von „Modell-ZuseherInnen“ ausgegangen werden, deren Vorwissen und Erwartungen entscheidenden Einfluss auf deren Rezeption des audiovisuellen Textes haben.

Im Anschluss daran sollen anhand von Beispielszenen intratextuelle Translat- und Ausgangstextkohärenz sowie die intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext untersucht werden. Da eine Analyse des gesamten Filmmaterials den Umfang dieser Arbeit sprengen würde, musste natürlich eine Auswahl an Szenen getroffen werden. Die gewählten Szenen sind einerseits repräsentativ für die Herausforderungen, die sich im gesamten Verlauf der Übersetzungsarbeit ergeben, andererseits liegt der Fokus in jeder Szene auf einer bestimmten Schwierigkeit. Insgesamt wurden neun Szenen gewählt, wobei die Synchronisation und die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten der in Kapitel 3.2.4.4. erörterten Aspekte Sprachvarietät, Kulturreferenzen und Schimpfwörter anhand von jeweils drei Szenen beleuchtet werden sollen. Im Rahmen der Beispielanalyse möchte ich mich auf die *scenes-and-frames*-Semantik stützen und untersuchen, ob die verwendeten *frames* den ZuseherInnen den Aufbau kohärenter *scenes* ermöglichen und ob und welche Wirkungsunterschiede bedingt durch die evozierten *scenes* in Original- und Synchronfassung bestehen.

5.2. Translatfunktion

5.2.1. Überlegungen zu Vorwissen und Erwartungen der Modell-ZuseherInnen

Ausgehend von einem deutschsprachigen Publikum, wird Malcolm X den Wenigsten sofort ein Begriff sein. Auch die Tatsache, dass der Filmtitel der Synchronfassung schlicht *Malcolm X* lautet und somit keinerlei nähere Informationen über den Inhalt des Films preisgibt, lässt vermuten, dass die ZuseherInnen nicht durch den Titel angelockt werden. Mit Ausnahme weniger Neugieriger ohne jegliches Hintergrundwissen, deren Entscheidung für einen Kino-

besuch aufgrund der Oscar- und Golden Globe-Nominierung fiel, wird der Großteil des Publikums aus geschichtlich Interessierten, USA-Interessierten, Spike Lee-Fans und allgemein einem gebildeterem Publikum bestehen. In den USA sorgte der Film wegen der noch immer äußerst umstrittenen Stellung von Malcolm X in der amerikanischen Geschichte für Furore. In Deutschland und Österreich ist die schwarze Bürgerrechtsbewegung von geringerer Relevanz und dadurch wird der Film die weiten Massen nicht ansprechen können. Er besticht außerdem nicht durch Action, eine romantische Liebesgeschichte oder durch Humor, wodurch oftmals große Scharen an BesucherInnen in die Kinos gelockt werden können. Auch die Länge des Films (201 Minuten) wird auf viele abschreckend wirken.

5.2.2. Weitere Überlegungen

Da es sich um einen Spielfilm handelt, kann davon ausgegangen werden, dass der Film dem Faktor „Unterhaltung“ gerecht werden soll. Doch sowohl Besetzung, Regisseur und Thematik des Films lassen darauf schließen, dass es sich nicht um eine oberflächliche, wenig anspruchsvolle Hollywood-Produktion handelt. Es handelt sich um eine ernsthafte Thematik, wodurch Faktoren wie Romantik, Humor oder Action vernachlässigt werden und der Regisseur versucht, ein möglichst authentisches – aus seiner Sicht authentisches – Bild einer historischen Figur zu zeichnen. Da diese Thematik, wie bereits festgestellt, dem deutschsprachigen Publikum wenig bekannt sein dürfte, hat die Synchronfassung auch eine stark ausgeprägte informative Funktion.

Außerdem ist davon auszugehen, dass dieser Film, zumal es sich nicht um einen Low-Budget-Film handelt, den größtmöglichen kommerziellen Erfolg erzielen soll.

Ausgehend von diesen Überlegungen, lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die Synchronfassung neben dem zu erfüllenden Unterhaltungsfaktor und dem erwarteten kommerziellen Erfolg, für das fremdkulturelle Publikum vor allem eine informative Funktion ausübt.

5.3. Funktion des Ausgangstextes

5.3.1. Überlegungen zu Vorwissen und Erwartungen der Modell-ZuseherInnen

Da der Film ein wichtiges Kapitel US-amerikanischer Geschichte zum Gegenstand hat, in dem große gesellschaftliche Umwälzungen stattfanden, die für die gesamte Gesellschaft weitreichende Folgen hatten, wird nahezu jede bzw. jeder amerikanische BürgerIn Malcolm X richtig einordnen können. Es ist jedoch anzunehmen, dass der Wissensstand der RezipientInnen je nach Bildungsstand und Interesse stark variiert. Dennoch wird im Gegensatz zum deutschsprachigen Publikum niemand den Namen *Malcolm X* als Buch mit sieben Siegeln empfinden.

Desweiteren ist der Regisseur und Drehbuchautor Spike Lee in der breiten amerikanischen Öffentlichkeit für seine äußerst kontroversen und provokanten Filme bekannt, in denen er sich mit gesellschaftskritischen Fragen auseinandersetzt und die afroamerikanische Community sowie den Rassismus in Amerika in den Vordergrund rückt. Ein weiteres Charakteristikum von Spike Lees Arbeit sind seine langen Filmprojekte. Somit werden seitens der ZuseherInnen ganz bestimmte Erwartungen an diesen Spielfilm gestellt.

Lee hat sich im Filmbusiness außerdem den Ruf einer exzentrischen Persönlichkeit erworben und machte diesem Ruf auch im Vorfeld der US-Premiere seines Malcolm X-Biopics alle Ehre, als er beispielsweise den Wunsch äußerte, nur von schwarzen JournalistInnen interviewt werden zu wollen (vgl. URL: New York Times). Diese als auch jede andere Form von Publicity ziehen KinobesucherInnen an.

Aus all diesen Überlegungen geht hervor, dass die ZielrezipientInnen des Originalfilms eine äußerst heterogene Gruppe bilden, die sich sowohl aus Weißen als auch Schwarzen sowie Menschen mit höherem als auch mit niedrigerem Bildungsniveau, etc. zusammensetzen wird.

5.3.2. Weitere Überlegungen

Da das Zielpublikum zumindest teilweise mit dem Thema des Films vertraut sein wird, hat der Originalfilm im Gegensatz zur Synchronfassung keine informative Funktion. Das Original zeichnet sich durch eine expressive Funktion aus, da hier der Wunsch des Regisseurs, das Leben eines wichtigen schwarzen Bürgerrechtlers aus seiner eigenen Perspektive zu schildern, im Vergleich zur Bildungsfunktion des Films, überwiegt.

Die Kino-Verleih-Firma Warner Bros. Pictures, welche den Film produzierte, gehört zu den sieben größten Filmunternehmen der USA und stellte ein Budget von mehr als 30 Millionen Dollar zu Verfügung. Es handelt sich somit nicht – wie bereits festgehalten – um einen Independent-Film, der mit begrenzten Mitteln finanziert wurde, weshalb ein Erfolg an den Kinokassen im Falle des US-amerikanischen Marktes von besonders großer Relevanz ist.

Daraus ergibt sich folgende Funktion: ein kommerziell erfolgreicher, unterhaltsamer Film, der das Leben einer zentralen geschichtlichen Figur – aus der subjektiven Sicht des Regisseurs – zeigen soll und daher eine stark expressive Funktion innehat.

5.4. Analyse der Beispielszenen

5.4.1. Sprachvarietäten

5.4.1.1. Szene 1 [1:08:49 – 1:09:36]

Nachdem Malcolm bei einem Raubüberfall von der Polizei gefasst wurde, ist er nun im Gefängnis, wo er die Bekanntschaft eines anderen schwarzen Häftlings namens „Baines“ macht, der sich durch sein Verhalten, aber auch durch seine Sprache von den anderen Insassen abhebt.

5.4.1.1.1. Intratextuelle Translatkohärenz

B: Was soll das Anbiedern? Ich habe dir gesagt, dass du keinen Schuss mehr bekommst.
M: Was ist deine Masche, Nigger?
B: Nigger? Wer trägt denn hier glatte Haare?
M: Du bist der Einzige hier im Knast, der sich so benimmt. Du hast ... du hast ja nicht mal Angst vor den Wärtern deine Sprüche abzulassen.
B: Was sollen sie mir tun, was sie mir nicht schon lange angetan haben?
M: Ich meine: du fluchst nicht, du machst nicht die üblichen Sprüche. Dieses Blabla.
B: Ein Mensch flucht nur, weil er nicht ausdrücken kann, was er auf dem Herzen hat.
M: Allmählich wird mir klar, dass du 'ne Masche drauf hast.
B: Lass diese Tricks. Mach mir nichts vor. Lass es bleiben.
M: Hey, ich habe dir nur eine Zigarette angeboten. Was ist schon dabei?

Aufgrund der von Malcolm und Baines verwendeten Sprache und ihres Verhaltens (Malcolms Lässigkeit, als er sich eine Zigarette anzündet; sein leicht süffisantes Lachen), ist für die ZuseherInnen leicht erkennbar, dass Malcolm und Baines nicht in ein- und denselben Topf zu stecken sind, obwohl es sich bei beiden um Kriminelle handelt, die ihre Haftstrafe verbüßen.

Malcolm bedient sich ganz eindeutig der Umgangssprache und dies zeigt sich auf mehreren linguistischen Ebenen. Am deutlichsten spiegelt es sich in der Verwendung lexikalischer Mittel wider. Unmittelbar zu Beginn wendet er sich mit „Nigger“ an seinen Gesprächspartner, aber auch in weiterer Folge verwendet er Ausdrücke wie „eine Masche haben“, „Sprüche ablassen“ und „Blabla“. Jedoch treten auch auf phonologischer Ebene Kürzungen in Form der Aphärese¹⁷ (der unbestimmte Artikel „eine“ wird zu „ne“, das Partikel „einmal“ wird zu „mal“) auf, die für die Alltagssprache charakteristisch sind.

Baines dagegen bedient sich der Standardvarietät, er baut keine umgangssprachlichen Begriffe ein oder zeigt in seinem Ausdruck anderweitig eine Abkehr von der Norm. Seine Ausdrucksweise wirkt nahezu unnatürlich, weil sie den Vorstellungen, die wir von der Sprache eines Häftlings haben, in gewisser Weise widerspricht, wodurch eine leichte Inkohärenz entstehen könnte.

Dennoch lässt sich festhalten, dass das Zusammenspiel verbaler und nonverbaler *frames* den Unterschied zwischen Malcolm und Baines erkennen lässt und einen deutlichen Kontrast erzeugt. Es kann eine kohärente *scene* aufgebaut werden, die es den ZuseherInnen erlaubt, die zwei Charaktere richtig einzuordnen. Die Funktion dieser Szene, die Unterschiede zwischen den beiden Figuren aufzuzeigen, wird erfüllt.

5.4.1.1.2. Intratextuelle AT-Kohärenz

B: What are you sniffing around for? I told you I gave you your last fix.
M: What's your angle, nigger?
B: Nigger? Who's wearing the conk?
M: You the only cat in this prison I done seen act like you do. You ain't ... you ain't even afraid of talkin' like that in front of them guards.
B: What's he gonna do to me he hasn't done already?
M: I mean, you don't cuss none. You don't talk that "What-ya-know-daddy-jive".
B: A man curses because he doesn't have the words to say what's on his mind.
M: I know you got an angle some kind of way.
B: Don't con me. Don't con me and don't try.

¹⁷ Aphärese ist eine Form der Elision (Lautweglassung) (vgl. Schwitalla 2006: 37f).

M: Hey, just offering you a cigarette, my man. Ain't no big deal.

In der Originalsequenz kommt der Unterschied zwischen Malcolm und Baines sprachlich noch deutlicher zum Vorschein. Während Baines sich im Original zwar umgangssprachlicher Begriffe wie „sniffing around“, oder „conk“ oder „con“ bedient, so stellt Malcolm mit seiner Ausdrucksweise dennoch einen absoluten Gegenpol dar. Malcolm verwendet AAE, welches sowohl auf phonologischer, lexikalischer als auch syntaktischer Ebene zum Tragen kommt:

- syntaktische Ebene:
 - Die für das AAE typische Verneinungsform „*ain't*“ (vgl. Green 2002: 36ff).
 - Auch doppelte Verneinung kommt zum Einsatz („*don't cuss none*“) (vgl. Green 2002: 77ff).
 - Die Weglassung von Kopula („*You the only cat in prison*“) findet ebenfalls Verwendung.
- phonologische Ebene:
 - Talking wird zu *talkin'*: der stimmhafte velare Nasal [ŋ] des *ing*-Suffixes wird in mehrsilbigen Wörtern zu einem [n] (vgl. Green 2002:121f).
- lexikalische Ebene:
 - Slangausdrücke wie „*cat*“, „*nigger*“, „*what-ya-now-daddy-jive*“ (vgl. Green 2002: 27ff).

Hier wird sowohl anhand der visuellen als auch sprachlichen *frames* ein deutlicher Kontrast gezeichnet, welcher keine Zweifel daran lässt, dass mit diesen zwei Figuren auch zwei unterschiedliche Welten aufeinander prallen. Diese Szene, die einen recht jungen Malcolm zeigt – er war zum Zeitpunkt seiner Verhaftung ungefähr 20 Jahre alt – verdeutlicht die Funktion, die Sprache und vor allem Sprachvarietäten in Filmen zukommt. Der Einsatz von Sozio-, Dialekten, etc. ist ein wichtiges Mittel, um Figuren zu charakterisieren. In Spike Lees Film spiegelt sich die persönliche Transformation, die Malcolm X im Laufe seines Lebens und daher auch im Film erlebt, in seinem sprachlichen Ausdruck wider. Während das African American English anfangs omnipräsent ist, bedient sich Malcolm dieses Soziolektivs mit Fortschreiten des Films immer weniger. Das AAE symbolisiert somit Malcolms Anfänge, als kleinkriminelle Machenschaften und Drogen sein Leben beherrschten und seine Zukunft als gottesfürchtiger Bürgerrechtler in weiter Ferne schien. Obwohl darauf hingewiesen wurde, dass das AAE nicht als inkorrektes Englisch, das von Schwarzen mit geringer Schulbildung verwendet

wird, zu begreifen ist, setzt die Figur des Malcolm X mit steigender Bildung und beruflichem Aufstieg das AAE immer mehr ein und weicht mit der Zeit von der standardsprachlichen Norm der englischen Sprache kaum noch ab. Der Übergang vom AAE zur standardsprachlichen Ausdruck symbolisiert somit seinen inneren Wandel.

5.4.1.1.3. Intertextuelle Kohärenz

Sowohl im Translat als auch im Original kommt der Gegensatz der beiden Charaktere zum Vorschein, jedoch schlägt sich dieser im Original im Sprachgebrauch deutlicher nieder als in der deutschen Übersetzung. In beiden Versionen werden umgangssprachliche oder Slangausdrücke verwendet, jedoch ist es der Gebrauch des African American English, dessen sich Malcolm im Original unverkennbar bedient, der es den ZuseherInnen sofort ermöglicht, Malcolm als kleinkriminellen, in seinem Horizont weitaus eingeschränkteren der beiden zu positionieren. Es sind jedoch nicht nur die sprachlichen *frames*, sondern sein gesamtes Auftreten, welches uns erkennen lässt, dass er unwissender, verlorener junger Mann ist, der in seinem Streben nach einem besseren Leben auf die schiefe Bahn geraten ist. Baines hat durch die zu diesem Zeitpunkt bereits erfolgte Hinwendung zum Islam und der *Nation of Islam* einen neuen Lebensinhalt gefunden. Er hat die Lehren der NOI bereits internalisiert und legt – auch gegenüber den Wachen – eine äußerst selbstbewusste, fast überhebliche Haltung an den Tag und hebt sich somit nicht nur von Malcolm, sondern auch den anderen Häftlingen deutlich ab.

In der deutschen Fassung ist dies nicht sofort möglich, obgleich es angesichts dessen, dass das AAE keine vergleichbare Entsprechung in der deutschen Sprache hat, die Übersetzung dennoch als gelungen angesehen werden kann. Das AAE des Originals wird in der deutschen Synchronisation in eine umgangssprachliche Varietät des Deutschen verwandelt, während Baines' umgangssprachlicher Ausdruck als deutsche Standardsprache wiedergegeben wird. Die Wahl dieser Translationsstrategie beweist, dass die Funktion der Filmszene richtig erkannt und der Erfüllung dieser auch Rechnung getragen wurde.

5.4.1.2. Szene 2 [1:38:31 – 1:38:50]

Diese Szene zeigt Malcolm X, der von einer Gruppe AfroamerikanerInnen umringt wird. In der vorangegangenen Szene erfährt Malcom von einem Mitglied der *Nation of Islam*, dass ein weiteres Mitglied, Bruder Johnson, von der Polizei blutig geschlagen und verhaftet wurde. Malcom möchte in Erfahrung bringen, was sich zugetragen hat und wendet sich daher an AugenzeugInnen, die ihm von dem Vorfall berichten.

5.4.1.2.1. Intratextuelle Translatkohärenz

Passant 1: Es gab ein Handgemenge.
Passant 2.: Ihr Bruder hat sich nicht daran beteiligt.
Passant 1: Ja! Der Bulle kam und sagte: „Weitergehen“!
Passant 2: Ihr Bruder bewegte sich nicht schnell genug für den Weißen.
Passant 1: Dann hat es gekracht. Er hat geblutet wie ein Schwein.
Passant 2: Und was geschieht jetzt? Er wird ein bisschen zetern. Er ist ein Muslim. Aber Ihr werdet nichts anderes machen als eine Predigt halten.
Passantin: Moslems predigen hohe Ideale, aber trotzdem bleiben sie tatenlos. Ich wäre sehr überrascht, wenn sie jetzt eine Ausnahme machen würden.

Hier berichten, wie bereits erwähnt, schwarze AugenzeugInnen, wie ein Mitglied der *Nation of Islam* grundlos von der Polizei geschlagen und abgeführt wurde. Da es sich um eine informelle Kommunikationssituation handelt, gehen wir auch von einer dementsprechend ungezwungeneren Ausdrucksweise aus. Der erste Passant, der das Wort ergreift, ist ein junger schwarzer Mann, der sehr aufgeregt ist und das Gesagte durch eine lebhafteste Gestik untermauert. Er schildert die Geschehnisse „frei von der Leber weg“, wobei er sich umgangssprachlicher Ausdrücke wie „Bulle“, „es hat gekracht“ oder „wie ein Schwein bluten“ bedient. Die visuellen (vor allem seine offenkundige Aufgebrachtheit) und sprachlichen *frames* erzeugen eine stimmige *scene*, wenngleich sich die Abkehr von der Standardsprache lediglich auf lexikalischer Ebene manifestiert.

Der zweite Augenzeuge weicht in seiner Sprachverwendung nicht vom Standard ab. Die Frau, die sich am Ende der Szene in das Gespräch einbringt, bildet ein krasses Gegenstück zum ersten Passanten. Die *frames* „hohe Ideale predigen“ und „tatenlos bleiben“ lassen auf einen gehobeneren Stil schließen, den man in einer solchen Situation nicht erwartet. Außerdem erscheint ein derart elaborierter Sprachgebrauch, der ein gewisses Bildungsniveau voraussetzt, angesichts der Tatsache, dass AfroamerikanerInnen zu dieser Zeit einen erschwerten Zugang zum Bildungssystem hatten, unrealistisch.

Diese Szene hat die Funktion, dem Publikum zu verdeutlichen, welche ungerechter Behandlung und welchen Schikanen die schwarze Bevölkerung vor Zuerkennung der Bürgerrechte ausgesetzt war. Die DarstellerInnen, die zu Wort kommen, wurden kurz davor Zeugen

grundloser Polizeigewalt und sind daher nicht nur entsetzt, sondern ebenso verärgert. Ihren Schilderungen folgt ein Appell an die „Muslims“, die dazu aufgefordert werden, ihren Worten Taten folgen zu lassen. In einer solchen Situation, geprägt von Wut und einem Gefühl der Hilflosigkeit, erwartet man nicht, dass Menschen ihre Worte mit Bedacht wählen. Sie machen ihrem Unmut Luft und dies spiegelt sich natürlich auch bzw. vor allem im sprachlichen Ausdruck wider. Mit Ausnahme des ersten Passanten, der in seinem gesamten Auftreten, authentisch wirkt, verwundert die Sprache des zweiten Augenzeugen und der Passantin. Ungeachtet dessen, dass beide älter und zurückhaltender wirken als der erste Passant, erscheinen die von ihnen eingesetzten sprachlichen Mittel inadäquat. Die ZuseherInnen haben Schwierigkeiten, eine kohärente Gesamtscene aufzubauen.

5.4.1.2.2. Intratextuelle AT-Kohärenz

<i>Passant 1: There was a scuffle.</i>
<i>Passant 2.: The fella was just watchin‘.</i>
<i>Passant 1: The cop came on and said, “Move on”!</i>
<i>Passant 2: The brother didn’t move quick enough for the ofay.</i>
<i>Passant 1: Crack! He was bleeding like a stuck hog.</i>
<i>Passant 2: So what you gonna do? He’ll rap a lil‘. He’s a Muslim. But you ain’t gonna do nothing but make a speech.</i>
<i>Passantin: Muslims talk a good game but they never do nothing. Unless somebody bothers Muslims.</i>

Im englischen Original kommt deutlich zum Ausdruck, dass es hier um eine informelle Kommunikationssituation handelt. Alle AkteurInnen, die in dieser Szene zu Wort kommen, bedienen sich auf einer oder mehreren linguistischen Ebenen des African American English bzw. eines stark kolloquialen Stils:

- syntaktische Ebene:
 - Die für das AAE typische Verneinungsform „*ain’t*“ (vgl. Green 2002: 36ff).
 - Auch doppelte Verneinung kommt zum Einsatz („*ain’t gonna do nothing*“, „*never do nothing*“) (vgl. Green 2002: 77ff).

- Die fehlende Differenzierung zwischen Adjektiv und Adverb („*didn't move quick enough*“) findet sich ebenfalls wieder.
- phonologische Ebene:
 - Watching wird zu watchin': der stimmhafte velare Nasal [ŋ] des *ing*-Suffixes wird in mehrsilbigen Wörtern zu einem [n] (vgl. Green 2002:121f).
 - Auch Elision tritt auf: *little* wird zu *lil'*
 - Kontraktion: *going to* wird zu *gonna*
- lexikalische Ebene:
 - Slangausdrücke wie „*ofay*“, „*fella*“, „*talk a good game*“, „*bleed like a stuck hog*“. (vgl. Green 2002: 27ff).

Obwohl bereits festgehalten wurde, dass das AAE – ungeachtet der weithin verbreiteten Meinung - nicht als inkorrektes Englisch zu verstehen ist, sondern über eine System- und Regelmäßigkeit verfügt, wird dieser Soziolekt von vielen seiner Sprecher und SprecherInnen als sprachliche Varietät wahrgenommen, die familiären und informellen Kontexten vorbehalten ist. Viele AfroamerikanerInnen sehen das African American English jedoch als wichtiges Kulturgut und als Ausdruck der Solidarität mit der afroamerikanischen Gemeinschaft an. Außerdem ist es für viele auch deshalb von unschätzbarem Wert, da sie diesen Soziolekt als einzige Möglichkeit empfinden, ihre emotionale Erfahrungs- und Erlebniswelt vollends zu kommunizieren (vgl. Rahman 2008: 167f).

Ausgehend von diesen Überlegungen wird ersichtlich, dass das AAE in dieser Szene von eminenter Bedeutung ist, da es der informellen Kommunikationssituation nicht nur Authentizität verleiht, sondern ebenso eine ausgeprägte identitäts- und solidaritätsstiftende Funktion innehat. Das Unrecht, das hier einem Einzelnen widerfährt, wird von allen AfroamerikanerInnen als Unrecht empfunden. Die vom Regisseur eingesetzten *frames* ermöglichen es dem Publikum eine kohärente Gesamtscene aufzubauen, in der die Sprache als natürliches Ventil der Unmutsäußerung sowie als Solidaritätsbekundung interpretiert werden kann. Es wird ersichtlich, dass die USA einst eine zutiefst gesplante Gesellschaft waren, in der die schwarze Bevölkerung allgegenwärtiger Diskriminierung ausgesetzt war.

5.4.1.2.3. Intertextuelle Kohärenz

Im direkten Vergleich des deutschen Translats mit dem Original, werden die Unterschiede in der Wahl der sprachlichen Mittel sofort erkennbar. Während das deutsche Translat nahezu in keinster Weise eine Abweichung von der deutschen Standardsprache aufweist, bedient man sich im Original ausschließlich des African American English bzw. eines stark kolloquial

geprägten Stils. Rufen wir uns die Atmosphäre der gegebenen Situation noch einmal ins Gedächtnis, so ist diese geprägt von Wut und Verzweiflung. Die Männer, die vom Vorfall berichten, mussten mit ansehen, wie einer ihrer „Brüder“ der Willkür der Weißen zum Opfer fiel, und sind dementsprechend aufgebracht und verärgert. Die schwarze Frau, die sich gegen Ende der Szene zu Wort meldet, erscheint zwar ruhig, aber dennoch erbost und äußert offen ihre Zweifel an der *Nation of Islam*, der sie vorwirft ihren Worten keine Taten folgen zu lassen. Das AAE im Original erscheint das authentischste Mittel zu sein, um dem Unmut, den die Menschen verspüren und der Solidarität, die sie verbindet, Ausdruck zu verleihen. Die deutsche Synchronfassung trägt der Funktion, die dem AAE im Original zukommt, nahezu keinerlei Rechnung. Da dieser Soziolekt im Deutschen über kein entsprechendes Äquivalent verfügt, sehen sich ÜbersetzerInnen mit einer großen Herausforderung konfrontiert. Der Rückgriff auf eine umgangssprachliche Ausdrucksweise hätte dieser Situation Natürlichkeit verliehen und somit zumindest teilweise die Funktion des AAE im Original erfüllt. Im Gegensatz zum vorhergehenden Beispiel, gelingt es dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin nicht, die gewünschten *scenes* zu evozieren. Es ist vor allem die Wahrnehmung der Figuren, die darunter leidet. Während im Original alle PassantInnen aufgrund des Einsatzes des African American English als Angehörige desselben sozialen Milieus wahrgenommen werden, ist dies in der deutschen Übersetzung nicht möglich. Der Wechsel von Umgangs- zu Standardsprache vollzieht sich völlig unvermutet und stiftet Verwirrung bei den RezipientInnen. Obwohl ohne jeden Zweifel alle der afroamerikanischen Community angehören und demselben Milieu entspringen, wird das Publikum dazu verleitet, zu glauben, dass die plötzliche Verwendung eines gehobenen Stils beabsichtigt sei und dazu diene, diese Person als der Gruppe nicht zugehörig zu kennzeichnen.

5.4.1.3. Szene 3 [1:30:13- 1:30:41]

In dieser Szene sehen wir das erste Gespräch zwischen Malcolm X und Shorty seit ihrer Verhaftung und Verurteilung zu einer langjährigen Haftstrafe. Malcolm ist nun ein geläuterter Mann, der sich dem Islam und der Arbeit der *Nation of Islam* verschrieben hat. Shorty hat sich hingegen wenig verändert und nimmt an, dass auch Malcolms Predigten Teil einer raffinierten Betrugsmasche seien.

5.4.1.3.1. Intratextuelle Translatkohärenz

Shorty: Großes Kompliment, Red. Das war die beste Predigershow, die ich je gesehen habe.

Malcolm X: Das war keine Show, Bruder. Das war die Wahrheit. Warum kommst du nicht wieder in den Tempel und hörst mehr?

Shorty: Mann, ich kann mich um so ne Scheisse nicht kümmern.
Malcolm X: Bruder, du solltest deinen Verstand darauf lenken. Das bisschen, was noch übrig ist.
Shorty: Lass die salbungsvollen Sprüche. Ich bin es Shorty. Okay, wir werden jetzt nach draußen gehen und ... (fasst sich an die Nase, um das Schnupfen von Kokain anzudeuten).
Malcolm X: Nein, Sir. Jetzt nicht mehr. Ich bin schon seit acht Jahren davon runter.
Shorty: Seit acht Jahren?
Malcolm X: Das ist eine lange Zeit.
Shorty: Das warst schon immer was Besonderes, Kumpel. Mein Problem ist, dass ich zu sehr auf Schweinefüße und weiße Weiber stehe. Deswegen wird aus mir totsicher kein Muslim.
Malcolm X: Deshalb bist du verloren, mein Bruder. Deshalb ist deine Seele verloren. Aber wir können dich retten.

Das erste Zusammentreffen von Malcolm und seinem alten Freund Shorty zeigt den ZuseherInnen sehr schnell auf, dass die beiden sich seit ihren gemeinsamen Raubzügen in sehr unterschiedliche Richtungen entwickelt haben. Dies manifestiert sich einerseits äußerlich: Malcolms dunkle Anzüge, seine Brille sowie seine Haltung strahlen Seriosität aus. Auch die Tatsache, dass er sich seine Haare nicht mehr glättet (das Glätten der Haare ist in seinen Augen Ausdruck des Sklavengemüts) zeugt von seiner Wandlung. Shortys Samtanzug, seine Sonnenbrille und seine Frisur verdeutlichen wiederum, dass er seinem alten ich treu geblieben ist.

Doch nicht nur hinsichtlich der visuellen, sondern auch der sprachlichen *frames* lassen sich Unterschiede feststellen. Obwohl es sich um eine informelle Kommunikationssituation handelt, ist Malcolms Sprache von Formalität geprägt. Zwar ist sein Sprachgebrauch nicht durch einen gehobenen Wortschatz gekennzeichnet, dennoch zeigt er während des gesamten Gesprächs nahezu keinerlei Abweichung von der Norm. Shorty verwendet eher die umgangssprachliche Varietät des Deutschen, was sowohl auf lexikalischer als auch phonologischer Ebene zu beobachten ist. Er bedient sich einerseits der Aphärese (‘ne statt eine, was statt etwas), aber seine informelle Sprachverwendung spiegelt sich vor allem in der Lexik wider (z. Bsp.: Predigershow, Scheisse, Kumpel, Weiber, etc.).

Angesichts der Tatsache, dass es sich hier um eine informelle Kommunikationssituation sowie zwei alte Freunde handelt, die einen nicht unerheblichen Teil ihres Lebens gemeinsam verbracht haben, erwartet man hinsichtlich ihres sprachlichen Ausdrucks keinen enormen Unterschied. Obwohl Malcolm und Shorty völlig unterschiedliche Bahnen einge-

schlagen und sich zu unterschiedlichen Menschen entwickelt haben, erscheint es nur natürlich, dass ihr Wiedersehen – auch auf sprachlicher Ebene – nicht durch übertriebene Distanz gekennzeichnet ist. Außerdem versucht Malcolm hier, wenn auch nicht auf zudringliche Art und Weise, Shorty von den Lehren der *Nation of Islam* zu überzeugen. Dies könnte ein zusätzlicher Beweggrund dafür sein, dass Malcolm seine Sprache der von Shorty anpasst, in der Hoffnung, so zu ihm durchzudringen. Die verwendeten *frames* sprachlicher, auditiver und visueller Natur erzeugen die *scene* zweier Männer, die sich einander trotz völlig unterschiedlicher Lebenswege aufgrund der gemeinsamen Vergangenheit verbunden fühlen.

5.4.1.3.2. Intratextuelle AT-Kohärenz

Shorty: I gotta hand it to you, Red. That's the best preacher hype I ever did hear.
Malcolm X: No hype, brother. It's the truth. Why don't you come down to the temple and hear some more?
Shorty: Man, I can't pay that shit no mind.
Malcolm X: Brother, you need to pay it all your mind. The mind you have left.
Shorty: Take it easy, greasy. This is me, Shorty. Let's go 'round the corner and ... (fasst sich an die Nase, um das Schnupfen von Kokain anzudeuten).
Malcolm X: No, Sir. Not anymore. I've been clean for eight years.
Shorty: Eight years?
Malcolm X: Eight years.
Shorty: You've been something, homie. Trouble is I love pig's feet and white women too much. So I damn sure can't be no muslim.
Malcolm X: That's cause you're lost, brother. That's cause you're lost.

Im englischen Original kommt die Differenz zwischen den beiden Charakteren deutlich zum Vorschein. Im Gegensatz zur Synchronfassung wirkt das Original authentischer und der Filmdialog, der naturgemäß nie völlig frei von Künstlichkeit ist, erscheint natürlicher. Shorty, der sich seit seiner und Malcolms kleinkrimineller Vergangenheit nicht verändert hat, bedient sich ebenso wie einst des African American English:

- syntaktische Ebene

- doppelte Verneinung („*can't pay that shit no mind*“, „*can't be no muslim*“)
- unvollständige Sätze: „*Trouble is*“ anstatt „*The trouble is*“
- phonologische Ebene:
 - Kontraktion: „*have got to*“ wird zu „*gotta*“
 - Elision: '*round (around)*' (vgl. Brasch 1981: 298)
- lexikalische Ebene:
 - Slangausdrücke wie „*hype*“, „*homie*“, „*shit*“, „*easy, greasy*“¹⁸, etc.

Malcolms Sprache unterscheidet sich zwar von der Shortys, kann aber keineswegs als formell bezeichnet werden. In seiner Sprachverwendung lassen sich Charakteristika der Umgangssprache wie Elision (*'cause*) und Enklise (*you're, I've, etc.*) erkennen, aber auch die wiederholte Verwendung des *frames* „brother“ verleiht dem Gespräch einen informellen Charakter und lässt erkennen, dass diese beiden Charaktere einander trotz ihrer Unterschiede dennoch nahe stehen.

Die Verframing des Originals evoziert bei den ZuseherInnen eine *scene*, die zwar einerseits deutlich vermittelt, dass es sich nicht mehr um die Kleinganoven von einst handelt, aber es andererseits schafft, das Gefühl von Gleichgültigkeit nicht aufkommen zu lassen.

5.4.1.3.3. Intertextuelle Kohärenz

Im Original als auch in der Synchronfassung gelingt es, dem Publikum aufzuzeigen, dass Malcolm seit seiner letzten Begegnung mit Shorty einen Sinneswandel vollzogen hat. Sowohl die visuelle als auch die sprachliche Verframing ermöglichen es den ZuseherInnen die *scene* eines geläuterten und seriösen Mannes, der sich einem gottgefälligen Leben verschrieben hat, aufzubauen. Shorty hingegen scheint trotz seines Gefängnisaufenthalts wenig verändert. Auch dies ist an seinem Äußeren und seinem sprachlichen Ausdruck leicht zu erkennen. Im Original wird die Gegensätzlichkeit der beiden Charaktere auf linguistischer Ebene durch die Gegenüberstellung von Umgangssprache und African American English sehr klar vermittelt, während in der Synchronfassung keine deutlichen Unterschiede in der Sprachverwendung erkennbar sind. Die Tatsache, dass der englische Soziolekt in der deutschen Sprache über kein entsprechendes Äquivalent verfügt, führt dazu, dass der englische Dialog aufgrund seiner geringeren Förmlichkeit als authentischere Imitation eines natürlich klingenden Dialogs empfunden wird. Dennoch gelingt in beiden Fällen durch das Zusammenspiel von Bild und Text die Verbundenheit, die zwischen zwei alten Freunden auch nach Jahren ohne jeglichen

¹⁸ *easy, greasy* ist ein veralteter Slangausdruck und ist gleichbedeutend mit *take it easy* (vgl. The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English 2008: 230)

Kontakt besteht, zu vermitteln. Zugleich bleibt aber die Trennmauer zwischen den beiden Charakteren, die sich aus Malcolms Übertritt zum Islam und seiner Mitgliedschaft in der NOI ergibt, bestehen.

5.4.2. **Kulturreferenzen**

5.4.2.1. **Szene 1 [1:55:18 – 1:55:47]**

In dieser Szene hält Malcolm X eine Brandrede gegen den „weißen Teufel“ und zählt die zahlreichen Vergehen der Weißen gegen die schwarze Bevölkerung auf. Er prangert die 400-jährige Unterdrückung durch die Weißen an und spricht in diesem Zusammenhang auch die Rolle der Schwarzen an. Während dieser Rede werden Originalaufnahmen eingespielt, die Zusammenstöße zwischen (demonstrierenden) AfroamerikanerInnen und PolizistInnen zeigen und es wird ebenfalls ein kurzer Originalausschnitt aus einer Rede Martin Luther King Juniors, der wohl bedeutendsten Figur im Kampf der Schwarzen für Gleichstellung und Gleichberechtigung in den USA, eingespielt.

5.4.2.1.1. Intratextuelle Translatkohärenz

Malcolm X: 100 Jahre ist es her, da haben sie sich in weiße Laken gehüllt und (und) Bluthunde auf uns gehetzt. Nun, heutzutage haben sie die Laken abgelegt – einige haben sie abgelegt, denke ich. Sie haben die Laken abgelegt – bitte, bitte – sie haben sie abgelegt und gegen Polizeiuniformen eingetauscht. Sie haben die Bluthunde gegen Polizeihunde eingetauscht. Und genau wie der alte Onkel Tom, damals zu Zeiten der Sklaverei, reden sie uns ein, dass wir uns zu fügen hätten.

Martin Luther King Jr.: Reiht euch ein. Wer nicht auf Gewalt verzichten kann, soll nach Hause gehen.

Malcolm X prangert hier – wie bereits erwähnt – das Unrecht, das den Schwarzen widerfahren ist, an und bezieht sich auf dunkle Kapitel der amerikanischen Geschichte. In seiner Rede spricht er von den Männern, die sich in weiße Laken hüllten und Bluthunde auf die AfroamerikanerInnen hetzten. In Anbetracht dessen, dass eine zu Beginn des Films gezeigte Szene eine Rückblende auf Malcolms Kindheit beinhaltet, in der sein Elternhaus von maskierten Männern angezündet wird, sowie angesichts der Tatsache, dass wir von einem gebildeterem Publikum ausgehen, welches zumindest grundlegendes Wissen von der amerikanischen Geschichte besitzt, kann angenommen werden, dass die Anspielung auf den Ku-Klux-Klan (KKK) als solche verstanden wird. Auch für den Fall, dass die ZuseherInnen nicht wissen, dass es sich beim KKK um einen rassistischen Geheimbund in den Südstaaten der USA handelt, welcher die Wiederversklavung der schwarzen Bevölkerung anstrebte und meist nachts

Terrorakte gegen diese verübte und dessen Mitglieder im Zuge dieser Aktionen weiße Laken zur ihrer Tarnung trugen, rufen die *frames* „weiße Laken“ und „Bluthunde“ dennoch Bilder von Angst und Schrecken wach. Damit wird auch den mit diesem Themengebiet weniger vertrauten RezipientInnen ermöglicht, eine kohärente *Gesamtscene* aufzubauen.

In dieser kurzen Szene begegnet uns neben dem KKK eine weitere Kulturreferenz. Hierbei handelt es sich um „Onkel Tom“, wobei Onkel Tom hier nicht, wie vermutet werden könnte, eine Anspielung auf die Figur aus Harriet Beecher Stowes Roman *Onkel Toms Hütte* ist. Es wird in diesem Fall, in Anlehnung an das, was dieser Charakter verkörpert, auf Martin Luther King Jr. alludiert, der von Malcolm X in seinen öffentlichen Ansprachen gerne als „Onkel Tom-Negerführer“ bezeichnet wurde. Zusätzlich zu den sprachlichen *frames* „Onkel Tom“ und „damals zu Zeiten der Sklaverei“ sowie „sich fügen“, erscheint Martin Luther King Jr. auch im Bild, wodurch das Gesagte auch visuell unterstützt wird. Trotz der Tatsache, dass diese kulturspezifische Information hier sowohl mittels verbaler als auch nonverbaler *frames* vermittelt wird, bleibt fraglich, ob bei den ZieltextrezipientInnen tatsächlich die gewünschten *scenes* evoziert werden. Um die subtile Andeutung vollkommen zu verstehen, wird vom Zielpublikum erwartet, mehrere Puzzlestücke zu einem größeren Ganzen zu formen. Es muss mit Harriet Beecher Stowes Roman in dem Maße vertraut sein, dass es weiß, dass dieses Buch die Geschichte des Sklaven Tom erzählt, der trotz seiner unwürdigen Lebensbedingungen nicht versucht seinem Martyrium zu entkommen, sondern alles stillschweigend erträgt und lediglich Trost in seinem Glauben an Gott sucht. Darüber hinaus muss ihm aber auch bekannt sein, dass der Autorin eine stereotype Darstellung schwarzer Frauen und Männer vorgeworfen wird und dass ihr Werk bis heute Gegenstand hitziger Debatten ist. Zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung wurde „Onkel Tom“ daher gerne als Synonym für unterwürfige AfroamerikanerInnen verwendet (vgl. URL: National Geographic). In dieser Bedeutung verwendete es auch Malcolm X, der in Martin Luther King Jr. – welcher sich stets für den friedlichen Weg im Kampf für die Rechte der schwarzen Bevölkerung aussprach – einen Schwarzen sah, der sich des Sklavengemüts noch immer nicht entledigt hatte.

Dies verdeutlicht, dass sich hinter dem Begriff „Onkel Tom“ ein sehr komplexer Sachverhalt verbirgt, dessen Verständnis dementsprechend auch eine umfassendere Kenntnis der Ausgangskultur erfordert. Fehlt dieses Wissen, entsteht ein gewisser Informationsverlust, welcher allerdings nicht verhindert, dass eine kohärente *Gesamtscene* aufgebaut werden kann. Dies ist nicht zuletzt auf die Originalfernsehausschnitte zurückzuführen, die während Malcolms Rede zu sehen sind und deutlich zum Ausdruck bringen, wie sehr die schwarze Bevölkerung in den USA unter der Unterdrückung und dem Terror, denen sie ausgesetzt waren, leiden mussten. Hier wird besonders deutlich, wie bedeutend das Zusammenspiel zwischen Sprache und Bild ist. Die von Malcolm sehr sorgfältig ausgewählten Worte verfehlen ihre Wirkung mit Sicherheit nicht, doch diese erlangen erst in Verbindung mit den visuell vermittelten Informationen ihre volle Wirkkraft.

5.4.2.1.2. Intratextuelle AT-Kohärenz

Malcolm X: A hundred years ago, they used to put on white sheets and sic bloodhounds on us. Nowadays, they've traded in the sheets – some of them have traded in the sheets – they've traded in the sheets – please, please. They've traded in those white sheets for police uniforms. They've traded in the bloodhounds for police dogs. And just like Uncle Tom during slavery time, they try to teach us ...

Martin Luther King Jr.: We must remain true to nonviolence. I'm asking everybody in the line. If you can't be nonviolent, don't get in it.

Malcolm X: ...to love our enemy and pray for those who use us spitefully.

Ausgehend von den Überlegungen zum Vorwissen des ausgangssprachlichen Publikums, wird dieses keinerlei Schwierigkeiten haben, zu erkennen, dass die *frames* „bloodhounds“ und „white sheets“ eine Andeutung auf die Mitglieder des Ku-Klux-Klans darstellen. Es werden die vom Regisseur intendierten *scenes* evoziert.

Auch im Fall der zweiten Kulturreferenz kann davon ausgegangen werden, dass die RezipientInnen aufgrund der verwendeten *frames* die gewünschten *scenes* aufbauen können. Der Roman *Onkel Toms Hütte* gehört zum Unterrichtskanon in US-amerikanischen Schulen und gilt als unerlässliche Lektüre in der Aufarbeitung der Geschichte der Sklaverei. Obwohl Martin Luther King Jr. auch in Europa jedermann ein Begriff sein sollte, ist sein Stellenwert innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft mit dem im deutschsprachigen Raum nicht zu vergleichen. Die immense Bedeutung seiner politischen Tätigkeit lässt sich auch daran erkennen, dass ihm zu Ehren ein bundesweiter Nationalfeiertag ausgerufen wurde.

Das Verständnis dürfte in diesem Beispiel, auch aufgrund der visuellen Ebene, in keinsten Weise erschwert sein.

5.4.2.1.3. Intertextuelle Kohärenz

Aufgrund der kulturellen Einbettung dieses Films, treten Begriffe und Phänomene auf, die in der Zielkultur keine Entsprechung finden. Der Regisseur präsupponiert ein gewisses geschichtliches Hintergrundwissen, das er vom US-amerikanischen Publikum auch erwarten kann. Die RezipientInnen der Synchronfassung verfügen nicht über den gleichen Wissensstand und dies hat natürlich auch Auswirkungen auf ihr Verständnis. Während die Bedeutung der ersten Kulturreferenz auch von den deutschsprachigen SeherInnen verstanden werden sollte, wird das zweite kulturspezifische Element wahrscheinlich nicht dieselben *scenes* her-

vorrufen wie das Original. Im Original führt das Zusammenspiel von Bild und Dialog dazu, dass dem Standpunkt, den die *Nation of Islam* und damit Malcolm X vertritt, Nachdruck verliehen wird. Hier entspricht das von Malcolm X gezeichnete Bild jenem, das zeit seines Lebens und auch heute von ihm vermittelt wird. Das Publikum erlebt ihn gewissermaßen in seiner „Paraderolle“ als militanten Fürsprecher des separatistischen schwarzen Nationalismus, der den „weißen Mann“ als brutalen Rassisten darstellt und zugleich Kritik an der Unterwürfigkeit der eigenen „Brüder und Schwestern“ übt. Malcolms krasses Gegenstück bildet der „Onkel-Tom-Neger“ Martin Luther King Jr., der den Weißen die Hand reicht und auf friedlichem Wege versucht, bestehende Ungerechtigkeiten zu beseitigen.

Die deutsche Fassung hat aufgrund der bestehenden Unterschiede im Hintergrundwissen als auch im emotionalen Zugang zu dieser Thematik nicht die idente Wirkung. Dieses Beispiel ist ein Beleg dafür, dass gewisse kulturell bedingte Unterschiede – vor allem auch aufgrund der durch das Medium Film auferlegten Beschränkungen – nicht völlig überbrückt werden können.

5.4.2.2. Szene 2 [1:29:05- 1:29:29]

Nachdem man in der vorhergehenden Szene sehen konnte, wie Malcolm X auf der Straße versuchte, neue Mitglieder für die *Nation of Islam* anzuwerben, sieht man ihn, wie er zu einer kleiner Gruppe Menschen in einem Tempel der NOI spricht.

5.4.2.2.1. Intratextuelle Translatkohärenz

Malcolm X: Seht ihr, das sind die Fragen, die Ihr euch stellen müsst. Wie sind wir zu diesem Bewusstsein gekommen? Ihr seid keine Amerikaner. Ihr seid Afrikaner, die rein zufällig in Amerika sind. Ihr müsst den Unterschied begreifen lernen. Wir kamen nicht rüber auf der Nina, der Pinta oder der – wie auch immer sie heißen mag. Wir landeten nicht am Plymouth Rock, Plymouth Rock landete auf uns, landete direkt auf uns.

In dieser Szene versucht Malcom X seinen ZuhörerInnen zu erklären, wieso sie sich nicht als AmerikanerInnen, sondern als AfrikanerInnen sehen sollten. Um seinen Standpunkt zu verdeutlichen und bildlich Nachdruck zu verleihen, spricht er davon, dass sie nicht auf der „Nina“, „Pinta“ oder „der wie-auch-immer-sie-heißen-mag“ rüberkamen“ und dass sie auch nicht am „Plymouth Rock“ landeten. In diesem kurzen Abschnitt verweist Malcolm auf für den nordamerikanischen Kontinent sowie die US-amerikanische Nation bedeutende historische Ereignisse und konfrontiert die ZieltextrezipientInnen sogleich mit mehreren Kulturreferenzen. „Nina“ und „Pinta“ bezeichnen die Namen jener Schiffe, mit denen Christoph Kolumbus 1492 aufbrauch, um die neue Welt zu entdecken. Der lapidar beigefügte Zusatz „und der wie-

auch-immer-wie-heißen-mag“ ist eine Anspielung auf die „Santa Maria“, welches, neben den bereits erwähnten, das letzte und größte Schiff der Flotte war, die damals in See stach. Die Tatsache, dass er dieses nicht nennt, bringt seine Position deutlich zum Ausdruck. Die US-amerikanische Geschichte, die ihren Beginn mit der Entdeckung Amerikas 1492 nahm, wird als die Geschichte der Weißen empfunden und somit spielt es für die afroamerikanische Bevölkerung grundsätzlich keinerlei Rolle, wie die Namen dieser Schiffe lauten. Malcolm X als Vertreter des schwarzen Separatismus und Befürworter der Trennung vom „weißen Amerika“ will seinen Standpunkt untermauern, indem er seinen schwarzen MitbürgerInnen ins Gedächtnis ruft, dass ihre Ursprünge in Afrika liegen und die Geschichte der Schwarzen und Weißen keineswegs dieselbe ist. Angesichts dessen, dass es sich hier um ein Kapitel der Geschichte handelt, das im Geschichtsunterricht keiner Schule fehlen darf und in Anbetracht dessen, dass wir von einem gebildeterem RezipientInnenkreis ausgehen, kann erwartet werden, dass beim Publikum die intendierten *scenes* hervorzurufen werden.

Das zweite kulturspezifische Element, das uns hier begegnet, ist Plymouth Rock. Malcolm X spricht davon, dass die AfroamerikanerInnen nicht am Plymouth Rock landeten, sondern dass dieser auf ihnen landete. Plymouth ist ein Ort im Bundesstaat Massachusetts und der Plymouth Rock ist – schenkt man der Legende Glauben – jener Stein bzw. jenes Fleckchen amerikanischer Erde, das von den Pilgervätern zuerst betreten wurde (vgl. URL: history.com). Somit symbolisiert es die Geburtsstunde der USA und der US-Amerikanischen Nation. Malcolm weist in seiner Rede darauf hin, dass der schwarze Teil der US-Bevölkerung nicht auf Plymouth Rock landete, d.h. dass die Schwarzen nicht zu den Gründervätern, die auf der *Mayflower* ankamen, zählen, sondern dass Plymouth Rock auf ihnen landete. Damit alludiert er auf die Tatsache, dass weiße AmerikanerInnen die Vorfahren der heutigen AfroamerikanerInnen mit Hilfe von Schiffen und gegen ihren Willen in die USA verschleppten, wo sie als Sklaven gehalten und ihre Arbeitskraft ausgebeutet wurde. Malcolm nutzt die Plymouth Rock-Metapher, welche als Anspielung auf die Versklavung afroamerikanischer Vorfahren verstanden werden soll, um seine „Brüder und Schwestern“ erneut an die Verbrechen des „weißen Teufels“ zu erinnern und somit einen Keil zwischen Weiß und Schwarz zu treiben.

Trotz der Annahme, dass das Zielpublikum über profundes geschichtliches Wissen verfügt, bleibt fraglich, ob „Plymouth Rock“ im deutschsprachigen Raum tatsächlich ein geläufiger Begriff ist, der die gewünschten Assoziationen weckt. Wäre zusätzlich von Pilgervätern oder der „Mayflower“ die Rede, hätten die RezipientInnen sicherlich keinerlei Schwierigkeiten, diese Metapher zu verstehen. Jedoch erlauben die bereits genannten Kulturreferenzen sowie die gesamte kontextuelle Einbettung den Aufbau einer kohärenten Gesamtscene.

5.4.2.2.2. Intratextuelle AT-Kohärenz

Malcolm X: See, these are the questions you and I have to ask: "How did we get this mind?" You're not an American. You're an African who happens to be in America. You have to understand the difference. We didn't come over on the Nina, the Pinta and the whatchamacallit. We didn't land on Plymouth Rock, Plymouth Rock landed on us. Landed right on top of us.

Das Zielpublikum des Originals sieht sich ebenfalls mit den *frames* „Nina“, „Pinta“ und „watchamacallit“ als Anspielung auf die Santa Maria konfrontiert. Da die Ankunft Christoph Kolumbus' Schiffsflotte – bestehend aus diesen drei Schiffen – vor allem für die Geschichte des nordamerikanischen Kontinents von immenser Bedeutung ist, werden die US-amerikanischen ZuseherInnen, auch wenn diese nicht über einen höheren Bildungsgrad verfügen, mit Sicherheit keine Schwierigkeiten haben, diese Namen geschichtlich zuzuordnen. Das zweite kulturspezifische Element „Plymouth Rock“ kann als noch unproblematischer angesehen werden, da in den USA jedes Jahr zu Thanksgiving des Erntedankfests, das die Pilgerväter nach ihrer Ankunft in Plymouth Rock zusammen mit einem Indianerstamm feierten, gedacht wird. Desweiteren werden die RezipientInnen die Plymouth Rock-Metapher als Verweis auf Versklavung viele Afrikaner und AfrikanerInnen verstehen, da die Zeit der Sklaverei das gesellschaftliche Bild der USA einschneidend prägte und tiefe Wunden hinterließ, die auch heute noch nicht völlig verheilt zu sein scheinen.

Es kann davon ausgegangen werden, dass die RezipientInnen des Originals über ausreichendes Hintergrundwissen verfügen, welches ihnen ermöglicht, die vom Regisseur intendierten *scenes* aufzubauen.

5.4.2.2.3. Intertextuelle Kohärenz

Diese Szene verdeutlicht, dass – trotz der von vielen beklagten „(kulturellen) Amerikanisierung Europas“ – zwischen dem US-amerikanischen und der deutschsprachigen Publikum kulturell geprägte Unterschiede im Allgemeinwissen bestehen. Diese haben Einfluss auf das Verständnis und die Wirkung eines Films. Diese Szene erfordert vor allem ein bestimmtes geschichtliches Hintergrundwissen seitens der RezipientInnen, damit die Anspielungen auf historisch bedeutende Ereignisse verstanden werden können.

Die Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus, angedeutet durch die Nennung der Namen jener Schiffe, aus denen sich seine Schiffsflotte zusammensetzte, wird weder beim Zielpublikum des Originals noch der Synchronfassung Schwierigkeiten im Verständnis hervorrufen. Das zweite kulturspezifische Element, das uns in dieser Szene begegnet, könnte sich für die deutschsprachigen RezipientInnen als problematischer erweisen. Obwohl von einem Publikum mit höherer Bildung ausgegangen wird, ist es dennoch vorstellbar, dass die-

ses nicht sofort erkennt, dass sich Malcolm X der Plymouth Rock-Metapher bedient, um auf die Versklavung vieler Millionen AfrikanerInnen hinzuweisen. Auch ungeachtet dessen, dass diese Kulturreferenz nicht die vom Autor erwünschten *scenes* hervorruft, ist das Gesamtverständnis dennoch nicht gefährdet. Das Zielpublikum der synchronisierten Fassung wird dennoch verstehen, dass auch hier die Funktion der Szene darin besteht, die Weißen als Bösewichte und Feinde der AfroamerikanerInnen darzustellen und den „schwarzen Brüdern und Schwestern“ nochmals ins Gedächtnis zu rufen, dass Afrika und nicht Amerika ihre Heimat ist.

5.4.2.3. Szene 3 [1:06:52-1:07:38]

Wir sehen hier Malcolm, der die erste Dusche nach seiner Isolationshaft genommen hat und im Begriff ist, sich die Haare zu glätten. In diesem Moment kommt sein Mithäftling Baines herein, der ihn auf das Glätten seiner Haare anspricht und ihm vorwirft, sich auf diese Weise den Weißen anbiedern zu wollen. Es entfacht ein Streitgespräch, in dem Baines versucht, Malcolm von seinen Ansichten zu überzeugen.

5.4.2.3.1. Intertextuelle Translatkohärenz

Baines: Sieh dich an. Du schmierst dir dieses Gift in die Haare.
Malcolm X: Weißt du was? Ich glaube, du bist zu lange im Knast gewesen, mein Freund. Da draußen machen sich alle die Haare glatt.
Baines: Warum? Warum nur machen sich draußen alle die Haare glatt?
Malcolm X: Weil sie nicht mit einem Wollkopf rumlaufen und aussehen wollen wie...
Baines (unterbricht Malcolm): Aussehen wollen wie ein was? Wie ich? Wie ein Nigger? Warum willst du nicht aussehen, wie das, was du bist? Warum schämst du dich? Bloß weil du schwarz bist?
Malcolm: Damit du Bescheid weißt: Ich schäme mich wegen gar nichts.
Malcolm dreht sich zum Duschkopf, um sich das Haarglättemittel aus den Haaren zu waschen, als ihn Baines an der Hand packt.
Malcolm: Nimm die Pfoten weg. Ich muss das Zeug runterwaschen.
Baines: Lass es brennen.
Malcolm: Nigger, nimm deine Dreckpfoten weg.

Baines: Na los, lass es brennen und quäl dich ein bisschen. Schmier dir das Gift in die Haare und nimm es in den Körper auf, weil du weiß sein willst.

Malcolm: Ich will diese Scheisse nicht hören.

Baines: Ich dachte, du wärst intelligent, aber du bist auch nur einer von diesen Typen, die in ihrem Clownsanzug herumstolzieren und sich mit diesem Scheissdreck die Haare glattbügeln. Du siehst aus wie ein Affe. Der weiße Mann lacht doch über dich. Er lacht, weil er weiß, dass du kein Weißer bist.

Malcolm will sich nach seiner Isolationshaft die Haare glätten, als er von Baines darauf angesprochen wird und dieser ihn fragt, ob er sich seiner Herkunft und damit verbunden seines Aussehens schäme. In weiterer Folge wirft er Malcolm vor, sich durch das Herumstolzieren in einem „Clownsanzug“ und durch das „Glattbügeln“ seiner Haare zum Affen zu machen. Dies betrachtet er als armseligen Versuch, die Gunst der Weißen zu gewinnen.

Hier haben wir eine implizite Kulturreferenz, da Baines auf die von den 1930ern bis in die 1960er Jahre vorherrschende Haar- und Kleidermode anspielt. Das damalige unter AfroamerikanerInnen vorherrschende Schönheitsideal wurde im hohen Maße durch jenes der Weißen bestimmt. Daher erfreute sich die als „conk“¹⁹ bezeichnet Frisur, die durch Glätten der Haare mit Hilfe chemischer Mittel erreicht wurde, unter afroamerikanischen Männern großer Beliebtheit, obwohl sie sich einer äußerst schmerzhaften Behandlung unterziehen mussten, die nicht selten zu Verätzungen der Kopfhaut führte. Sie wurde vor allem von Schwarzen getragen, die dem ländlichen Raum und damit verbunden auch meist der Armut entflohen waren und diese Frisur als Zeichen des sozialen Aufstiegs und des urbanen Stils empfanden. Mit dem Aufkommen der Black Power-Bewegung und dem neuen Selbstverständnis der AfroamerikanerInnen wurde der „Conk“ zum Symbol des Selbsthasses und der Selbsterniedrigung (vgl. Craig 2002: 110-112).

Baines erwähnt neben den „glattgebügelten Haaren“ auch das „Herumstolzieren in Clownsanzügen“ und alludiert damit auf den „zoot suit“, der in den 1940er Jahren unter Hispanics und Afroamerikanern in Harlem und der Westküste äußerst beliebt war. Auch Jazz-Musiker wie Cab Calloway trugen gerne die meist farbenfrohen Anzüge, die aus einem knielangen Jackett mit stark gepolsterten Schultern und weiten, an den Füßen eng zulaufenden sowie hochtaillierten Hosen bestanden. Das Outfit wurde durch spitze Schuhe, einen breitrandigen Filzhut mit Feder sowie eine lange Uhrkette komplettiert (vgl. Baker 2007: 44).

Die *frames* „Clownsanzug“ sowie „glattgebügelte Haare“ werden beim Großteil der Zieltextrezipierenden – unter Berücksichtigung ihres Vorwissens – keine Aktivierung der *frames* „conk“ bzw. „zoot suit“ und der damit verbundenen *scenes* bewirken. Zwar gehen wir

¹⁹ „Conk“ ist eine Ableitung des Wortes „congolene“, das die ätzende Mixtur aus Eiern, Kartoffeln und Lauge bezeichnet, die zum Glätten der Haare verwendet wurde und von ärmeren Schwarzen zumeist selbst zusammengemischt wurde (vgl. Sherrow 2006: 18).

von einem geschichtlich interessierten Publikum aus, doch kann nicht vorausgesetzt werden, dass dieses über ein derartiges Detailwissen verfügt. Aber auch ohne diese Hintergrundinformationen wird dem Publikum mehr als deutlich vermittelt, dass Baines den „conk“ verabscheut, da er dieser Frisur als Ausdruck des Wunsches weiß sein zu wollen versteht. Er versucht Malcolm vor Augen zu führen, dass der „conk“ und der „zoot suit“, den er verächtlicherweise als „Clownsanzug“ bezeichnet, Schwarze zu Spottobjekten der Weißen machen würden. Malcolm schenkt seinen Worten jedoch kein Gehör und behauptet, dass er bereits zu viele Jahre im Gefängnis verbracht habe und schlicht nicht wisse, was modern sei.

Trotz fehlenden Hintergrundwissens können die deutschsprachigen RezipientInnen erkennen, dass sich hier zwei Menschen mit völlig verschiedenen Weltansichten begegnen. Die nonverbalen frames (der strenge Blick, die Körpersprache, eine kurz stattfindende Tätlichkeit) erleichtern die Einordnung der Figuren für die Rezipierenden. Zwar kommt es zu einem Informationsverlust, weil das Zielpublikum der Synchronfassung nicht in der Lage sein wird, die tiefere Bedeutung der „glattgebügelten Haare“ zu verstehen. Dennoch ist auch für deutschsprachige Rezipierende unter Berücksichtigung der Tatsache, dass AfroamerikanerInnen von Natur eher krause Haare haben und sich einer schmerzvollen Prozedur unterziehen, um diese zu glätten, begreifbar, dass dies womöglich als Zeichen des Selbsthasses gewertet werden konnte. Außerdem sollte der *frame* „Clownsanzug“ – auch ohne zu wissen, dass damit auf den „zoot suit“ angespielt wird – zuordenbar sein, da bereits in einer der ersten Szenen des Films gezeigt wird, wie Malcolm diesen sehr ungewöhnlich anmutenden Anzug stolz zur Schau stellt. In jedem Fall kann eine kohärente Gesamtscene aufgebaut werden.

5.4.2.3.2. Intratextuelle AT-Kohärenz

Baines: Look at you, putting all that poison in your hair.

Malcolm X: I think you been in prison too long, my man. Because everybody on the outside conks.

Baines: Why? Why does everybody on the outside conk?

Malcolm X: Because they don't want to walk around with a nappy head looking like....

Baines (unterbricht Malcolm): Like what? Like me? Like a nigger? Why don't you wanna look like what you are? Why are you ashamed of being black?

Malcolm: Let me tell you something. I am not ashamed of being anything.

Malcolm dreht sich zum Duschkopf, um sich das Haarglättemittel aus den Haaren zu waschen, als ihn Baines an der Hand packt.

Malcolm: Nigger, get your hands off me. I gotta wash this out.

Baines: Let it burn.

Malcolm: Nigger, get your hands off of me.

Baines: Go on, burn yourself, pain yourself. Put all that poison in your body, trying to be white.

Malcolm: I don't wanna hear all this shit.

Baines: I thought you were smart. But you're just another one of those cats strutting down the avenue in your clown suit with all that mess on you, looking like a monkey. The white man sees you and laughs. He laughs because he knows you ain't white.

Im Original begegnen uns die *frames* „conk“ und „clown suit“, sodass wir einerseits eine explizit und andererseits eine implizit geäußerte Kulturreferenz vorliegen haben. „Conk“ aktiviert bei einem US-amerikanischen Publikum die entsprechenden *scenes* und bedarf keiner Erklärungen. Dem Kampf der schwarzen Bevölkerung um Gleichstellung wird in den Lehrplänen von US-Schulen große Bedeutung beigemessen, sodass davon ausgegangen werden kann, dass im Geschichtsunterricht auch der Wandel von Mode- und Frisurentrends als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen diskutiert wird. Der „zoot suit“ ist nicht bloß ein Kleidungsstück, sondern war sogar Auslöser für die sogenannten „zoot suit riots“²⁰, die sich 1943 ereigneten. US-AmerikanerInnen sind mit der damaligen Mode aber sicherlich auch durch Filme und Fernsehberichte aus dieser Zeit, sowie durch Bilder und Erzählungen älterer Generationen, etc. vertraut.

Es scheint daher äußerst unwahrscheinlich, dass die verwendeten *frames* Verwundung auslösen und nicht interpretierbar sind. Die Rezipierenden verfügen über das vom Regisseur präsupponierte Wissen und können daher ohne Zweifel kohärente *scenes* aufbauen.

5.4.2.3.3. Intertextuelle Kohärenz

Sowohl im Original als auch in der Synchronfassung gelingt es, den ZuseherInnen zu vermitteln, dass Malcolm und Baines trotz der Tatsache, dass sie beide Afroamerikaner sind und eine Haftstrafe verbüßen, zwei äußerst unterschiedliche Charaktere darstellen. Baines lehnt

²⁰ Obwohl der „zoot suit“ seinen Ursprung in der afroamerikanischen Kultur hatte, wurde er in Los Angeles vorwiegend von Amerikanern mexikanischen Ursprungs getragen. In den 40er Jahren hegten Weiße viele Vorurteile gegen Mexikaner und betrachteten diese als Kriminelle. Der „zoot suit“ wurde deshalb bald mit der Zugehörigkeit zu einer Gangstergruppe assoziiert. Im Jahr 1943 kam es schließlich zu einem Ausbruch rassistischer Gewalt, als in Los Angeles weiße US-Soldaten mexikanisch-amerikanische Jugendliche angriffen, die „zoot suits“ trugen. Diese Unruhen gingen als „zoot suit riots“ in die Geschichte ein (vgl. Griffin 2002: 884).

das Tragen eines „conks“ als Black Power-Verfechter strikt ab und versucht auch Malcolm begreiflich zu machen, dass diese Frisur mit dem Nacheifern weißer Ideale gleichzusetzen ist und somit zur Selbsterniedrigung der Schwarzen führt. Auch die extravaganten „zoot suits“ sind ihm ein Dorn im Auge, da sie zur Verhöhnung des Schwarzen durch Weiße beitrügen. Malcolm, der sowohl einen „conk“ als auch „zoot suits“ trägt, schenkt seinen Worten keine Beachtung. Obwohl sich die *scenes*, die beim deutschsprachigen Publikum evoziert werden, nicht mit denen der englischsprachigen ZuseherInnen decken, kann in beiden Fällen eine kohärente Gesamtscene aufgebaut werden. Auch in diesem Fall zeigt sich, dass die Übertragung von Kulturreferenzen meist mit einem gewissen Informationsverlust verbunden ist.

5.4.3. Schimpfwörter

5.4.3.1. Szene 1 [0:25:05- 0:25:55]

Kurz vor Beginn dieser Szene erfahren wir, dass Malcolms Mutter nach der Ermordung ihres Mannes mit der Kindererziehung überfordert war und das Sorgerecht für ihre Kinder verlor. Daraufhin wurde die Familie auseinandergerissen und Malcolm und seine Geschwister auf unterschiedliche Kinderheime aufgeteilt. In dieser Szene sehen wir nun, dass sich Malcolm in seinem neuen Zuhause – trotz seines bereits von zahlreichen Schicksalsschlägen geprägten Lebens – gut zurechtfindet und ein hervorragender Schüler wird. Aufgrund seiner schulischen Erfolge äußert Malcolm den Wunsch, Rechtsanwalt zu werden. Sein Lehrer macht ihm jedoch unmissverständlich klar, dass dieser Berufswunsch für einen Schwarzen völlig unrealistisch sei und er besser daran täte, ein Handwerk zu erlernen.

5.4.3.1.1. Intratextuelle Translatkohärenz

Lehrer: Wichtig ist jetzt, realistisch zu sein. Wir alle mögen dich hier, das weißt du. Aber du bist ein Nigger. Und Rechtsanwalt ist kein realistisches Ziel für einen Nigger.

Malcolm X : Aber warum denn nicht, Mr. Ostrowski? Ich habe die besten Noten in der Klasse. Man hat mich zum Klassensprecher gewählt. Ich möchte Rechtsanwalt werden.

Lehrer: Nein, du musst dir etwas ausdenken, das im Bereich des Möglichen liegt. Du hast geschickte Hände. Du bastelst gerne. Man gibt dir bestimmt Arbeit. Ich würde das tun. Warum wirst du nicht Zimmermann? Das ist ein guter Beruf für einen Farbigen. War dein Vater nicht auch Zimmermann? Jesus war Zimmermann. Du bist hier beliebt. Man mag dich als Mensch. Du machst dich gut. Vergiss niemals die Worte: Nichts ist so erfolgreich wie der Erfolg. Sprich es mir nach!

Malcolm X: Nichts ist so erfolgreich wie der Erfolg.

Lehrer: Richtig! Solange du realistisch denkst.

In dieser kurzen Szene will Malcolms Lehrer ihm zu verstehen geben, dass sein Wunsch, Rechtsanwalt zu werden, höchst illusorisch ist und gebraucht zu diesem Zweck sowohl den Ausdruck „Nigger“ als auch „Farbiger“. Wie bereits festgestellt (→ 3.2.4.4.3.2.) wird das Wort „Nigger“ von AfroamerikanerInnen als äußerst demütigender und entwürdigender Begriff empfunden. Obwohl ein hauptsächlich aus Weißen bestehendes deutschsprachiges Publikum den emotionalen Gehalt dieses Ausdrucks nicht vollends nachvollziehen wird können,

ist sich dieses dennoch dessen bewusst, dass „Nigger“ eine abwertende Bezeichnung ist. Die Vorstellungen, die die ZielrezipientInnen mit diesem *frame* assoziieren, sind daher Rassismus, Demütigung sowie der Wunsch, das Gegenüber zu erniedrigen.

Ungeachtet der Tatsache, dass Weiße das N-Wort lange Zeit ohne jegliche Scheu oder Bedenken verwendeten, hätte sich der Lehrer auch des Wortes „Schwarzer“ bedienen können. Es wird deutlich, dass dieser *frame* hier zweierlei Funktion erfüllt. Einerseits soll er verdeutlichen, dass die Filmhandlung in einer Zeit spielt, als der Begriff „Nigger“ innerhalb der Gesellschaft als völlig akzeptabel angesehen wurde und damit verbunden die Degradierung afroamerikanischer MitbürgerInnen zu Menschen zweiter Klasse kein Unrechtsempfinden weckte. Andererseits werden die *scenes* eines Lehrers geweckt, der nicht etwa versucht, seinem Schüler die Hoffnung auf einen besseren Morgen zu vermitteln, sondern augenscheinlich selbst die Meinung teilt, dass Schwarze Weißen unterlegen seien und somit unmöglich den Beruf eines Rechtsanwalts ergreifen könnten. Zwar verwendet er in seiner weiteren Ausführung die Bezeichnung „Farbiger“ und versucht seine bis dahin sehr harschen Worte abzuschwächen, indem er Malcolm versichert, wie gut er sich mache und wie beliebt er sei, dennoch evoziert der Dialog den Gesamteindruck, dass AfroamerikanerInnen lediglich für handwerkliche Berufe geschaffen seien und nicht nach Höherem streben sollten. Auch der Zusatz „Nichts ist so erfolgreich wie der Erfolg selbst“, der dem Jungen als vermeintlicher Ansporn dienen soll, ist in Wahrheit eine Plattitüde und unterstützt den bis dahin gewonnen Eindruck vom Lehrer.

5.4.3.1.2. Intratextuelle AT-Kohärenz

Lehrer: Now the important thing is to be realistic. We all like you here. You know that. But you're a nigger and a lawyer is no realistic goal for a nigger.

Malcolm X : But why, Mr. Ostrowski? I get the best grades in class. I got voted class president. I wanna be a lawyer.

Lehrer: No, I want you to think about something that you can be. You're good with your hands, making things. People would give you work. I would myself. Why don't you become a carpenter? That's a good profession for a coloured. Wasn't your father a carpenter? Jesus was a carpenter. People like you as a person. You're doing really well. Remember what we said: Nothing succeeds like success. Let me hear it.

Malcolm X: Nothing succeeds like success.

Lehrer: Right! As long as you're realistic.

Ebenso wie im Deutschen haben wir es auch im englischen Original mit den *frames* „nigger“ und „coloured“ tun. Aufgrund der US-amerikanischen Vergangenheit, die unter anderem das äußerst dunkle Kapitel der Sklaverei umfasst, ist sich das Zielpublikum des Originals über die volle Tragweite des Begriffs „Nigger“ im Klaren. Angesichts der Tatsache, dass sich ein nicht geringer Teil der ZieltextrezipientInnen aus AfroamerikanerInnen zusammensetzt, ist zu erwarten, dass hier die Wahl der Terminologie seitens des Regisseurs als viel sensibleres Thema empfunden wird. Weitaus stärker als in der Synchronfassung wird die *scene* eines rassistischen oder zumindest stark vorurteilbehafteten Weißen evoziert, dessen eingeschränktes Weltbild die Vorstellung eines schwarzen Rechtsanwalts nicht zulässt.

Auch in der englischsprachigen Fassung rudert der Lehrer in seiner harschen Wortwahl zurück, als den Beruf des Zimmermanns als gute Wahl für einen Farbigen („coloured“) bezeichnet, dennoch ändert dies sowie die Binsenweisheit („Nothing succeeds like success“), die er dem jungen Malcolm am Ende ihres Gesprächs mit auf den Weg gibt, nichts an der Gesamtszene, die vermittelt wird. Malcolm soll zu verstehen gegeben werden, dass er als Afroamerikaner kein gleichwertiges und gleichberechtigtes Mitglied der Gesellschaft ist und als solcher lediglich auf das Erlernen eines handwerklichen Berufs hoffen darf.

5.4.3.1.3. Intertextuelle Kohärenz

Der Translator bzw. die Translatorin der deutschen Synchronfassung entschied sich dafür, die originalsprachlichen Ausdrücke „nigger“ unzensuriert zu übernehmen. In diesem Fall scheint dies die einzig richtige Entscheidung zu sein. Eine Abschwächung seitens der ÜbersetzerIn hätte dazu geführt, dass die emotionale Komponente, die durch den Begriff „Nigger“ transportiert wird, völlig verloren geht. Ziel dieser Szene ist es, den RezipientInnen – sowohl des Originals als auch der deutschen Fassung – vor Augen zu führen, dass Malcolm X in einer Zeit aufwuchs, als AfroamerikanerInnen als minderwertige Individuen angesehen wurden, die tagtäglich Beleidigungen und Erniedrigung erfuhren. „Nigger“ vermag es wie kein anderer Begriff die jahrhundertelange Unterdrückung der schwarzen US-Bevölkerung zum Ausdruck zu bringen. „Nigger“ ist hier nicht etwa nur ein Lückenfüller, eine unbedachte Äußerung, die durch jedes beliebige andere Wort ersetzt werden könnte, sondern erfüllt eine wichtige Funktion. Nur mittels Übernahme dieses Tabuwortes wird dem deutschsprachigen Publikum das Verständnis dieser Szene auf emotionaler Ebene ermöglicht, wenngleich die Unterschiede in der kulturellen und historischen Prägung der Rezipierenden von Original und Synchronfassung keinen identen emotionalen Zugang erlauben.

5.4.3.2. Szene 2 [1:56:57-1:57:58]

Nachdem man innerhalb der *Nation of Islam* Malcolms rhetorisches Geschick erkannt hatte, übertrug man ihm die Aufgabe, in der Öffentlichkeit als Sprachrohr der Organisation zu fungieren. Diese Szene zeigt Malcolm X bei einem seiner vielen Fernsehauftritte, die er nutzte, um die Lehren der NOI zu verbreiten. Malcolm und ein weiterer Afroamerikaner, Dr. Payson, sind Gäste in einem TV-Studio. Der Moderator der Diskussionsrunde bittet zunächst Malcolm zu erklären, wofür das X in seinem Namen steht. Daraufhin wird seinem Diskussionspartner das Wort erteilt, der sehr deutlich zum Vorschein bringt, dass er die Vorgehensweise der *Nation of Islam* nicht befürwortet.

5.4.3.2.1. Intertextuelle AT-Kohärenz

Moderator: Würden Sie uns bitte erklären, was Ihr Name bedeutet? Ich meine natürlich den Buchstaben X.

Malcolm X: Ja. Zurzeit der Sklaverei gab der Sklavenhalter dem Neger, dem sogenannten Neger, er gab ihm damals seinen eigenen Namen. Der ehrwürdige Elijah Mohammed lehrt uns, dass wir, sobald wir in den Besitz der Weisheit des Islam kommen und so zu uns selbst gefunden haben, dass wir dann unseren Sklavennamen durch ein X ersetzen. X steht in der Mathematik gemeinhin für eine Unbekannte. Da wir von unserer Geschichte quasi abgeschnitten wurden, sowie von unserer Vergangenheit und unserer Kultur, unserem eigenen Land, benutzen wir das X, die Unbekannte, bis wir in unser Land heimkehren.

Moderator: Ah ja. Ich danke Ihnen, Dr. Payson.

Dr. Payson: Mr. X ist ein... er ist ein Demagoge. Er hat keine schlagkräftigen Argumente, also übertreibt er. Er erweist jedem guten, jedem gesetzestreu, frommen, amerikanischen Neger in diesem Land einen schlechten Dienst. Malcolm X, wieso lehren Sie schwarze Vorherrschaft? Warum predigen Sie Hass?

Obwohl Malcolm X und Dr. Payson im Grunde das gleiche Ziel verfolgen – nämlich die Durchsetzung gleicher Bürgerrechte für Schwarze – vertreten sie sehr unterschiedliche Positionen hinsichtlich der Maßnahmen zur Erreichung dieses Zieles. Beide bedienen sich während ihrer Ausführungen des Begriffes „Neger“, doch die Verwendung unterscheidet sich. Während Malcolm X das Wort nicht völlig unkommentiert über die Lippen bringt und durch den Zusatz „der sogenannte Neger“ seine ablehnende Haltung zum Ausdruck bringt, verwendet Dr. Payson diesen Begriff scheinbar völlig vorbehaltlos.

Im theoretischen Teil der Arbeit wurde bereits erklärt, dass „Neger“ im Deutschen – sogar zu Zeiten, als die Verwendung nicht als Verstoß gegen den etablierten Sprachgebrauch galt – stets ein negativ konnotierter Begriff war. Der *Frame* „Neger“ evozierte und evoziert negative *scenes* und wird deshalb als im höchsten Maße beleidigend empfunden. Die Tatsache, dass sich Dr. Payson, der als gebildeter und scheinbar stolzer Afroamerikaner wahrgenommen wird, selbst als „Neger“ bezeichnet, scheint daher äußerst verwunderlich. Hinzu kommt, dass der Begriff hier in einem ausschließlich positiven Kontext („gute, gesetzestreue und fromme Neger“) Anwendung findet. Dadurch entsteht in dieser Szene eine gewisse Inkohärenz, weil das deutschsprachige Publikum aufgrund mangelnden geschichtlichen Hintergrundwissens nicht in der Lage sein wird, zu erkennen, dass es sich im Falle des *frames* „Neger“ um eine Übersetzung des englischen „Negro“ handelt, welches im Englischen von AfroamerikanerInnen als Selbstbezeichnung gewählt wurde und somit eine völlig andere Bewertung erfährt. Malcolms Gebrauch des *frames* „Neger“ erhält durch den Zusatz „der sogenannte Neger“ und durch die Einbettung in den historischen Kontext der Sklaverei eine andere Bedeutung. Es wird, unter anderem durch die Schaffung des geschichtlichen Bezuges, ersichtlich, dass Malcolm den Terminus als antiquiert und inadäquat erachtet und sich mit diesem nicht identifiziert.

5.4.3.2.2. Intertextuelle AT-Kohärenz

Moderator: Would you mind explaining to us the meaning of your name, which is the letter X.

Malcolm X: Yes, sir. During slavery time, the slave master gave the Negro, so-called Negro, ... named the Negroes after himself. The Honorable Elijah Muhammed teaches us that once we come into the knowledge of Islam, the knowledge of ourselves, we replace our slave name with an X. X in mathematics representing the unknown. Since we've been disconnected or cut off from our own history, our own past, our own culture, our own land, we use the X, the unknown, until we get back to our country.

Moderator: I see. Thank you. Dr. Payson.

Dr. Payson: Mr. X is a ... he is a demagogue. He has no place to go, so he exaggerates. He's a disservice to every good, law-abiding, church-going Negro in the country. Mr. Malcolm X, why do you teach black supremacy? Why do you teach hate?

Im englischen Original sieht sich das Publikum mit dem *frame* „Negro“ konfrontiert. Im Gegensatz zur deutschen Synchronfassung, erweist sich der Begriff „Negro“ hier als weitaus weniger kontrovers. Obwohl „Negro“ im heutigen amerikanisch-englischen und britisch-

englischen Sprachgebrauch als veraltet gilt und als verletzend empfunden wird (vgl. URL: Oxford Dictionaries Negro), darf nicht außer Acht gelassen werden, dass AfroamerikanerInnen diesen Begriff viele Jahre als Selbstbezeichnung wählten und sich damit voll Stolz zu ihrer afrikanischen Abstammung und Kultur bekannten. Vor dem Hintergrund der erstarkten Bürgerrechtsbewegung kam es in den 1960er Jahren innerhalb der afroamerikanischen Community zu einem Umdenken, welches dazu führte, dass man von nun an dem Terminus „Black“ den Vorzug gab. In dieser Zeit waren es vor allem die Black Muslims und andere radikale schwarze Gruppierungen, die sich gegen die Verwendung von „Negro“ aussprachen, da sie den Begriff als Symbol für die Unterwürfigkeit und das Sklavengemüt vieler AfroamerikanerInnen erachteten.

In dieser Szene repräsentieren Malcolm X und Dr. Payson zwei entgegengesetzte Lager. Malcolm X, der sich nur sehr widerwillig des Terminus „Negro“ bedient, fungiert hier als Vertreter des militanten schwarzen Separatismus, während Dr. Payson als Anhänger des gemäßigten Flügels der Bürgerrechtsbewegung auftritt und sich als solcher nicht an diesem Begriff stößt. Es ist tatsächlich äußerst bemerkenswert, dass die Verwendung als auch die Art und Weise der Verwendung dieses einen Begriffs sofort Aufschluss über die politische Einstellung dieser beiden Männer geben kann.

Ungeachtet dessen, dass die Rezipierenden der Originalfassung eine äußerst heterogene Gruppe darstellen, kann davon ausgegangen werden, dass diese über ein geschichtliches Vorwissen verfügen, dass ihnen erlaubt, den *frame* „Negro“ richtig einzuordnen. Die Verwendung des *frames* „Negro“ in einem positiven Kontext („good, law-abiding, church-going Negro“) evoziert hier keine Inkohärenz, wenn der Begriff in seiner einstigen Bedeutung bekannt ist.

5.4.3.2.3. Intertextuelle Kohärenz

Im Grunde stellt die Übersetzung des Begriffs „Negro“ ins Deutsche bzw. „Neger“ ins Englische aus heutiger Perspektive keine translatorischen Schwierigkeiten dar, weil beide Termini in den jeweiligen Sprachen als Diffamierungsvokabel fungieren und somit den Status eines Tabuwortes innehaben. Die Problematik ergibt sich erst, wenn – wie in der vorliegenden Szene ersichtlich wird – diese Wörter in ihrer einstigen Bedeutung Anwendung finden. Die Handlung dieser Szene vollzieht sich Anfang der 1960er Jahre, als „Negro“ in den USA eine durchaus positive Konnotation besaß. Das deutsche Pendant „Neger“ hatte dies jedoch nie. Die Verwendung des *frames* „Neger“ in der deutschen Synchronfassung scheint daher inadäquat und evoziert inkohärente *scenes*.

Unglücklicherweise existiert kein deutscher Begriff, der dem deutschen Publikum den Bedeutungswandel des Begriffs „Negro“ im Englischen und die damit verbundenen soziopolitischen Umwälzungen zu vermitteln vermag. Ungeachtet dessen, ob man für „Neger“, „Farbiger“, etc. optiert, ein Bedeutungsverlust ist in jedem Fall unvermeidbar.

5.4.3.3. Szene 3 [1:04:00-1:04:33]

Nachdem sich Malcolm wiederholt weigerte, den Gefängniswachen seine Insassennummer zu nennen, sieht seine Bestrafung nun eine mehrtägige Isolationshaft in einer Dunkelzelle vor. In dieser Szene treffen wir auf Malcolm, der nicht nur aufgrund seiner Einzelhaft, sondern ebenso aufgrund des kalten Drogenentzugs, ein nervliches Wrack zu sein scheint. Nach Tagen völliger Isolation nähert sich ein Geistlicher seiner Zelle, der in der Hoffnung, Trost spenden zu können, an Malcolms Glauben appelliert.

5.4.3.3.1. Intratextuelle Translatkohärenz

Pfarrer: Wissen Sie, dass Jesus Ihr Freund ist, mein Sohn?

Malcolm X (sarkastisch lachend): Mein Freund? Er soll ein Freund sein, Pfaffe? Wenn er so ein Freund ist, wo steckt er dann? Was hat er für mich getan? Schöner Scheissfreund! Ich sage Ihnen, was Sie machen können, Pfaffe: Richten Sie ihm aus, er soll mich anrufen. Er soll mich anrufen und mir sagen, was für ein Freund er ist.

Der Pfarrer nimmt seine Bibel, schließt die Luke von Malcolms Zelle und geht.

Malcolm X (dem Pfarrer nachschreiend): Einzelhaft A 282607. Was tut er denn für mich, Pfaffe? Wo ist er, wenn ich ihn brauche? Verraten Sie mir das mal! Wo steckt dieser Jesus? Ich kann Ihnen sagen, wo er ist. Er ist mit dem Polizeicaptain essen gegangen. Ich weiß Bescheid, was läuft. Was hat er für mich getan? Überhaupt nichts.

(mit leiserer Stimme) Einen Scheissdreck hat er getan. Was für einen Freund haben wir doch in Jesus? Er kann mich mal am Arsch lecken. Sagen Sie Jesus, er kann mich mal. Das können Sie ihm ruhig sagen.

Im Theorieteil wurde bereits konstatiert, dass unterschiedliche Ansichten darüber herrschen, ob und wie Schimpf- bzw. Tabuwörter zu übersetzen sind. In dieser Szene sehen wir, dass sich die Translatorin bzw. der Translator dazu entschieden hat, Gebrauch von beleidigenden Äußerungen zu machen. Die *frames*, mit denen sich das Publikum konfrontiert sieht, sind „Scheissfreund“, „Scheissdreck“ und die Wendung „jemanden am Arsch lecken können“ bzw. „jemanden mal können“. Die Verwendung der genannten Vulgarismen erscheint umso heikler, als sich diese allesamt auf Jesus beziehen und somit als blasphemische Äußerungen einzustufen sind. Auch die Anrede des Geistlichen mit der abwertenden Bezeichnung „Pfaffe“ bringt zum Ausdruck, dass Malcolm vor dem Pfarrer als „Mann Gottes“ keinen Respekt zu haben scheint und nicht gewillt ist, ihn anzuhören.

Angesichts seines Aufenthaltsortes und der verzweifelten Lage, in der sich Malcom X befindet, scheint diese Art von Verframung vollkommen legitim. Das Zusammenspiel sprachlicher und visuell-auditiver *frames* (seine äußere Erscheinung, das sarkastische Lächeln, etc.) ermöglichen den Aufbau einer völlig kohärenten Gesamtszene. Obwohl sich Malcolm äußerst harscher Worte bedient, kann nicht behauptet werden, dass diese mit dem Kontext nicht vereinbar wären. Er ist ein Häftling, der zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt wurde und die wahrscheinlich schlimmste Zeit seines Lebens durchlebt. Der Drogenentzug, der eine zusätzliche Belastung darstellt, stürzt ihn in einen Zustand der vollkommenen Hoffnungslosigkeit. Die RezipientInnen können seine sprachlichen Entgleisungen nachvollziehen bzw. erwarten diese sogar. Die präsentierten *scenes* – sowohl visueller als auch sprachlicher Natur – ermöglichen es dem Publikum, die *scene* eines Mannes, der am Tiefpunkt angekommen zu sein scheint, zu erzeugen.

5.4.3.3.2. Intratextuelle AT-Kohärenz

Pfarrer: You know what a friend you have in Jesus, son?

Malcolm X (sarkastisch lachend): A friend? He's a friend, chappy? If he's such a friend, where is he? What he done for me? A friend! I tell you what you do, chappy: Tell him to call me. Call me and tell me what kind of friend he is.

Der Pfarrer nimmt seine Bibel, schließt die Luke von Malcolms Zelle und geht.

Malcolm X (dem Pfarrer nachschreiend): Solitary A 282607. What he done for me, chappy? Where is he when I need him? You tell me that! Where is this Jesus? I can tell you where he is. He's out with the police captain. I'll straighten him out. What he done for me? He ain't done nothing for me. (mit leiserer Stimme) He ain't done nothing for me. What a friend we have in Jesus? Jesus can kiss my ass. Tell Jesus he can kiss my ass. How about that? Tell him that!

Im Englischen treffen wir hinsichtlich des Gebrauchs von Schimpfwörtern bzw. Beleidigungen lediglich auf „kiss someone's ass“. Die Bezeichnung „chappy“²¹, wenngleich grundsätzlich nicht beleidigend, entspricht in etwa dem deutschen „Freundchen“ oder „Kerlchen“ und impliziert Malcolms herablassende Haltung dem Pfarrer gegenüber.

²¹ *Chappy* od. *Chappie* ist ein Diminutiv des Wortes „chap“ und war Ende des 19. Jahrhunderts eine geläufige Anrede unter Männern. Heute wird diese Bezeichnung jedoch fast ausschließlich im ironischen Sinn verwendet (vgl. The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English 2008: 127).

Für die ZuseherInnen wird mehr als deutlich sichtbar, dass Malcolm tief gefallen ist. In derartigen Krisen finden viele Menschen Zuflucht im Glauben an Gott, doch Malcolm fühlt sich von Jesus bzw. Gott im Stich gelassen und reagiert daher sehr heftig auf die Worte des Geistlichen, die er in seiner Lage eher als Provokation denn als Trost empfindet. Der Zorn, der eigentlich Gott und der gesamten Menschheit gilt, entlädt sich auf den Pfarrer und kulminiert in der Aussage, dass „Jesus ihn am Arsch lecken könne“. Somit sind diese harschen Worte nachvollziehbar und verleihen der Situation außerdem Authentizität. Ein Mensch, der bereits viele Tage in Isolationshaft verbracht und mit den Folgen des Drogenentzugs zu kämpfen hat, wählt seine Worte sicherlich nicht mit Bedacht. Das Zusammenwirken der visuellen, auditiven und sprachlichen *frames* ermöglicht, trotz des spärlichen Einsatzes von Kraftausdrücken, den Aufbau einer kohärenten *scene*.

5.4.3.3. Intertextuelle Kohärenz

Vergleichen wir Original und Synchronfassung, wird auf den ersten Blick sichtbar, dass in der deutschen Fassung Kraftausdrücke eingebaut wurden, die im Englischen nicht zu finden sind. Auch das englische „chappy“, das im Grunde keine pejorative Bedeutung besitzt, wird mit der abschätzigen Bezeichnung „Pfaffe“ übersetzt. Die Funktion, die die hier eingesetzten Schimpfwörter erfüllen sollen, ist klar: Sie sollen der Verzweiflung und dem Zorn, den Malcolm in den womöglich schwersten Stunden seines Lebens empfindet, sprachlichen Ausdruck verleihen. Auf visueller und auditiver Ebene gelingt es, die Gefühlswelt der Filmfigur aufgrund der überzeugenden schauspielerischen Leistung eindringlich zu vermitteln. Angesichts dessen, dass es sich hier um einen Häftling handelt, der einen kalten Drogenentzug durchlebt und jegliche Hoffnung verloren zu haben scheint, wirkt die Verwendung von Schimpfwörtern keineswegs deplatziert oder unnatürlich. Auch in der deutschen Fassung, die mehr Vulgarismen enthält, wird eine authentische und kohärente *scene* vermittelt. Der Eindruck, dass der Translator bzw. die Translator exzessiven Gebrauch von Kraftausdrücken macht, die keinerlei bedeutungstragende Funktion erfüllen, wird nicht erweckt.

6. Conclusio

Die audiovisuelle Translation erlegt als *constrained translation* (vgl. Mayoral/Kelly/Gallardo 1988) bestimmte Beschränkungen auf, mit denen sich ÜbersetzerInnen anderer Translationsformen nicht konfrontiert sehen. Der semiotisch komplexe Filmtext stellt TranslatorInnen vor die Herausforderung, ein harmonisches Zusammenspiel zwischen Text und Bild zu ermöglichen. Obwohl diese Aufgabe keinesfalls ein einfaches Unterfangen ist, ist sie – obwohl manchmal suggeriert – dennoch kein Ding der Unmöglichkeit. Die deutsche Synchronfassung des Films *Malcolm X* bietet hierfür den Beweis. Trotz kleinerer Kritikpunkte kann die Übersetzung als durchaus gelungen angesehen werden.

Da die Beurteilung der Übersetzung nicht nach subjektivem Empfinden und unter Anwendung willkürlicher Kriterien erfolgen konnte, musste zunächst der wissenschaftstheoretische Rahmen der Arbeit abgesteckt werden. Im ersten substantiellen Kapitel findet sich daher die Vorstellung des funktionalen Modells nach Ammann, das bei der übersetzungskritischen Analyse zur Anwendung kam. Es wurden außerdem die Theorien bzw. Teiltheorien, auf die sich dieses Modell stützt, präsentiert. Im zweiten und zugleich längsten Kapitel sollte zunächst der multimodale Charakter von Filmtexten sowie die Beziehung zwischen Bild und Text erörtert werden. Danach wurde ein kurzer Überblick über die Entstehungsgeschichte der audiovisuellen Translation geliefert und auf Fragestellungen eingegangen, die derzeit reges Forschungsinteresse genießen und für deren Beantwortung auch in Zukunft Forschungsanstrengungen nötig sein werden. Nachdem daraufhin in kurzen Zügen auf Untertitelung und Voice-Over eingegangen wurde, folgte der eigentliche Schwerpunkt der Arbeit: die (Film)Synchronisation. Neben der Beschreibung des arbeitsteiligen Synchronisationsprozesses und der Beschäftigung mit der Frage der Synchronität, lag der Fokus auf einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Aspekten „Sprachvarietäten“, „Kulturreferenzen“ und „Schimpfwörter“, die im empirischen Teil untersucht werden sollten. Nach der Vorstellung des Korpusmaterials in Kapitel 4, widmete ich mich schließlich der Analyse.

Die Analyse, die in Form der fünf Kritikschriffe des Ammann'schen Modells erfolgte, umfasste zunächst die Bestimmung der Translat- und Ausgangstextfunktion unter Berücksichtigung der „Modell-ZuseherInnen“. Die angestellten Überlegungen führen vor Augen, dass zwischen den Rezipierenden des Original- und Synchronfilms naturgemäß Unterschiede bezüglich des Hintergrundwissens als auch des emotionalen Zugangs zum Thema „schwarze Bürgerrechtsbewegung“ bestehen und dass es diese im Zuge des Übersetzungsprozesses zu berücksichtigen gilt.

Die Untersuchung der intratextuellen Translat- und Ausgangstextkohärenz sowie der intertextuellen Kohärenz anhand von neun repräsentativen Szenen brachte schließlich zutage, ob und in welchem Maße den vorangegangenen Überlegungen Rechnung getragen wurde und welchen Einfluss dies auf die Wahrnehmung der Figuren hat. Die ersten drei Szenen dienten

der Analyse des Aspekts „Sprachvarietät“, wobei der Fokus auf dem Umgang mit dem African American English lag. Es wurde, wie auch im Theorieteil erläutert, richtig erkannt, dass das African American English kein fehlerhaftes Englisch darstellt und dieses im Deutschen dementsprechend nicht durch ein Pidgin oder eine Interimsprache übertragen. Da aber dieser dialektal gefärbte Soziolekt in der deutschen Sprache über kein entsprechendes Äquivalent verfügt, wurde auf die Umgangssprache zurückgegriffen und versucht, jenen Charakteren, die sich des AAE bedienen, sowohl auf visueller als auch auditiver Ebene eine gewisse Lässigkeit zu verleihen. Im vorliegenden Film übernimmt das African American English eine identitätsstiftende Funktion und lässt sofort erkennen, welchem sozialen Milieu die AAE-SprecherIn entspringt. In der Synchronfassung gelingt es aufgrund der inkonsequenten Verwendung der umgangssprachlichen Varietät nicht immer, dieser Funktion gerecht zu werden. Während im Original ein klarer Kontrast zwischen AAE-SprecherInnen und Figuren, die sich des Standard-Englisch bedienen, entsteht, wird dies in der deutschen Filmfassung nicht erreicht. Das wirkt sich vor allem auf die Wahrnehmung der Figur des Malcolm X aus, der im Laufe des Films einen Lebenswandel vollzieht, welcher sich unter anderem sprachlich durch den Übergang vom AAE zum Standardenglisch sehr deutlich manifestiert und im Deutschen nicht mit derselben Intensität zum Ausdruck kommt.

Die Analyse der Kulturreferenzen zeigt deutlich, dass der Regisseur ein gewisses, vor allem historisches, Basiswissen präsupponiert, welches das US-amerikanische, nicht jedoch das deutschsprachige Publikum besitzt. Aufgrund des transkulturellen Kulturkonzepts, das dieser Arbeit zugrunde liegt, wird nicht jeder Eigenname, jede geographische Bezeichnung, etc. als per se problematisch oder gar unverständlich angesehen, sondern ein differenzierterer Zugang, der der heutigen kulturell hybriden und pluralistischen Lebenswirklichkeit weitaus mehr entspricht, gewählt. Ungeachtet dessen bestehen kulturell geprägte Wissensunterschiede, die es nahezu unmöglich machen, bei den RezipientInnen der Synchronfassung dieselben Assoziationen hervorzurufen wie bei den Rezipierenden des Originals. Dies betrifft vor allem Sachverhalte, die eine gewisse Vertrautheit mit der Geschichte der afroamerikanischen Community erfordern. Trotz alledem ist das deutschsprachige Publikum nahezu stets im Stande eine kohärente Gesamtscene aufzubauen und dies wird vor allem durch das Zusammenwirken verschiedener Zeichensysteme erleichtert. Hier zeigt sich, dass der multimodale Charakter des Filmtexts für TranslatorInnen nicht unbedingt eine Erschwernis darstellen muss, sondern sogar einen Vorteil bedeuten kann, da die Notwendigkeit wegfällt, Informationen, die bereits visuell vermittelt werden, auch sprachlich zu realisieren.

Der letzte Aspekt, dem ich mich in meiner Analyse widmete, war der der Schimpfwörter. Hierbei konzentrierte ich mich vor allem auf die Übertragung der Begriffe „Nigger“ und „Negro“. Im Theorieteil der Arbeit wurde bereits darauf hingewiesen, dass diese Begriffe im Englischen keinesfalls als Synonyme zu behandeln sind. Während Nigger stets als höchst diffamierendes Vokabel eingesetzt und von AfroamerikanerInnen als im höchste Maße herabwürdigender Begriff empfunden wurde, trifft dies nicht auf „Negro“ zu. „Negro“ wurde

viele Jahre von der afroamerikanischen Community voller Stolz als Selbstbezeichnung verwendet. Im Deutschen verhält es sich anders. „Neger“ fand zwar bis zu seiner Ablösung durch den Begriff „Farbiger“ wertfreie Anwendung, jedoch gilt es zu betonen, dass „Neger“ niemals positiv konnotiert war. Die analysierten Szenen zeigen, dass „Nigger“ aus funktionaler Sicht bedenkenlos aus dem Englischen übernommen werden kann und auch übernommen werden sollte, da es keinen anderen Begriff gibt, der eine vergleichbare Wirkung erzielen und dem deutschsprachigen Publikum die jahrelange Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung in den USA und die Verachtung durch Weiße, die diese Bezeichnung für AfroamerikanerInnen symbolisiert, besser vermitteln könnte. Die Übersetzung von „Negro“ gestaltet sich hingegen weitaus schwieriger. Im Deutschen erzeugt die Verwendung des Wortes „Neger“ vonseiten eines Schwarzen eine inkohärente *scene*, die sich durch Einbettung in einen betont positiven Kontext weiter verstärkt wird. Da ein deutsches Pendant, das demselben Bedeutungswandel unterworfen war, nicht existiert, ist jedwede Lösung mit einem Bedeutungsverlust verbunden und erzielt nicht die Wirkung des Originals. Im Hinblick auf andere Tabuwörter konnte festgestellt werden, dass der Funktion, die diese in der jeweiligen Szene erfüllen sollten, Rechnung getragen wurde. Sogar in jenen Szenen, in denen in der Synchronfassung mehr Kraftausdrücke Anwendung finden als im Original, entsteht nicht der Eindruck des unnötig exzessiven Gebrauchs von Schimpfwörtern. Vielmehr verleihen sie der Stimmung der Figuren und der Szene Nachdruck und tragen dadurch zu mehr Authentizität bei.

Abschließend lässt sich nur noch einmal betonen, dass die deutsche Synchronfassung des Spike Lee-Films *Malcolm X* als durchweg gelungene Übersetzung bezeichnet werden kann. Dies darf angesichts der Tatsache, dass dieser Spielfilm sowohl auf inhaltlicher als auch sprachlicher Ebene eine diffizile Aufgabe darstellt, nicht als Selbstverständlichkeit betrachtet werden. Obwohl die multimodale Natur von Filmtexten in der Fachliteratur primär als „Bürde“ dargestellt wird, kam ich im Zuge meiner Analyse zur Erkenntnis, dass die Interaktion verschiedener semiotischer Systeme in erster Linie als Bereicherung begriffen werden sollte. Zwar verlangt die Einhaltung von Synchronität von TranslatorInnen, Kompromisse auf sprachlicher Ebene einzugehen, doch das Medium Film eröffnet zugleich die Möglichkeit, neue Bedeutungskomponenten durch auditive und visuelle Elemente, sowohl verbaler als auch nonverbaler Art, einzubringen. In audiovisuellen Texten erfolgt eine „Arbeitsteilung der kommunikativen Funktionen“ (Stöckl 2010: 48), wobei sich die Zeichenmodalitäten gegenseitig vervollständigen und ein System die Schwächen des anderen kompensiert. Somit wird das Gesagte durch die Stimme der DarstellerIn und deren Mimik, Gestik, Körperhaltung, etc. bereichert. Man könnte auch sagen: dem von der TranslatorIn übersetzten Wort wird Leben eingehaucht.

7. Bibliographie

7.1. Primärliteratur

Malcolm X. DVD. 2000. Universum Film GmbH.

The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English. 2008. Victor, Terry/ Dalzell, Tom (Hgg.). New York: Routledge.

7.2. Sekundärliteratur

Aixelá, Javier Franco. 1996. Culture-Specific Items in Translation. In: Álvarez, Román/ Vidal, M. Carmen-África. (Hgg.), 52-79.

Álvarez, Román/ Vidal, M. Carmen-África. (Hgg.). 1996. *Translation, Power, Subversion*. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters.

Alvstad, Cecilia/ Hild, Adelina/ Tiselius, Elisabet. (Hgg.). 2011. *Methods and Strategies of Process Research: Integrative Approaches in Translation Studies*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Aman, Reinhold. 2005. *Bayerisch-Österreichisches Schimpfwörterbuch*. München: Allitera.

Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TEXTconTEXT* 5, S. 209-250.

Ammann, Margret. 1993. Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns. In: Holz-Mänttari, Justa/ Nord, Christiane. (Hgg.), 433-446.

Ammon, Ulrich. 1995. *Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten*. Berlin, New York: de Gruyter.

Ammon, Ulrich/ Dittmar, Norbert/ Mattheier, Klaus J./ Trudgill, Peter. (Hgg.). 2004. *Soziolinguistik: ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Berlin, New York: de Gruyter.

Baker, Mona/ Saldanha, Gabriela (Hgg.). 2008. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge.

Baker, Patricia. 2007. *Fashions of a decade. The 1940s*. New York: Chelsea House.

Bassnett, Susan/ Lefevere, André. (Hgg.). 1990. *Translation: History & Culture*. London: Pinter.

- Baumgarten, Nicole. 2008. "Yeah, that's it!: Verbal reference to visual information in film texts and film translations". *Meta: Journal des traducteurs/Translators' Journal* 53/1, 6-25.
- Bereza, Dorota Karolina. 2013. *Eine Neuübersetzung. Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*. Berlin: Frank & Timme.
- Berruto, Gaetano. 2004. Sprachvarietät – Sprache (Gesamtssprache, historische Sprache). In: Ammon, Ulrich/ Dittmar, Norbert/ Mattheier, Klaus J./ Trudgill, Peter. (Hgg.), 188-195.
- Boyce-Davies, Carole E. (Hg.). 2008. *Encyclopedia of the African diaspora: origins, experiences, and culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Brasch, Walter M. 1981. *Black English and the Mass Media*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Canu, Lidia. 2012. Dubbing. Adapting cultures in the global communication era. *Between* 2/4, 1-14.
- Chaume, Frederic. 2004. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta: Journal des traducteurs/Translators' Journal* 49/1, 12-24.
- Chaume, Frederic. 2013. Research paths in audiovisual translation. The case of dubbing. In: Millán, Carmen/ Bartrina, Francesca. (Hgg.), 288-303.
- Chiaro, Delia. 2008. Issues of quality in screen translation. Problems and solutions. In: Chiaro, Delia/ Heiss, Christine/ Bucaria, Chiara. (Hgg.), 241-256.
- Chiaro, Delia/ Heiss, Christine/ Bucaria, Chiara. (Hgg.). 2008. *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Chlosta, Christoph/ Leder, Gabriela/ Krischer, Barbara. (Hgg.). 2008. *Auf neuen Wegen. Deutsch als Fremdsprache in Forschung und Praxis. 35. Jahrestagung des Fachverbandes Deutsch als Fremdsprache 2007 an der Freien Universität Berlin*. Göttingen: Universitätsbibliothek Göttingen.
- Coulmas, Florian. 1985. *Sprache und Staat. Studien zur Sprachplanung und Sprachpolitik*. Berlin: de Gruyter.
- Craig, Maxine Leeds. 2002. *Ain't I a Beauty Queen? Black women, beauty, and the politics of race*. New York: Oxford University Press.

- Czennia, Bärbel. 2004. Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem. In: Kittel, Harald/ Frank, Armin Paul/ Greiner, Norbert/ Hermans, Theo/ Koller, Werner/ Lambert, José/ Paul, Fritz (Hgg.), 505-512.
- Danan, Martine. 2004. Captioning and subtitling. Undervalued language learning strategies. *Meta: Journal des traducteurs/Translators' Journal* 49/1, 67-77.
- Daneš, František. 2005. Dimensionen im Varietätenraum. In: Lenz, Alexandra N./ Mattheier, Klaus J. (Hgg.), 40-50.
- Delabastita, Dirk. 1989. Translation and mass-communication. *Babel* 35:4, 193–218.
- Delabastita, Dirk. 1990. Translation and the mass media. In: Bassnett, Susan/ Lefevere, André. (Hgg.), 97-109.
- Díaz-Cintas, Jorge. 1999. Dubbing or subtitling: The eternal dilemma. *Perspectives: Studies in Translatology* 7/1, 31-40.
- Díaz Cintas, Jorge. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés / español*. Barcelona: Ariel.
- Díaz Cintas, Jorge. (Hg.). 2008. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Díaz Cintas, Jorge. 2008. Audiovisual translation comes of age. In: Chiaro, Delia/ Heiss, Christine/ Bucaria, Chiara (Hgg.), 1-11.
- Díaz Cintas, Jorge. (Hg.). 2009. *New trends in audiovisual translation*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), 1-21.
- Díaz Cintas, Jorge/ Orero, Pilar. 2003. Postgraduate Courses in Audiovisual Translation. *The Translator* 9/2, 371-388.
- Díaz Cintas, Jorge/ Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Diekmannshenke, Hajo/ Klemm, Michael/ Stöckl, Hartmut. (Hgg.). 2010. *Bildlinguistik*. Berlin: Erich Schmidt.
- Dittmar, Norbert/ Schmidt-Regener, Irena. 2001. Soziale Varianten und Normen. In: Gerhard Helbig (Hgg.), 520-533.

- Dizdar, Dilek. 2006. Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary/ Hönig, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hggg.), 104-107.
- Dorado, Carles/ Orero, Pilar. 2007. Teaching Audiovisual Translation Online: A Partial Achievement. *Perspectives: Studies in Translatology* 15/3, 191-202.
- Döring, Sigrun. 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.
- Eco, Umberto. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München, Wien: Hanser.
- Elsen, Hilken. 2004. *Neologismen. Formen und Funktionen neuer Wörter in verschiedenen Varietäten des Deutschen*. Tübingen: Gunter Narr.
- Fernández Fenández, María Jesús. 2009. The Translation of Swearing in the Dubbing of the film South Park into Spanish. In: Díaz Cintas, Jorge. (Hgg.), 210-225.
- Fiehler, Reinhard. 2008. Gesprochene Sprache – ein „sperriger“ Gegenstand. In: Chlosta, Christoph/ Leder, Gabriela/ Krischer, Barbara. (Hgg.), 261-275.
- Fillmore, Charles J. 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hg.), 55-81.
- Fodor, István. 1976. *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske.
- Gambier, Yves. 1994. Multimédia et médiation: quels défis? In: Gambier, Yves/ Snell-Hornby, Mary. (Hgg.), 67-79.
- Gambier, Yves. 1996. *Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Gambier, Yves. 1998. *Translating for the Media*. Turku: University of Turku.
- Gambier, Yves. 2007. Sous-titrage et apprentissage des langues. *Linguistica Antverpiensia NS 6: A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles*, 97-113.
- Gambier, Yves. 2008. Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: Chiaro, Delia/ Heiss, Christine/ Bucaria, Chiara. (Hgg.), 11-33.
- Gambier, Yves/ Gottlieb, Henrik. (Hgg.). 2001. *(Multi) Media Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

- Gambier, Yves/ Snell-Hornby, Mary. (Hgg.). 1994. *Problemi e tendenze nella didattica dell'interpretazione e della traduzione / Problems and trends in the teaching of interpreting and translation*. Misano Adriatico: Koiné.
- Gambier, Yves/ Van Dorslaer, Luc. (Hgg.). 2010. *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Göhring, Heinz. 1978. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierenden Fremdverhaltensunterricht. In: Kühlwein, Wolfgang/ Raasch, Albert. (Hgg.), 9-14.
- Goossens, Jan. 1977. *Deutsche Dialektologie*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Gottlieb, Henrik. 1997. *Subtitles, Translation & Idioms*. Kopenhagen: University of Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik. 2008. Revoicing. In: Schjoldager, Anne/ Gottlieb, Henrik/ Klitgård, Ida, 215-226.
- Green, Lisa J. 2002. *African American English. A linguistic introduction*. New York : Cambridge University Press.
- Greenall, Anjo K. 2011. The non-translation of swearing in subtitling: loss of social implicature? In: Lavour, Jean-Marc/ Matamala, Anna/ Şerban, Adriana (Hgg.), 45-61.
- Griffin, Joanna. 2002. Zoot Suiters. In: Stacey, Lee. (Hg.), 884-885.
- Grünhage-Monetti, Matilde. (Hg.). 2006. *Interkulturelle Kompetenz in der Zuwanderungsgesellschaft. Fortbildungskonzepte für kommunale Verwaltungen und Migrantenorganisationen*. Bielefeld: Bertelsmann.
- Halliday, Michael A.K. 1978. *Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Arnold.
- Halliday, Michael A.K. 1985. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold.
- Havryliv, Oksana. 2009. *Verbale Aggression*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hein, Kerstin. 2006. *Hybride Identitäten. Bastelbiografien im Spannungsverhältnis zwischen Lateinamerika und Europa*. Bielefeld: transcript.
- Helbig, Gerhard. 2001. *Deutsch als Fremdsprache: ein internationales Handbuch. Band 1*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Henze, Kirstin. 2000. *Anglo-hispanische Sprachwege durch New York. Ethnographie der Kommunikation in einer globalisierten Kulturlandschaft*. Tübingen: Gunter Narr.

- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Niemeyer.
- Herrmann, Andreas/ Huber, Frank. 2009. *Produktmanagement. Grundlagen – Methoden – Beispiele*. Wiesbaden: Gabler.
- Herting, Beate/ Schäffner, Christina. 1994. „The Revolution of the Magic Lantern”: a cross-cultural comparison of translation strategies. In: Snell-Hornby, Mary/ Pöchhacker, Franz/ Kaindl, Klaus. (Hgg.), 27-37.
- Hesse-Quack, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München, Basel: Reinhardt.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae).
- Holz-Mänttari, Justa. 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary. (Hg.), 348-374.
- Holz-Mänttari, Justa/ Nord, Christiane. (Hgg.). 1993. *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: University of Tampere.
- Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the media*. Stockholm: Transedit.
- Ivarsson, Jan/ Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- Kayahara, Matthew. 2005. The Digital Revolution: DVD Technology and the Possibilities for Audiovisual Translation Studies. *The Journal of Specialised Translation* 3, 64-74.
- Kennedy, Randall L. 1999/2000. Who can say “Nigger”? And other considerations. *The Journal of Blacks in Higher Education* 26, 86-96.
- Kilborn, Richard. 1993. “Speak my language”: current attitudes to television subtitling and dubbing. *Media, Culture & Society* 15/4, 641-660.
- Kirloskar-Steinbach, Monika/ Dharampal-Frick, Gita/ Friele, Minou. (Hgg.). 2012. *Die Interkulturalitätsdebatte – Leit- und Streitbegriffe. Intercultural Discourse – Key and Contested Concepts*. Freiburg: Karl Alber.
- Kittel, Harald / Frank, Armin Paul / Greiner, Norbert / Hermans, Theo / Koller, Werner/ Lambert, José / Paul, Fritz (Hgg.). 2004. *Übersetzen Translation Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin, New York: de Gruyter.

- Kolb, Waltraud. 2006. Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt). In: Snell-Hornby, Mary/ Hönig, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hgg.), 278-280.
- Koller, Werner. 1979. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Koolstra, Cees M./Peeters, Allerd L./ Spinhof, Herman. 2002. The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling. *European Journal of Communication* 17/3, 325-354.
- Kress, Gunther. 2004. Reading images: Multimodality, representation and new media. *Information Design Journal* 12/2, 110-119.
- Kress, Gunther/ Van Leeuwen, Theo. 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Krumm, Hans-Jürgen/ Fandrych, Christian/ Hufeisen, Britta/ Riemer, Claudia. 2010. *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache: ein internationales Handbuch. 1 Band*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Kühlwein, Wolfgang/ Raasch, Albert. (Hgg.). 1978. *Kongressberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik GAL e. V. Mainz 1977*. Stuttgart: Hochschulverlag.
- Künzli, Alexander/ Ehrensberger-Dow, Maureen. 2011. Innovative subtitling: A reception study. In: Alvstad, Cecilia/ Hild, Adelina/ Tiselius, Elisabet. (Hgg.), 187-201.
- Laks, Simon. 1957. *Le sous-titrage des films. Sa technique. Son esthétique*. Paris: Unpublished manuscript.
- Lambert, José. 1989. La traduction, les langues et la communication de masse. Les ambiguïtés du discours international. *Target* 1/2, 215-237.
- Lavour, Jean-Marc/ Matamala, Anna/ Şerban, Adriana (Hgg.). 2011. *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches*. Bern: Peter Lang.
- Lenz, Alexandra N./ Mattheier, Klaus J. (Hgg.). 2005. *Varietäten – Theorie und Empirie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- LeVine, Philip/ Scollon, Ron. (Hgg.). 2004. *Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis*. Washington: Georgetown University Press.
- Luyken, Georg-Michael et al. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Maier, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Mälzer-Semlinger, Nathalie. 2011. Bild-Text-Beziehungen beim Filmübersetzen. *Lebende Sprachen* 56/2, 214-223.
- Manhart, Sybille. 1996. Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: Eine interdisziplinäre Betrachtung. Universität Wien: Dissertation.
- Martínez-Sierra, Juan Jose. 2012. On the relevance of script writing basics in audiovisual translation practice and training. *Cadernos de Tradução* 29/1, 145-163.
- Mayoral, Roberto/ Kelly, Dorothy/ Gallardo, Natividad. 1988. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta: Journal des traducteurs/Translators' Journal* 33/3, 356-367.
- McClendon, John H. 2008. Black/Blackness: Philosophical Considerations. In: Boyce-Davies, Carole E. (Hg.), 198-203.
- McLoughlin Incalcaterra, Laura. 2009. Subtitles in Translators' Training: A Model of Analysis. *Romance Studies* 27/3, 174-185.
- Mera, Miguel. 1999. Read my Lips: Re-evaluating subtitling and dubbing in Europe, *Links and Letters* 6, 73-85.
- Millán, Carmen/ Bartrina, Francesca. (Hgg.). 2013. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London, New York: Routledge.
- Moreno, Lina. 2003. *La traducción audiovisual en España: Estado de la cuestión*. University of Granada: Dissertation.
- Myers, Lorna. 1973. The art of dubbing. *Filmmakers Newsletter* 6/6, 56-58.
- Nedergaard-Larsen, Birgit. 1993. Culture-bound problems in subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology* 1/2, 207-241.
- Nida, Eugene A. 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Nord, Christiane. 1993. Alice im Niemandsland: Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen. In: Holz-Mänttari, Justa/ Nord, Christiane (Hgg.), 395-416.
- Norris, Sigrid/ Jones, Rodney H. (Hgg.). 2005. *Discourse in Action: Introducing Mediated Discourse Analysis*. London/New York: Routledge.
- O'Connell, Eithne. 2000. *Minority Language Dubbing for Children*. PhD thesis: Dublin City University.

- O'Hagan, Minako. 2007. Impact of DVD on Translation: Language Options as an Essential Add-On Feature. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 13/2, 157-168.
- O'Hagan, Minako. 2013. Impact of new technologies on translation studies. A technological turn?. In: Millán, Carmen/ Bartrina, Francesca. (Hgg.), 503-519.
- O'Halloran, Kay. (Hg.). 2004. *Multimodal Discourse Analysis. Systemic Functional Perspectives*. London/New York: Continuum.
- Orero, Pilar. (Hg.). 2004. *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Orero, Pilar. 2004. Audiovisual Translation. A new dynamic umbrella. In: Orero, Pilar. (Hg.), VII-1.
- Pahlke, Sabine. 2009. *Handbuch Synchronisation. Von der Übersetzung zum fertigen Film*. Leipzig: Henschel.
- Paolinelli, Mario. 2004. Nodes and Boundaries of Global Communications: Notes on the Translation and Dubbing of Audiovisuals. *Meta: Journal des traducteurs/Translators' Journal* 49/1, 171-181.
- Pedersen, Jan. 2005. How is culture rendered in subtitles? In: Heidrun Gerzymisch-Arbogast/ Nauert, Sandra. (Hgg.). *Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation – Saarbrücken 2-6 May 2005*, 113-131. Online zugänglich: http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2005_Proceedings.pdf
- Pedersen, Jan. 2010. Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. *Perspectives: Studies in Translatology* 18/1, 1-22.
- Pérez González, Luis. 2008. Audiovisual Translation. In: Baker, Mona/ Saldanha, Gabriela (Hg.), 13-20.
- Petit, Zoë. 2004. The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres. *Meta: Journal des traducteurs/Translators' Journal* 49/1, 25-38.
- Petit, Zoë. 2009. Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. In: Jorge Díaz Cintas. (Hg.), 44-57.

- Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Pommier, Christophe. 1989. *Doublage et postsynchronisation*. Paris: Editions Dujarric.
- Prunč, Erich. 2010. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft: Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Queen, Robin. 2004. 'Du hast ja keine Ahnung': African American English dubbed into German. *Journal of Sociolinguistics* 8/4, 515-537.
- Rahman, Jacquelyn. 2008. Middle-class African Americans: Reactions and Attitudes toward African American English. *American Speech* 83/2, 141-176.
- Reinart, Sylvia. 2009. Das Übersetzen von Untertiteln – ein Translationsprofil. In: Zybatow, Lew N. (Hg.), 151-167.
- Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer
- Remael, Aline. 2000. *A Polysystem Approach to British New Wave Film Adaptation, Screenwriting and Dialogue*. Catholic University of Leuven: Dissertation.
- Remael, Aline. 2001. Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation. In: Gambier, Yves/ Gottlieb, Henrik. (Hgg.), 13-25.
- Remael, Aline. 2004. A place for film dialogue analysis in subtitling courses. In: Orero, Pilar. (Hg.), 103-126.
- Remael, Aline. 2008. Screenwriting, scripted and unscripted language. What do subtitlers need to know? In: Díaz Cintas, Jorge. (Hg.), 57-67.
- Remael, Aline. 2010. Audiovisual Translation. In: Gambier, Yves/ Van Dorslaer, Luc. (Hgg.), 12-18.
- Resch, Renate. 1997. Ein kohärentes Translat – was ist das? Die Kulturspezifität der Texterwartungen. In: Snell-Hornby, Mary/ Jettmarova, Zuzana/ Kaindl, Klaus. (Hgg.), 271-282.
- Salevsky, Heidemarie. (Hg.). 1992. *Wissenschaftliche Grundlagen der Sprachmittlung. Berliner Beiträge zur Übersetzungswissenschaft*. Frankfurt am Main: Lang.
- Schjoldager, Anne/ Gottlieb, Henrik/ Klitgård, Ida. 2008. *Understanding Translation*. Aarhus: Academica.

- Schmidt-Wulffen, Wulf. 2010. *Die „Zehn kleinen Negerlein“*. Zur Geschichte der Rassendiskriminierung im Kinderbuch. Berlin: LIT.
- Schwitalla, Johannes. 2006. *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt.
- Sherrow, Victoria. 2006. *Encyclopedia of Hair: a cultural history*. Westport: Greenwood Press.
- Smith, Tom W. 1992. Changing racial labels. From “Colored” to “Negro” to “Black” to “African American”. *Public Opinion Quarterly* 56/4, 496-514.
- Snell-Hornby, Mary. (Hg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis* (UTB 1415). Tübingen: Francke.
- Snell-Hornby, Mary/ Hönig, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hggg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.
- Snell-Hornby, Mary/ Jettmarová, Zuzana/ Kaindl, Klaus. (Hg.). 1997. *Translation as Intercultural Translation. Selected papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary/ Pöchhacker, Franz/ Kaindl, Klaus. (Hgg.). 1994. *Translation Studies: An Interdiscipline*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Spiekermann, Helmut. 2010. Variation in der deutschen Sprache. In: Krumm, Hans-Jürgen/ Fandrych, Christian/ Hufeisen, Britta/ Riemer, Claudia. (Hgg.), 343-360.
- Stacey, Lee. (Hg.). 2002. *Mexico and the United States*. New York: Marshall Cavendish.
- Stöckl, Hartmut. 2010. Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Diekmannshenke, Hajo/ Klemm, Michael/ Stöckl, Hartmut. (Hgg.), 43-70.
- Stöckl, Hartmut. 2004. *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte – Theorien – Analysemethoden*. Berlin: de Gruyter.
- Vannerem, Mia/ Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: „Scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby (Hg.), 184-205.
- Varela, Frederic Chaume. 2002. Models of Research in Audiovisual Translation. *Babel* 48/1, 1-13.
- Varela, Frederic Chaume. 2004. Synchronization in dubbing. In: Orero, Pilar. (Hg.), 35-53.
- Varela, Frederic Chaume. 2007. Quality standards in dubbing: a proposal. *TradTerm* 13, 71-89.

- Vermeer, Hans J. 1989. *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: th = translatorisches handeln 2.
- Vermeer, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Universität Heidelberg.
- Vermeer, Hans J. 1992. Eine kurze Skizze der scenes-&-frames-Semantik für Translatoren. In: Salevsky, Heidemarie. (Hg.), 75-83.
- Vermeer, Hans J./ Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.
- Welsch, Wolfgang. 2012. Transkulturalität. In: Kirloskar-Steinbach, Monika/ Dharampal-Frick, Gita/ Friele, Minou. (Hgg.), 146-157.
- Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang.
- Wierlemann, Sabine. 2002. *Political Correctness in den USA und in Deutschland*. Berlin: Erich Schmidt.
- Witte, Heidrun. 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.
- Witte, Heidrun. 2007. *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.
- Zalucki, Michaela. 2006. Was ist „Kultur“? Eine Expedition durch den Dschungel der Kulturkonzepte. In: Grünhage-Monetti, Matilde. (Hg.), 19-26.
- Zampolli, Antonio. (Hg.). 1977. *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North Holland.
- Zoer, Heidi. 2011. Cultural references in subtitles. A measuring device for interculturality?. *Babel* 57/4, 394-413.
- Zybatow, Lew N. (Hg.). 2009. *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. Summer Trans-Lektionen zur Translationswissenschaft. IATI-Beiträge I*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

7.2.1. Internetquellen

- <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:095:0001:0024:DE:PDF>,
eingesehen am 31.03.2013
- <http://kundendienst.orf.at/programm/behinderung/>, eingesehen am 31.03.2013
- <http://movies.nytimes.com/person/99175/Spike-Lee/biography>, eingesehen am 20.01.2013
- http://news.nationalgeographic.com/news/2005/02/0217_050218_ngm_uncletom_2.html,
eingesehen am 25.07.2012
- <http://oxforddictionaries.com/definition/english/Negro?q=negro>, eingesehen am 20.02.2013
- <http://partners.nytimes.com/library/film/102992lee-black-interviewers.html>, eingesehen am
25.07.2012
- [http://www.bmask.gv.at/site/Soziales/Menschen_mit_Behinderungen/UN_Konvention_ueber
_die_Rechte_von_Menschen_mit_Behinderungen/](http://www.bmask.gv.at/site/Soziales/Menschen_mit_Behinderungen/UN_Konvention_ueber_die_Rechte_von_Menschen_mit_Behinderungen/), eingesehen am 30.03.2013
- [http://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/content/20110520STO19900/html/Ich-bin-
nicht-behindert-die-Gesellschaft-behindert-mich](http://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/content/20110520STO19900/html/Ich-bin-nicht-behindert-die-Gesellschaft-behindert-mich), eingesehen am 31.03.2013
- http://www.gale.cengage.com/free_resources/bhm/bio/lee_s.htm, eingesehen am 20.01.2013
- <http://www.history.com/news/the-real-story-behind-plymouth-rock>, eingesehen am
15.12.2012.
- http://www.newyorker.com/arts/reviews/film/malcolm_x_lee, eingesehen am 20.12.2012.
- [http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/malcolmxpg13howe_a
0af39.htm](http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/malcolmxpg13howe_a0af39.htm), eingesehen am 20.12.2012.
- <http://www.nytimes.com/1992/10/25/magazine/playingwithfire.html?pagewanted=all&src=m>
, eingesehen am 20.12. 2012
- [http://www.nytimes.com/1992/11/18/movies/review-film-malcolm-x-as-complex-as-its-
subject.html?pagewanted=all&src=pm](http://www.nytimes.com/1992/11/18/movies/review-film-malcolm-x-as-complex-as-its-subject.html?pagewanted=all&src=pm), eingesehen am 20.12.2012.
- <http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/11/malcolm-x-reel-history>, eingesehen am
20.12.2012.
- <http://sacobserver.com/2012/12/spike-lees-malcolm-x-turns-20/>, eingesehen am 20.12.2012.
- <http://levis.cti.gr/>, eingesehen am 03.04.2013

8. Anhang

8.1. Abstracts

8.1.1. Abstract in deutscher Sprache

Aufgrund der multimodalen Natur des Filmtexts stellt die Filmsynchronisation audiovisuelle TranslatorInnen vor besondere Herausforderungen. Diese Herausforderungen sind Gegenstand der vorliegenden Master-Arbeit und sollen anhand von neun Beispielszenen aus Spike Lees Filmdrama *Malcolm X* illustriert werden. Hierzu erfolgt eine übersetzungskritische Analyse des Korpusmaterials nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann im Hinblick auf die Aspekte „Kulturreferenzen“, „Sprachvarietäten“ und „Schimpfwörter“.

Im ersten Kapitel werden die translationswissenschaftlichen Grundlagen, auf denen die Arbeit fußt, vorgestellt. Diese umfassen einerseits Ammanns übersetzungskritisches Modell, aber auch all jene Theorien und Teiltheorien, auf die sich Ammann stützt. Hierzu gehören neben Reiß' und Vermeers Skopostheorie und Justa Holz-Mänttärís Theorie vom translatorischen Handeln auch die *scenes-and-frames*-Semantik nach Fillmore sowie Ecos Konzept der Modell-LeserIn. Nach Absteckung des theoretischen Rahmens widmet sich das 2. Kapitel zuerst der semiotischen Komplexität des Filmtexts, bevor auf die audiovisuelle Translation eingegangen wird. Es wird zunächst ein Überblick über die Entstehungsgeschichte der audiovisuellen Translation geliefert und anschließend jene Fragestellungen erörtert, die derzeit reges Forschungsinteresse genießen und für deren Beantwortung auch in Zukunft Forschungsanstrengungen nötig sein werden. Danach folgt der eigentliche Schwerpunkt der Arbeit: die (Film)Synchronisation. Neben der Beschreibung des arbeitsteiligen Synchronisationsprozesses und der Beschäftigung mit der Frage der Synchronität, liegt der Fokus auf einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Aspekten „Sprachvarietäten“, „Kulturreferenzen“ und „Schimpfwörter“, die im empirischen Teil untersucht werden sollten. Nach der Vorstellung des Korpusmaterials in Kapitel 4, erfolgt schließlich die Analyse nach den fünf Kritikschritten des Ammann'schen Modells. Die Conclusio umfasst die abschließende Präsentation und Interpretation der Analyseergebnisse, wobei eine Brücke zwischen dem theoretischen und empirischen Teil geschlagen wird.

8.1.2. Abstract in englischer Sprache

Due to the multimodal nature of film, audiovisual translators are confronted with specific challenges. These challenges are the object of the present thesis and shall be illustrated on the basis of nine selected scenes from Spike Lee's drama *Malcolm X*. For this purpose, an analysis of the object of study is carried out according to Margret Ammann's model of translation critique regarding the following aspects: cultural references, linguistic varieties and taboo language.

The first chapter lays the thesis' theoretical foundation by introducing Ammann's model of translation critique as well as the (partial) theories that her work is based on. These basic theories include Reiß's and Vermeer's skopos theory, Holz-Mänttari's theory of translational action, Fillmore's *scenes-and-frames* semantics and Eco's concept of the "model reader". After determining the theoretical framework in chapter 1, chapter 2 is dedicated to the semiotic complexity of films and audiovisual translation. After portraying the evolution of audiovisual translation as a field of study, certain areas of current and future research interest are being addressed. This is followed by the thesis' main focus: (film) dubbing. Apart from outlining the dubbing process characterized by a division of labour and addressing the issue of synchrony, the aspects of linguistic varieties, cultural references and taboo language, which shall be analysed in the empirical part of this master's thesis, are dealt with in detail. The presentation of the chosen corpus in chapter 4 is followed by its analysis according to Ammann's five-step model of translation critique. In the last chapter, the analysis results are presented and interpreted, establishing a link between theory and practice.

8.2. Lebenslauf

Persönliche Daten	
Name	Džana Šorlija
E-Mail	<u>dzana.sorlija@yahoo.de</u>
Geburtsort	Bijeljina (Bosnien-Herzegowina)
Berufspraxis	
2006 -	private Nachhilfe
	• Deutsch • Englisch
10/2012 - 01/2013	HILL International, 1030 Wien
	Marketingpraktikum
07/2007 - 12/2012	GfK Austria, 1030 Wien
	Marktforschung
01/2010 - 12/2011	OKTO-TV, 1140 Wien
	Übersetzungs- und Untertitelungspraktikum
Studium	
2010 -	Universität Wien
	Masterstudium Übersetzen
2010 -	Universität Wien
	Masterstudium Dolmetschen
2006 - 2010	Universität Wien
	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation
1997 - 2005	BRG II Vereinsgasse, 1020 Wien