



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Sprachvarietäten in der Audiovisuellen Translation:
Kritik der deutschen Synchronisation des Films
„Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra“

Verfasserin

Federica Dreon

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im November 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 060 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Übersetzen

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

Für meine Eltern

Inhaltsverzeichnis

1. ÜBERSETZUNGSTHEORETISCHE GRUNDLAGEN	10
1.1 SKOPOSTHEORIE	10
1.1.1 Orientierung am Skopos	12
1.1.2 Orientierung an der Kultur.....	14
1.1.3 Orientierung an den RezipientInnen	15
1.2 THEORIE DES TRANSLATORISCHEN HANDELNS	16
1.2.1 Rollen im translatorischen Handlungsgefüge.....	18
1.2.2 Translator(In) als Expert(In)	18
1.2.3 Text als Botschaftsträger	19
1.3 WAS IST KULTUR?.....	20
1.3.1 Der Kulturbegriff in der Translationswissenschaft	20
1.3.2 Kultur und Sprache.....	24
1.3.3 Kulturkompetenz der TranslatorIn	25
1.4 MODELL DER ÜBERSETZUNGSKRITIK NACH MARGRET AMMANN.....	27
1.4.1 Lettore Modello.....	29
1.4.2 Scenes-and-frames semantics	31
2. AUDIOVISUELLE TRANSLATION	35
2.1 AUDIOVISUELLE ÜBERSETZUNG IM FORSCHUNGSÜBERBLICK	35
2.1.1 Zur Terminologie der audiovisuellen Translation	35
2.1.2 Zum audiovisuellen Text.....	38
2.1.3 Zu den theoretischen Ansätzen in der Filmsynchronisation.....	40
2.1.3.1 Präskriptive Ansätze.....	41
2.1.3.2 Funktionale Ansätze.....	42
2.1.3.3 Deskriptive Ansätze	43
2.2 DIE ANFÄNGE DER AUDIOVISUELLEN TRANSLATION	44
2.3 SYNCHRONISATION.....	45
2.3.1 Allgemeines	45
2.3.2 Lippensynchronität.....	46
2.3.3 Gesten- und Nukleussynchronität.....	48
2.3.4 Stimmbesetzungen.....	48
3. KULTURREFERENZEN UND SPRACHVARIETÄTEN IM FILM	50
3.1 ZUR ÜBERSETZUNG VON KULTURREFERENZEN	50
3.1.1 Zur Terminologie von Kulturreferenzen.....	50
3.1.2 Zur Klassifizierung von Kulturreferenzen.....	52
3.1.2.1 Die kulturellen Konstellationen nach Floros	52
3.1.2.2 Typen und Merkmale von kulturellen Konstellationen im Text	53
3.1.2.3 Paraverbale und nonverbale Konstellationen.....	56
3.2.3 Zur Übertragung von Kulturreferenzen	56
3.3 ZUR ÜBERSETZUNG VON SPRACHVARIETÄTEN	60

3.3.1 Zur Definition	60
3.3.2 Zur Klassifizierung von Sprachvarietäten	61
3.3.2.1 Standardsprache	62
3.3.2.2 Dialekte und Akzente	63
3.3.2.3 Soziolekte und Idiolekte	65
3.3.3 Zur Problematik der Synchronisation von sprachlichen Varietäten.....	66
3.3.3.1 Sprichwörter, Redewendungen und Wortspiele	67
3.3.3.2 Sprachvarietäten	68
4. GOMORRHA – REISE IN DAS REICH DER CAMORRA	73
4.1 „GOMORRHA“ – EINE EINFÜHRUNG IN DAS BUCH	73
4.1.1 Über den Autor.....	73
4.1.2 Über das Buch.....	74
4.2 DIE ENTSTEHUNG DES FILMS	74
4.2.1 Allgemeines	75
4.2.2 Handlung	76
4.2.2.1 Don Ciro	76
4.2.2.2 Franco und Roberto	77
4.2.2.3 Pasquale	77
4.2.2.4 Marco und Ciro	78
4.2.3 Sprache und Charaktere.....	78
4.2.4 Rezeption und Auszeichnungen.....	79
5. ANALYSE UND KRITIK DER DEUTSCHEN SYNCHRONFASSUNG DES FILMS	
„GOMORRHA – REISE IN DAS REICH DER CAMORRA“	81
5.1 DIE FESTSTELLUNG DER TEXTFUNKTION	81
5.1.1 Funktion des Translats.....	82
5.1.2 Funktion des Ausgangstexts.....	86
5.2 DIE FESTSTELLUNG DER INTRA- UND INTERTEXTUELLEN KOHÄRENZ.....	87
5.3.1 Dialekte.....	89
5.3.1.1 Neapolitanischer Dialekt	89
5.3.1.2 Dialekt aus Caserta	97
5.3.2 Akzente.....	101
5.3.2.1 Türkischer Akzent	101
5.3.2.2 Französischer Akzent.....	103
5.3.2.3 Chinesischer Akzent	106
5.3.2.4 Norditalienischer Akzent	108
5.3.3 Fremdsprache.....	114
5.3.3.1 Französisch	114
5.3.3.2 Chinesisch	115
5.1 ZUSAMMENFASSUNG	117
6. SCHLUSSWORT	120
7. BIBLIOGRAPHIE	122

0 Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit macht sich zur Aufgabe, eine wissenschaftliche Analyse und Kritik der Übersetzung von Christoph Cierpka anhand seiner Synchronfassung des Spielfilms *Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra* (Originaltitel: *Gomorra*) aus dem Italienischen ins Deutsche durchzuführen. In der Originalversion des Films wird eine Vielzahl Sprachvarietäten wiedergegeben, die eine nähere Untersuchung hinsichtlich ihrer Übertragung in einer anderen Sprache und Kultur und ihre Rezeption faszinierend machen. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei auf die deutsche Synchronfassung des Films gerichtet und ihre Analyse, die mit Hilfe des Modells von Ammann durchgeführt wird. Sie soll zeigen, wie und ob die italienischen Dialogpassagen für die deutschsprachigen RezipientInnen skoposadäquat synchronisiert wurden.

Wurde vom Übersetzer eine adäquate Übertragung in die Zielkultur angestrebt, werden nicht nur die sprachlichen, sondern auch die audiovisuellen Elemente näher untersucht, mit dem Ziel, Störungen in der Verbindung dieser Elemente auf dem Bildschirm zu identifizieren und in einem nächsten Schritt zu vermeiden. Sollte der Spielfilm dieselbe Wirkung auf das deutschsprachige Zielpublikum haben, so müssen einige Änderungen auf der textuellen Ebene unter Beachtung der audiovisuellen Elemente vorgenommen werden. Beim Synchronisationsprozess stellten die Sprachvarietäten, die die Figuren unmittelbar charakterisieren und stereotypisieren, unüberwindbare Hürden dar. Anhand ausgewählter Beispiele, soll in der vorliegenden Arbeit dargestellt werden, wie der Übersetzer die Problematik der Übertragung der Sprachvarietäten bei der deutschen Synchronisation von *Gomorrha* gelöst hat, welche besonders stark an der italienischen Kultur verhaftet sind.

Die Masterarbeit ist in fünf Kapitel unterteilt. Das erste Kapitel befasst sich mit den übersetzungstheoretischen Grundlagen, nämlich den translationswissenschaftlichen Theorien und Konzepten, die nötig sind, um später das für die Arbeit herangezogene übersetzungskritische Rahmenmodell verständlich zu machen. Hierbei handelt es sich um das funktionale, zieltextorientierte Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann. Ihre Methode basiert auf der Skopostheorie nach Reiß und Vermeer und auf der Theorie des translatorischen Handelns nach Holz-Mänttari. Außerdem greift sie das Konzept des „Lettore Modello“ nach Eco und das Konzept der scenes-and-frames semantics nach Fillmore auf. Weiter wird hier

auch der Begriff „Kultur“ näher erläutert und die Kulturemtheorie von Oksaar vorgestellt, um zu beweisen, dass die Kommunikation nicht nur auf sprachlicher Ebene stattfindet, sondern auch von anderen Elementen, den nichtverbalen Verhaltenseinheiten der Kommunikation, begleitet wird. Im Anschluss daran wird das Modell nach Ammann und seine praktischen Anwendungsmöglichkeiten vorgestellt. Da die Analysegegenstände die deutsche Synchronfassung und die italienische Originalversion von *Gomorrha* sind, wird im zweiten Kapitel ein Überblick sowohl über die theoretischen Grundlagen und Forschungsentwicklungen im Bereich der Audiovisuellen Translation als auch über die unterschiedlichen technischen Aspekte der Filmsynchronisation gegeben. Das dritte Kapitel widmet sich den kulturellen Aspekten der Filmtranslation. Hierbei wird zuerst ein Überblick über die Kulturreferenzen und ihre Übersetzungsstrategien gegeben, danach wird besonderes Augenmerk auf die Sprachvarietäten im Film gelegt, nämlich wie sie definiert werden, welche es gibt und zu welchen Schwierigkeiten es bei ihrer Übertragung kommen kann. Dieses Kapitel bildet den Abschluss des theoretischen Teils. Im vierten Kapitel wird der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit, der Spielfilm *Gomorrha*, genauer ausgeführt. Hierbei wird eine Vorstellung von Handlung, Sprache und Besetzung von *Gomorrha* gegeben. Im fünften und letzten Kapitel wird die Analyse der Synchronfassung des Films durchgeführt, gefolgt von der Kritik. Hinsichtlich der im Film vorkommenden Sprachvarietäten, werden hier zehn Schlüsselszenen bearbeitet. Mit Hilfe des Modells nach Ammann werden die Eindrücke der deutschsprachigen und italienischsprachigen ZuseherInnen untersucht und einander gegenübergestellt, mit dem Ziel den Umgang mit den Sprachvarietäten zu erforschen. Anhand der Gegenüberstellung der Dialogpassagen wird untersucht, wie bei der Synchronisation von *Gomorrha* mit den Sprachvarietäten umgegangen wird. Dafür werden weiter die wichtigsten formalen sowie inhaltlichen Charakteristika der Sprachvarietäten im Rahmen der jeweiligen Übersetzungsstrategien herausgearbeitet, um später in der Analyse zu überprüfen, ob das Translat dem ausgangssprachlichen Text gerecht wird. Abschließend werden in einem Überblick die Entscheidungen und die Strategien zusammengefasst, die der Synchronübersetzer für die Übertragung der soziokulturellen Elemente in die Zielkultur getroffen und verwendet hat.

1 Übersetzungstheoretische Grundlagen

In der Translationswissenschaft wurden in den 1980er Jahren mehrere funktionale Theorien entwickelt, in denen Übersetzen nicht mehr nur als sprachlicher, sondern auch als kultureller Transfer angesehen wurde. Die Translation wurde nun als ein Sonderakt der Kommunikation gesehen. Honig und Kußmaul (1982), Reiß und Vermeer (1984) und Holz-Mänttari (1984) betrachteten die Funktion des Zieltextes essentieller als die Vorgaben des Ausgangssprachlichen Textes und bezeichnen Sprache und Kultur als integrale Bestandteile der translatorischen Handlung.

Ausgehend von der Skopostheorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer (1984) sowie der Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari (1984), entwickelte Margret Ammann im Jahr 1990 ein funktionales, zieltextorientiertes Modell der Übersetzungskritik, das sie in ihrem Aufsatz „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung“ vorstellte. Ammanns Modell unterteilt sich in fünf Schritte, welche in den sogenannten „Modellskizzen zu einer ‚angewandten‘ Kritik“ (Ammann, 1990a:212) gesammelt wurden, die ursprünglich Hans J. Vermeer im Rahmen einer allgemeinen Theorie der Übersetzungskritik entwarf. Weiters griff Ammann das Konzept des „Lettore Modello“ von Umberto Eco sowie das Konzept der scenes-and-frames semantics von Charles Fillmore auf. Um dieses Modell genau verstehen zu können, wird zuerst eine Einführung in die von Reiß und Vermeer sowie von Holz-Mänttari entwickelten Theorien aufgezeigt, die im Folgenden näher vorgestellt werden soll. Diese funktionalen Ansätze beschäftigen sich mit sowohl sprachlichen als auch kulturellen Aspekten der Translation, indem sie besonderen Wert auf den Zweck und die Funktion in der Zielkultur legen.

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit besteht also darin, die Übersetzung kulturspezifischer Elemente des Films *Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra* zu untersuchen und die Skoposadäquatheit der Übertragungsstrategien zu bewerten. Für dieses Ziel sind die oben erwähnten funktionsorientierten Ansätze wesentlich.

1.1 Skopostheorie

Translation ist eine Sondersorte des kommunikativen Handelns, welches kulturspezifisch ist. So ist Übersetzen ein kultureller Transfer. Oberster Primat ist der funktionale Zweck. Die Skopostheorie sieht im Translat ein Informationsangebot in der Zielkultur über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur. Wichtiger als die Nähe zwischen Ausgangs- und Zieltext ist die kulturspezifische Kohärenz des Translats. (Stolze, 1994:169)

Die Skopostheorie, die von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer in dem 1984 publizierten Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* vorgestellt wurde, gehört zu den funktionalen Übersetzungstheorien, und richtet sich bei der Übersetzung nach der Funktion des Zieltextes.

Reiß/Vermeer (1984) beschreiben die Skopostheorie als Basistheorie, als allgemein gültige Translationstheorie, die im Allgemeinen der Übersetzungstätigkeit und dem Übersetzungsprozess dient. Die Translation wird als kulturspezifisches Verfahren gesehen.

Den Terminus Skopos¹ haben Reiß und Vermeer vor rund dreißig Jahren geprägt: „Es sollte eigentlich die Vorstellung allgemein werden, dass es beim Übersetzen nicht darum geht, Wörter zu übersetzen, sondern dass man sich fragen muss: Wozu übersetzte ich, was und für wen?“ (Vermeer, 2009:76). Im Folgenden werden die Kernpunkte dieser Theorie für einen adäquaten Übersetzungsprozess aufgestellt:

- 1) Ein Translat ist skoposbedingt.
- 2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und –sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und –sprache.
- 3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht umkehrbar eindeutig ab.
- 4) Ein Translat muss in sich kohärent sein.
- 5) Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein.
- 6) Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet. (Reiß/Vermeer, 1984:119)

Die funktionalen Translationstheorien gehen davon aus, dass ÜbersetzerInnen Ausgangstexte rezipieren und für das jeweilige Zielpublikum übertragen. Unter Berücksichtigung der Skopostheorie müssen sie sich vom Ausgangstext lösen und den Text auf solche Art übersetzen, dass seine Funktion auch in die Zielkultur erfüllt werden kann sowie die von der AuftraggeberIn beabsichtigte Wirkung erzielt wird. Eine Übersetzung ist dann gelungen, „wenn sie von Rezipienten als kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Sinn folgt“ (Reiß/Vermeer, 1984:112). Die Handlung soll immer ein Ziel oder eine Funktion haben, und die Kohärenz bezieht sich auf zwei Ebene: Das Translat soll sich selbst und dem Umfeld sowie der Situation der RezipientInnen entsprechen (intratextuellen Kohärenz), aber auch dem Ausgangstext (intertextuellen Kohärenz und Fidelität). „Der Skopos bestimmt das Aussehen des Translats“ (Vermeer, 1990a:151).

¹ Aus dem Griechischen *skopós*: Ziel, Zweck, Funktion (vgl. Reiß/Vermeer, 1984:96).

Da Sprache ein Teil der Kultur ist (vgl. Reiß/Vermeer, 1984:18), wird Translation nicht mehr nur als bloße, sprachliche Transkodierung verstanden, sondern als komplexe Handlung: „Translation involves linguistic as well as cultural phenomena and processes and therefore is a cultural as well as linguistic procedure, [...] translation is to be understood as a ‘cultural’ phenomenon dealing with specific cultures [...]” (Vermeer, 1992:40). Daraus folgt, dass die Übersetzung nicht nur an der sprachlichen Ebene orientiert ist, sondern auch an der Kultur. Eine TranslatorIn kann somit auch als ExpertIn für interkulturelle Kommunikation herangezogen werden, um zwischen zwei oder mehreren Kulturen zu vermitteln.

Zusammenfassend richtet die Skopostheorie ihre Aufmerksamkeit auf drei essentielle, zentrale Hauptelemente: Sie orientiert sich somit am Skopos als zielgerichtetes Handeln, an der Kultur und an den RezipientInnen.

1.1.1 Orientierung am Skopos

“Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß/Vermeer, 1984:96), so lautet der Leitsatz dieser Theorie. Hier wird die Ansicht vertreten, dass jede Translation von einem Zweck bestimmt wird, und dieser Zweck bestimmt alle weiteren Faktoren des Übersetzungsprozesses: Ein Translat ist also „skoposbedingt“. Translation ist somit eine kommunikative Handlung und eine Handlung liegt dann vor, wenn sie eine bestimmte Absicht verfolgt.

Die Aufmerksamkeit wird nicht mehr auf den Ausgangstext gerichtet, sondern auf die Feststellung des Zwecks oder, besser gesagt, des Skopos: „[...] it is not the source-text and/or its surface-structure which determines the target-text and/or is surface-structure, but the skopos“ (Vermeer, 1996:15). Nun ist der Ausgangstext beim Übersetzen nicht mehr die entscheidende Komponente.

Der Translatsskopos muss nicht (unbedingt) mit dem Skopos des Ausgangstextes übereinstimmen und für denselben Text können auch unterschiedliche Skopoi festgelegt werden, d.h. Ausgangstext und Translat können unterschiedliche Skopoi haben und somit auch unterschiedliche kulturelle Kontexte (vgl. Reiß/Vermeer, 1984:101ff).

Die Entscheidung des Skopos unterliegt jedoch einigen Einschränkungen, da der Skopos innerhalb einer Kultur begründbar, sinn- und situationsadäquat sein muss (1984:97). Bei der Feststellung des Skopos soll die intendierte RezipientIn erkennbar sein: Die Sinn- und Situationsadäquatheit innerhalb einer Kultur oder Subkultur kann sonst für anonyme Rezipi-

entInnen nicht garantiert werden. Als Unterpunkt zur Skopostheorie formulieren Reiß und Vermeer auch ein soziologisches Prinzip: Der Skopos ist immer rezipientenabhängig (1984:101). „The skopos of (translational) acting determines the strategy for reaching the intended goal“ (Vermeer, 1996:15). Ein Translat, eine Translationsstrategie gelten als adäquat, wenn sie dem Translatsskopos entsprechen und erfüllen. Aus dieser Perspektive haben Reiß und Vermeer den Terminus *Adäquatheit* genau definiert:

Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. –elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt. (Reiß/Vermeer, 1984:139)

Anders gesagt, übersetzt man adäquat, wenn der Zieltext auch an das Zielpublikum angepasst wird, da das Zielpublikum ihn rezipiert und folglich interpretiert. Für den Terminus *Äquivalenz* gilt hingegen das Folgende:

Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf rangleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können). (1984:139)

So gilt nach Reiß/Vermeer, dass „jedes Translat [...] unabhängig von seiner Funktion und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren –kultur [...] über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren –kultur [...] gefaßt wird“ (1984:76). Sie behaupten weiter, dass eine Übersetzung nicht unbedingt objektiv sein muss, sondern es sich dabei um eine Verarbeitung des Ausgangstexts handelt. Es ist nicht mehr „das heilige Original“, an dem der Zieltext gemessen wird, sondern jetzt steht die skoposorientierte Textproduktion im Vordergrund. Die ÜbersetzerInnen sollen sich so auf jene Aspekte der Zielsprache und der Zielkultur beziehen und auf die Bedürfnissen und Erwartungen des Zielpublikums achten.

Hans J. Vermeer ist der Meinung, dass die Skopoi von den jeweiligen Handlungssituationen abhängig sind. Das heißt, dass sich nicht jeder Skopos in jeder Situation realisieren lässt. Ändert sich die Situation, kann auch ein Skopos obsolet oder inadäquat werden. Geschieht dies, ergeben sich drei Möglichkeiten: (1) Der Skopos bleibt konstant, wobei sich ein anderes Übersetzungselement ändert, wie z.B. die Wirkung; (2) Für eine Übersetzung wird der Text ungeeignet; (3) Der Übersetzungsskopos ändert sich (vgl. 1986a:46).

Der Skopos soll in einem Translationsauftrag ausreichend spezifiziert sein, da der Skopos von den Vorstellungen der AuftraggeberIn abhängig ist, und dann die Translationsstrategie

bestimmt, nämlich was für eine Übersetzung benötigt wird, sowie den Zusammenhang zwischen Ausgangs- und Zieltext. Anders gesagt, in der Skopostheorie muss die Übersetzung den Anforderungen des Auftrags entsprechen und adäquat sein (vgl. Nord, 2001:35).

Aufgrund der grundsätzlichen Arbitrarität des Skopos unterscheidet Erich Prunč (1997) einen *impliziten* und *expliziten* Skopos. Für ihn ist der implizite Skopos:

[...] eine Art kleinster gemeinsamer Nenner, der aufgrund des Kooperativitätsprinzips zwischen den beteiligten Handlungspartnern und unter Berücksichtigung ihrer divergierenden Interessen, Machtpotentiale und Normvorstellungen bereits ausgehandelt und standardisiert wurde. (1997:116)

Hierbei steht die Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext im Vordergrund, die von HandlungspartnerInnen erwartet wird. Falls ÜbersetzerInnen diesen Skopos gerecht werden wollen, haben sie die Loyalitätspflicht gegenüber den HandlungspartnerInnen erfüllt. Der implizite Skopos ist somit ein traditioneller Faktor der Translationswissenschaft. Dagegen ist der explizite Skopos der innovatorische Faktor. Aufgrund des Prinzips der Loyalität² soll der explizite Skopos *deklarationspflichtig* sein, also deklariert werden. Diese Deklaration ist „ein Akt des Selbstschutzes“ (1997:117) und dient ÜbersetzerIn als Schutz gegen ungerechtfertigte Vorwürfe.

1.1.2 Orientierung an der Kultur

„Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und –sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und –sprache“ (Reiß/Vermeer, 1984:119)³.

Ein Mensch gehört normalerweise einer *Gemeinschaft* an. Mit diesem Begriff wird sowohl eine Kulturgemeinschaft als auch eine Kommunikationsgemeinschaft bezeichnet. Eine Gemeinschaft wird von Normen und Konventionen der Kultur bzw. der Sprache beeinflusst,

² Christiane Nord (1989) fasst das Loyalitätsprinzip wie folgt zusammen: „Da es der Übersetzer also mit Handlungspartnern (dem Auftraggeber, dem Zieltextempfänger, dem Ausgangstextautor) zu tun hat, die von ihm einen funktionsgerechneten Zieltext mit einer bestimmten Anbindung an den Ausgangstext erwarten und selbst nicht nachprüfen können, ob der gelieferte ZT diesen Bedingungen entspricht, ist er diesen Handlungspartner zur Loyalität verpflichtet. Sie müssen sich darauf verlassen können, daß er seinen Auftrag nach bestem Wissen und Gewissen ausführt“ (1989:102). Die ÜbersetzerIn steht gegenüber den HandlungspartnerInnen, und zwar sowohl AuftraggeberIn und ZieltextempfängerIn als auch Autorin des Ausgangstextes, in der Verantwortung. Erich Prunč (1997) fügt zu dieser dreifachen Loyalität der ÜbersetzerIn eine vierte hinzu: die Loyalität der TranslatorIn zu sich selbst.

³ Vermeer definiert Kultur als „[...] die Gesamtheit der Normen, Konventionen und Meinungen, nach denen sich das Verhalten der Mitglieder einer Gesellschaft richtet, und die Gesamtheit der Resultate aus diesem Verhalten (also z.B. der architektonischen Bauten, der universitären Einrichtungen usw.)“ (1990b:9).

das heißt, dass auch ein Translat ein Bestandelement der Zielkultur ist, da jeder Text immer in einer bestimmten soziokulturellen Situation eingebettet wird. Reiß und Vermeer betonen, dass Sprache und Kultur gegenseitig „interdependent“ sind, da die Sprache immer Teil einer bestimmten Kultur, oder das „konventionelle Kommunikations- und Denkmittel einer Kultur“ (1984:26) ist, und ÜbersetzerInnen sind „nicht nur Sprach-, sondern auch Kulturmittler“ (1984:7).

Wie etwas verstanden wird, ist immer kulturabhängig. Wie Hönig und Kußmaul erwähnen: „Jeder Text kann als der verbalisierte einer Soziokultur verstanden werden“ (1982:58). Häufig ist der Fall, dass das Translat in Form und Inhalt dem Ausgangstext nicht genau entspricht, oder anders gestaltet wird, da – aufgrund der unterschiedlichen Informationen über Skopos, Zielkultur und Zielpublikum – Elemente einer Ausgangssprache in die Zielsprache umformuliert werden sollen:

Eine Translation ist nicht die Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in eine andere, sondern eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text [...] berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt. (Vermeer, 1986a:33)

Das Translat wird als eigenständigen Text wahrgenommen, da normalerweise die RezipientInnen nicht in der Lage sind, es mit dem Ausgangstext zu vergleichen. Wenn z.B. ein deutschsprachiger Ausgangstext ins Japanische übersetzt werden soll, ist es sehr wahrscheinlich, dass die zwei Texte unterschiedlich gestaltet werden, und beide substantielle Differenzen darstellen werden. Daraus folgt, dass TranslatorInnen eine weitgehende Kompetenz in den zwei Sprachen und Kulturen besitzen sollten: „Ein Translator muss also die Ausgangs- und Zielkultur kennen, er muss ‚bikulturell‘ sein“⁴ (Reiß/Vermeer, 1984:26)⁵.

Der Ausgangstext dient also als Informationsangebot für eine kulturelle und kommunikative Situation, und erhält durch den Skopos Informationen. Das Translat wird auch als Informationsangebot in der Zielkultur übermittelt, aber das geschieht durch das Informationsangebot in der Ausgangskultur, da die ÜbersetzerIn den RezipientInnen eine Menge Informationen vermittelt, die anders rezipiert und interpretiert werden.

1.1.3 Orientierung an den RezipientInnen

⁴ Für die Definition von Kultur siehe Punkt 1.3.

Der Translator geht von einem vorgegebenen, von ihm verstandenen und interpretierten Text aus. Ein Text ist sozusagen ein Informationsangebot an einen Rezipienten seitens eines Produzenten. [...] Der Translator formuliert einen Zieltext, der als Text somit ebenfalls ein Informationsangebot an einen Rezipienten ist. Ein Translat ist somit als Informationsangebot bestimmter Sorte über ein Informationsangebot darstellbar. (Reiß/Vermeer, 1984:19)

Da ein Informationsangebot von der jeweiligen, soziokulturellen Situation abhängt, in der der Text produziert wird, soll die TranslatorIn einen Zieltext verfassen, der für die RezipientInnen ein Informationsangebot darstellt. Da dieses Informationsangebot nur im kulturellen Rahmen untersucht werden kann, ist es nachvollziehbar, dass sich der Translatsskopos von dem des Ausgangstextes unterscheidet. Der Skopos muss innerhalb einer Kultur situationsadäquat sein (vgl. 1984:97), wobei die intendierte RezipientIn bekannt sein muss. Der Skopos ist also auch rezipientenabhängig: Ein Text wird in einem bestimmten soziokulturellen Kontext eingebettet und erhält seine Bedeutung erst während der Rezeption (vgl. Vermeer, 1986a:42). Das Translat soll dann so übersetzt werden, dass der Text auch der neuen soziokulturellen Situation entspricht und für die RezipientInnen verständlich und zweckmäßig ist. ÜbersetzerInnen müssen wissen, wer ihr Zielpublikum ist, und auch eine bewusste oder unbewusste Vorstellung der potentiellen Leserschaft haben. Sie sollen demnach in der Lage sein, sich mit den potentiellen Situationen ihrer potentiellen RezipientInnen zu identifizieren (vgl. 1986a:43). Erst wenn das Zielpublikum festgestellt wurde, kann der Skopos bzw. die Funktion eines Translats bestimmt werden.

TranslatorInnen sollen als ExpertInnen handeln und aufgrund des unterschiedlichen Hintergrundwissens und der Kenntnisse in beiden Kulturen über eine bestimmte Entscheidungsfreiheit verfügen. Da TranslatorInnen zeitgleich RezipientInnen des Ausgangstexts und ProduzentInnen des Zieltexts sind, entscheiden sie, ob die Translation realisierbar ist und wie die Informationen übersetzt werden sollen (vgl. Vermeer, 1990a:123). Vor dem Hintergrund der eigenen Kompetenzen erstellen TranslatorInnen ein Translat, welches die Bedürfnisse und Erwartungen der ZielrezipientInnen beachten soll, und versuchen je nach erfüllendem Skopos den Text in die Zielkultur funktionsadäquat zu übertragen. Im Punkt 1.3.3 wird die Kulturkompetenz der TranslatorIn näher behandelt.

1.2 Theorie des translatorischen Handelns

Holz-Mänttari definierte in ihrem 1984 erschienen Werk *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode* ihre Theorie des translatorischen Handelns folgendermaßen:

Translatorisches Handeln wird in der anstehenden Theoriebildung als Produktionsprozess eines Handelnden dargestellt mit der Funktion, Botschaftsträger in einer näher zu bestimmenden Art zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können. (Holz-Mänttari, 1984:17)

Wie bei Skopostheorie wurde auch bei Theorie des translatorischen Handelns von einem funktionalen Konzept ausgegangen. Holz-Mänttari betonte, dass das translatorische Handeln aus der Praxis entstand und sowohl eine funktionale als auch eine handlungsorientierte Theorie ist. Das translatorische Handeln definierte sie wie folgt:

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. (Holz-Mänttari, 1986:366)

Mit dieser Definition beschreibt Holz-Mänttari den Aufgabenbereich einer ÜbersetzerIn. Translatorisches Handeln ist mehr als nur das „einfache“ Übersetzen eines Ausgangstextes, nämlich ein zieltextorientiertes und transkulturelles komplexes Handeln (vgl. Holz-Mänttari, 1984:23), welches sich aus einer komplexen Gesamtheit von Handlungen zusammensetzt, mit dem Ziel, über kulturelle Barrieren hinweg professionelle Texte zu herstellen. Das translatorische Handeln wird von den Intentionen der AuftraggeberInnen determiniert, und die Handlungen der ÜbersetzerIn werden an ihrer Funktion gemessen, d.h. sie müssen einen funktionalen Text im Hinblick auf die RezipientInnen produzieren.

Holz-Mänttari verwendet für ihre Theorie Termini, die für die Translationswissenschaft unkonventionell waren: Botschaftsträger, Produkt, Textdesign etc. Sie stellte ein kompliziertes Modell dar, sie wollte mit ihrer Theorie aber auch erreichen, dass das Übersetzen als professionelle Handlung angesehen wird. Jeremy Munday (2001) kritisiert darauf:

[...] the complexity of its jargon [...], which does little to explain practical translations situations for the individual translator. Also, since one of the aims of the model is to offer guidelines for intercultural transfer, it is disappointing that it fails to consider cultural difference in more detail. (2001:77)

1.2.1 Rollen im translatorischen Handlungsgefüge

Holz-Mänttari sieht translatorisches Handeln als arbeitsteiliges System. Die Tätigkeit als ÜbersetzerIn ist in ein komplexes Handlungsgefüge eingebunden, die daher mit verschiedenen, anderen Handelnden oder Aktanten kooperieren muss. Sie betont, dass die Aktanten in einem translatorischen Handlungsgefüge verschiedene Rolle haben können, und unterscheidet dabei sechs Schlüsselpositionen (vgl. 1984:109):

Bedarfsträger	braucht einen Text. Er ist der Auftraggeber, der die kulturelle und sprachliche Kompetenz einer TranslatorIn benötigt.
Besteller	bestellt bei der TranslatorIn einen „funktionsgerechten Text für eine bestimmte Verwendungssituation“ (1984:110).
Ausgangstext-Texter	produziert einen Ausgangstext, von dem die TranslatorIn ausgeht.
Translator	produziert einen Zieltext und ist dafür verantwortlich.
(Ziel)Text-Applikator	arbeitet mit dem Zieltext, weil er persönlichen Nutzen zieht, auch wenn das Translat nicht vorrangig für ihn bestimmt war. Er wird oft wenig berücksichtigt.
(Ziel)Text-Rezipient	rezipiert den Zieltext. Ein Text ist für ihn vorrangig vorgesehen.

(vgl. 1984:109ff)

Sie macht darauf aufmerksam, dass eine Person eine oder mehr Rollen übernehmen kann. Hierbei ist wichtig, dass TranslatorInnen Texte nicht für sich selbst, sondern für einen fremden Zweck, herstellen: „Zur Rolle und Verantwortlichkeit des Translators gehört es, das Funktionsfeld des Zieltextes zu analysieren, die Befunde zu beurteilen und die notwendigen Schlüsse daraus zu ziehen“ (1984:109). Dabei sollten sie auch mit anderen HandlungspartnerInnen kommunizieren und zusammenarbeiten.

1.2.2 Translator(in) als Expert(in)

Wichtig ist Holz-Mänttari besonders, die Tätigkeit der ÜbersetzerIn als professionelles Handeln zu beschreiben: Die ÜbersetzerIn ist als ExpertIn für die interkulturelle Kommunikation zu betrachten, und professionelle Fähigkeiten und Kompetenzen werden also voraus-

gesetzt. Im Gegensatz zu traditionellen Übersetzungsmodellen, in denen die ÜbersetzerIn als MittlerIn im Kommunikationsprozess dargestellt wird, sieht Holz-Mänttari die TranslatorIn als außenstehende „Experte[n] für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern [...] eingesetzt werden können“ (Holz-Mänttari, 1986:354). Daraus wird ersichtlich, dass die ÜbersetzerIn nicht Teil der kommunikativen Handlung ist, sondern nur ihr Produkt (also, den Text) für diese Handlung verwendet wird. „Sein Handeln ist translatorisches Handeln, nicht kommunikatives“ (Holz-Mänttari, 1984:66). Holz-Mänttari geht so weit zu erklären, „dass der Zieltext als Produkt des Translators sein geistiges Eigentum ist“ und er „die Verantwortung für das Endprodukt“ trägt (1984:115). Abschließend ist die TranslatorIn eine ExpertIn, die „sich auf die Herstellung von Texten als Botschaftsträgern im Verbund für transkulturellen Botschaftstransfer spezialisiert und damit ein gesellschaftliches Kooperationsmuster ausfüllt“ (1984:27).

1.2.3 Text als Botschaftsträger

Der Prozess des Übersetzens ist ein „Produktionsprozess eines Handelnden dargestellt mit der Funktion, Botschaftsträger in einer näher bestimmenden Art zu produzieren“ (1984:17), und die TranslatorIn produziert im Rahmen seiner translatorischen Handlungen einen „funktionsgerechten Botschaftsträger für transkulturellen Botschaftstransfer“ (1984:23).

TranslatorInnen werden als interkulturelle KommunikationsexpertInnen bezeichnet. Sie sind nicht nur auf der sprachlichen Ebene beschäftigt, sondern sollen sowohl nonverbale Textzeichen als auch nonverbale Medien bei ihrer Produktherstellung berücksichtigen (vgl. 1984:303). Die TranslatorIn muss genau beachten, in welcher Sendesituation sowie auf welche Art und Weise ein Text funktionieren muss.

Ein Botschaftsträger wird inhaltlich und formal durch die folgenden Schritte gestaltet (vgl. Kadrić/Kaindl/Kaiser-Cooke, 2009:81f):

- 1) das Produkt muss spezifiziert werden.
- 2) die Verwendungssituation muss analysiert werden.
- 3) der Herstellungsprozess muss organisiert werden.
- 4) das Produkt muss in Form und Inhalt konzipiert werden.
- 5) die Ergebnissen müssen überprüft werden.

Translatorisches Handeln heißt im Endeffekt weder Wörter, noch Sätze, noch einfache Texte übersetzen, es heißt "zwecks Steuerung intendierter Kooperation über Kulturbarrrieren

hinweg funktionsgerechte Kommunikation ermöglichen". (Holz-Mänttari, 1984:7)

Die Skopostheorie und das translatorische Handeln, die die Grundlagen der funktionalen Ansätze bilden, haben sich Mitte der 80er Jahre einen tiefgehenden Wandel der Einstellung in der Translationswissenschaft herausgebildet. Für die Filmsynchronisation sind sie sehr relevant, da sich ÜbersetzerInnen bei der Übertragung eines Spielfilms in eine andere Sprache und Kultur nach diesen Theorien richten. In einem Synchronprozess sind mehrere Personen involviert, die gemeinsam kooperieren müssen, um einen adäquaten Text für die Zielkultur zu produzieren. Die Arbeitsteilung unter der RohübersetzerIn und der SynchronregisseurIn kann dann fruchtbar sein, wenn sie in einem Team arbeiten und die Arbeit des anderen verstehen. Im Fall der vorliegenden Arbeit soll die ÜbersetzerIn somit als ExpertIn zwischen den italienischen und deutschen Kulturen handeln. Die ÜbersetzerIn soll allerdings über die rein sprachlichen Elemente hinaus die nichtsprachlichen Elemente beachten und mit ihnen vertraut sein, um eine funktionsadäquate Übersetzung produzieren zu können. Da beide Elemente in einem Spielfilm vorkommen, soll damit der Zugriff auf diese Theorie erklärt werden.

1.3 Was ist Kultur?

1.3.1 Der Kulturbegriff in der Translationswissenschaft

Wie bei der Textübersetzung, kommt es auch bei der Filmübersetzung zu einem kulturellen Transfer, da eine bestimmte Sprache, aber auch die damit verbundenen visuellen und akustischen Elemente, immer Teil einer bestimmten Kultur sind: Durch die im Film enthaltenen Informationen werden auch kulturelle Elemente übermittelt. ÜbersetzerInnen sind also als KulturvermittlerInnen zu sehen. Daher soll hier zunächst der Begriff „Kultur“ in der Dimension der menschlichen Kommunikation eingebettet werden und weiter untersucht werden, wie sich dieser in translatorischen Prozessen manifestiert, denn auch diese Referenzen stehen natürlich in Verbindung zu kulturellen Merkmalen.

Kultur gehört zu den wahrscheinlich am meisten diskutierten Begriffen, viele Bedeutungen werden diesem Begriff zugeschrieben. Bis heute existiert eine Vielzahl unterschiedlicher Kulturbegriffe in den jeweiligen Wissenschaften, d.h. also, dass es nicht einen Kulturbegriff oder eine Kulturdefinition geben kann. Ziel soll hier aber nicht sein, die Idealdefinition von

Kultur zu finden und darzulegen, sondern Kultur im translationswissenschaftlichen Kontext näher zu betrachten.

Zuerst sollte bemerkt werden, dass zwei verschiedene Konnotationen von Kultur existieren, nämlich sowohl eine alltägliche oder umgangssprachliche als auch eine wissenschaftliche Konnotation. Hierbei ist ein essentieller Unterschied zu erkennen: im gemeinsprachlichen Verständnis dominiert ein enger Kulturbegriff, welcher mit Kunst gleichgesetzt wird. Das *Duden Deutsches Universalwörterbuch* definiert Kultur im allgemeinen Sinn als „die Gesamtheit der geistigen, künstlerischen, gestaltenden Leistungen einer Gemeinschaft als Ausdruck menschlicher Höherentwicklung“ (2011:1069). In der Translationswissenschaft dominiert jedoch eine erweiterte Definition des Kulturbegriffs, der die Gesamtheit der Normen und Konventionen darstellt, die das Verhalten einer Gesellschaft oder einer Gruppe kennzeichnen (vgl. Vermeer, 1990b:9). Hier werden nicht nur die künstlerischen und geistigen Leistungen einer Gesellschaft oder Gruppe in Betracht gezogen, sondern auch die sozialen und kommunikativen Ebenen.

Der amerikanische Kulturanthropologe Ward H. Goodenough (1964) hat eine translationsrelevante Definition des Kulturbegriffs formuliert:

[...] a society's culture consists of whatever it is one has to know or believe in order to operate in a manner acceptable to its members, and do so in any role that they accept for any one of themselves. Culture, being what people have to learn as distinct from their biological heritage, must consist of the end product of learning: knowledge, in a most general, if relative, sense of the term. (1964:36)

Mit seiner Definition setzt Goodenough Kultur mit Wissen gleich, nämlich als Produkt des Lernprozesses⁶. Kultur definiert sich somit über das Wissen, welches „ein Mensch sich aneignen muss, um sich in der betreffenden Gesellschaft wie ein Mitglied dieser Gesellschaft verhalten zu können“ (Loogus, 2009:35). Kultur ermöglicht „durch die Gesamtheit des Wissens das regelkonforme und kulturell akzeptierte Handeln“ (2009:35). In gleicher Weise gilt das auch für die Sprache, welche aus all dem besteht, „was ein Mensch wissen muss, um mit den Sprechern einer Sprache so adäquat kommunizieren zu können, wie sie es untereinander tun“ (2009:36).

⁶ Auch Edward Tylor legt eine kulturanthropologische Definition vor: „im weitesten ethnographischen Sinne jener Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat“ (Tylor, zitiert nach Loogus, 2008:33). Tylor impliziert somit ein kollektives Verhalten, das auf dem gemeinsamen Wissen basiert.

Auch wenn nur in abgewandelter Form, so lässt sich der deutsche Sprachwissenschaftler Heinz Göhring von der Definition Goodenoughs anregen. In seiner Erläuterung handelt es sich nicht nur um das Verhalten selbst, sondern auch „um die Beurteilung und Wertschätzung des Verhaltens“ (Loogus, 2009:36). In Bezug auf ÜbersetzerIn und DolmetscherIn definiert Göhring Kultur als all das,

[...] was dieser im Hinblick auf seine Ausgangsgesellschaft und auf seine Zielgesellschaften wissen und empfinden können muß,

(1) damit er beurteilen kann, wo sich Personen in ihren verschiedenen Rollen so verhalten, wie man es von ihnen erwartet, und wo sie von den gesellschaftlichen Erwartungen abweichen;

(2) damit er sich in den gesellschaftlichen Rollen, die ihm – z.B. von seinem Alter und Geschlecht her – offenstehen, erwartungskonform verhalten kann, sofern er dies will und sich nicht etwa dazu entscheidet, aus der Rolle auszubrechen und die daraus erwachsenden Konsequenzen in Kauf zu nehmen;

(3) damit er die natürliche und die vom Menschen geprägte oder geschaffene Welt (zu letzterer gehören natürlich auch die Texte) jeweils wie ein Einheimischer wahrnehmen kann. (Göhring, 2006:112f)

Göhring geht davon aus, dass jeder Mensch eine kulturspezifische Aussicht auf die ganze Welt hat, und somit bezieht jede Kultur typische Vorstellungen von Gegenständen und Sachverhalten mitein, die „durch die Gegebenheiten der jeweiligen Kultur und durch deren räumliche und zeitliche Einbettung“ (Loogus, 2009:36) beeinflusst werden.

In der Translationswissenschaft hat die Kulturdefinition Göhrings großen Stellenwert, da ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen selbst immer in Gesellschaften oder Gruppen eingebunden und von der jeweiligen Sprache und Kultur geprägt sind (vgl. Göhring, 2006:112).

Hans J. Vermeer vertritt auch die Betrachtungsweise Göhrings, er wechselt aber die Perspektive: Es ginge nicht um das Verhalten selbst und nicht um das Wissen, das in den Vordergrund steht. Wichtig ist hier, wie ein Mensch in eine Kultur integriert ist sowie wie das Zusammenleben mit anderen Menschen in einer Kultur möglich ist. Vermeer hat dies mit einem Wort bezeichnet: *Enkulturation*. Unter diesem Begriff versteht Vermeer „die Einführung und das Hineinerzogenwerden einzelner Individuen in eine menschliche Gemeinschaft“ (Vermeer, 1986b:187). Denn Vermeer definiert Kultur als „die Menge aller Verhaltensnormen und –konventionen einer Gesellschaft und der Resultate aus den normbedingten und konventionellen Verhaltensweise“ (Vermeer, 1990a:36).

Da TranslatorInnen in eine Fremdkultur enkulturiert werden sollten, sieht Vermeer die Bedeutung einer notwendigen Bi-Kulturalität der TranslatorIn angesprochen (vgl. Kapitel

1.1.3). Laut Vermeer impliziert die Beziehung mit kulturellen Elementen immer eine Bewertung, sodass Kultur sich als Spiegelung der Gesamtheit derjenigen Menschen definieren lässt, die in ähnlicher Art und Weise Phänomene auffassen und bewerten (vgl. Vermeer, 1996b:221f). Von dieser Betrachtungsweise ausgehend entwickelt Gerhard Maletzke (1996) das Konzept der *Subkulturen*. Dieses Konzept thematisiert die Vorstellung, dass „die Teilgruppen einer großen Gesellschaft eine je eigene Kultur aufweisen, eben eine Subkultur. Jede Subkultur hebt sich durch eigene, ‚subkulturspezifische‘ Merkmale von anderen Subkulturen ab, fügt sich aber zugleich der übergreifenden Gesamtkultur ein“ (1996:17). Vermeer bezieht sich auch auf das Konzept der Subkulturen, welche sich in drei kulturellen Strukturebenen unterscheiden lassen: (1) die Parakultur, d.h. die Kultur einer festgelegten Gesellschaft; (2) die Diakultur, d.h. die Kultur einer festgelegten Gruppe; (3) die Idiokultur, d.h. die Kultur eines festgelegten Menschen (vgl. Vermeer, 1990b:36f). Mit seinem Kulturbegriff betont Vermeer, dass keine Kultur homogen sein kann, sondern dass unterschiedliche Verhaltensmuster, unterschiedliche Weltanschauungen in den Kulturgesellschaften nebeneinander existieren (vgl. 1996a:221f).

Vertreterin eines ähnlichen, handlungsorientierten Kulturbegriffs ist auch Christiane Nord, sie legt jedoch das Augenmerk besonders auf den Faktor Mensch:

Eine Kultur ist eine Gemeinschaft oder Gruppe von Menschen, deren Verhalten und Handeln sich an gemeinsamen Normen, Konventionen und Bewertungen ausrichtet und sich dadurch von den Formen des Verhaltens und Handelns anderer Gruppen und Gemeinschaften unterscheidet. (Nord, 2011:152)

Nord setzt Kultur zunächst mit dem Begriff der Kulturgemeinschaft gleich, wobei eine Kulturgemeinschaft als eine Gesamtheit aus Normen, Konventionen und Meinungen – die so wie das sprachliche als auch das nicht sprachliche Verhalten und Handeln bestimmen – besteht, aber auch als Resultate dieses bestimmten Handelns (z.B. Kunst, Architektur, Literatur, Sprache etc.).

Translation gilt als eine Art Kulturtransfer⁷ und kann nicht lediglich als sprachliche Übertragung behandelt werden. So ist es auch bei der Filmübersetzung, in der die kulturellen Inhalte im Vordergrund stehen. Whitman-Linsen (1992:125) weist darauf hin, dass der Film „[...] is a mirror of the culture in which it unfolds, along with the mentality, attitudes and intentions of its screenplay author and director, all conveyed through the language and visual images which serve as their vehicle“.

⁷ Translation als „Sondersorte kulturellen Transfers“ (Reiß/Vermeer, 1984:13).

1.3.2 Kultur und Sprache

Im Rahmen ihrer Kulturemtheorie (1988) beschäftigt sich die Linguistin Els Oksaar mit der Wechselwirkung zwischen Sprache und Kultur:

Wenn man eine Sprache erwirbt, sei es die Erst-, Zweit- oder Drittsprache, so lernt man u.a. die Wirklichkeit zu erfassen und zu strukturieren, - vor allem durch den Wortschatz. Man lernt aber auch die Fähigkeit, Sprache in kommunikativen Situationen zu verwenden, das heißt gemäß den Verhaltensregeln der Gruppe zu handeln. Es herrscht heute Einigkeit darüber, daß Sprache den Mitgliedern einer Gesellschaft das wichtigste Ausdrucks- und Kommunikationsmittel ist. Sie spiegelt ihre Lebensäußerungen wider. [...] Mit der Sprache zusammen erwirbt der Mensch stets auch soziale Normen und Verhaltensweisen, sowie kulturelle Tradierungen. (1988:12)

Die Kulturemtheorie basiert auf dem Standpunkt, dass „die Sprachbeherrschung allein keine erfolgreiche Kommunikation und Verständigung zwischen Kommunikationspartnern sichert, sondern dafür auch andere kulturbedingte Verhaltensweisen beherrscht werden müssen“ (Loogus, 2009:64). Beim Erlernen einer Sprache nimmt man auch soziale Verhaltensweisen und kulturelle Wertigkeiten an, d.h. dass die Kenntnis von kulturellen Gegebenheiten eine tragende Rolle beim Übersetzen spielt. Die Kommunikation zwischen PartnerInnen wird immer von nicht verbalen Verhaltenseinheiten begleitet; da diese Einheiten unbewusster eingesetzt werden als die verbalen Einheiten, wären sie weniger kontrollierbar. Oksaar definiert die *Kultureme* als

[...] abstrakte Einheiten: Sie können in verschiedenen kommunikativen Akten unterschiedlich realisiert werden, bedingt u. a. durch generations-, geschlechts- und beziehungspezifische Aspekte. Ihre Realisierung geschieht durch *Behavioreme*, die verbal, parasprachlich, nonverbal und extraverbal sein können [...] . (1988:27)

Sie unterscheidet weiter zwei Typen von Behavioremen, nämlich die ausführenden und regulierenden Behavioremen. Während die erste Kategorie die verbalen, parasprachlichen und nonverbalen Einheiten umfasst, beinhaltet die zweite die extraverbalen Aspekte der Kommunikation. Oksaar stellt hier eine bedeutende Frage: Wann wird ein kommunikativer Akt als *adäquat* verstanden? Sie gibt die Antwort darauf selbst. Der kommunikative Akt soll genau fünf Aspekte berücksichtigen, d.h. er soll die folgenden Fragen deutlich beantworten, um Missverständnissen vorzubeugen: Wen? Wann? Wo? Wozu? Bei welchem Thema? (vgl. 1988:27f).

Da Oksaar den Schwerpunkt ihrer Theorie auf die nicht verbale Kommunikation legt, sollen im Folgenden auf die nonverbalen Behavioreme näher eingegangen werden. Sie erklärt weiter dazu, dass die verbalen Einheiten, d.h. die Wörter, immer mit nonverbalen Aspekten verbunden sind.

(1) Die *parasprachlichen* Behavioreme umfassen alles, was mit der Stimme gemacht werden kann, d.h. nicht nur Wörter als lexikalische Einheiten, sondern auch die Art und Weise, wie diese Wörter ausgesprochen werden. Diese Behavioreme werden dann in zwei Komponenten eingeteilt, die Stimmqualität, d.h. die artikulatorische Kontrolle, die Tonhöhe und die Kontrolle der Lippen und Stimmritze, und die Stimmgebungen, d.h. die Stimmsegregate, Stimmqualifikatoren und Stimmcharakterisatoren. Die parasprachlichen Mittel beantworten die Fragen, *was* der Mensch sagt und *wie* es gesagt wird, und können von biologischen, physiologischen, kulturellen und sozialen Faktoren abhängen (vgl. 1988:29f).

(2) Die *nonverbalen* Behavioreme befassen sich mit Gestik, Mimik und anderen Körperbewegungen. Hierbei geht es um die Frage, „*welche* Bewegungen *wann*, *wem*, *wo*, *welche* Inhalte signalisieren“ (1988:32), da die Körperbewegungen in den existierenden Kulturen sehr unterschiedlich sein können (Man denkt da an die ItalienerInnen und an ihre Sprache der Mimik und der Gestik).

(3) Die *extraverbalen* Behavioreme umfassen Zeit und Raum. Neben diesen Aspekten wird die Verwendung von Behavioremen dann von der Proxemik, d.h. das Verhalten im Raum, und von sozialen Variablen, wie Alter, Geschlecht, Rolle, Status, soziale Beziehung und Beruf, beeinflusst. Es geht hier um die Fragen, *wann* und *wo* etwas gesagt wird (vgl. Oksaar, 1988:42f).

Daraus ergibt sich, dass die Sprache nie isoliert betrachtet werden kann, sondern dass mit einer bestimmten Kommunikationssituation verbunden ist. Innerhalb dieser Kommunikationssituation wird das Verhalten natürlich von der Kultur beeinflusst, das bedeutet für die ÜbersetzerInnen, dass sie beim Übersetzen die Kenntnisse und die Fachkompetenzen über die Verhaltensweise nicht nur in der eigenen Kultur, sondern auch in der fremden besitzen sollen. Sie benötigen jedoch Kulturkompetenz.

Im Bereich der professionellen Kulturkompetenz sollte die TranslatorIn auch eine Sensibilität für kulturspezifische Verhaltensweisen entwickeln. Christiane Nord bezieht sich auch auf die Theorie Oksaars und definiert Kultureme als „abstrakte Einheiten des kommunikativen Handelns und Verhaltens von Menschen“ (Nord, 1993:397). Laut Nord wird die Situation kommunikativ und nichtkommunikativ gehandelt und besteht aus natürlichen und soziokulturellen Gegebenheiten des Hintergrunds.

1.3.3 Kulturkompetenz der TranslatorIn

Im translatorischen Verfahren geht man davon aus, dass mit zwei oder mehreren Sprachen gearbeitet wird. ÜbersetzerInnen sollen oder müssen beide oder alle Sprachen und Kulturen genügend kennen, um übersetzen zu können. In gegebenen Fall soll die FilmübersetzerIn versuchen, die sprachlichen und kulturellen Unterschiede zu überwinden. Das ist möglich, wenn das Wissen der ausgangssprachlichen Kultur durch das Wissen der eigenen Kultur erreicht werden kann und mit Hilfe dieses kollektiven Wissens die fremdkulturellen Elementen eingeschätzt und interpretiert werden können. In diesem Kontext hat Göhring die ÜbersetzerIn als *interkulturelle KommunikatorIn* (2006:112) oder – mit den Wörtern Katans – als *cultural mediator* (Katan, 1999:7) bezeichnet.

Heidrun Witte definiert die translatorische Kulturkompetenz der ÜbersetzerIn als

die Fähigkeit des Sich-Bewusstmachens und Überprüfens von ‚unbewusst Gewusstem‘ und die Fähigkeit des bewussten ‚Erlernens‘ von ‚Nicht-Gewusstem‘ in Eigen- und Fremdkultur(en) sowie
die Fähigkeit des vergleichenden In-Bezug-Setzens dieser Kulturen zum Zweck der ziel- und situationsadäquaten Rezeption und Produktion von Verhalten für den Bedarf von mindestens zwei Aktanten aus zwei verschiedenen Kulturen zur Herstellung von Kommunikation zwischen diesen Aktanten. (Witte, 2000:163)

Margret Ammann konzipiert auch eine eigene Definition der Kulturkompetenz:

die Fähigkeit von der eigenen Kultur und Situation abstrahieren zu können, die fremde Kultur in ihrer Besonderheit und im Vergleich zu der eigenen zu betrachten und die dabei gemachten Beobachtungen und Annahmen in einer bestimmten (kommunikativen) Situation ziel- und kulturgerecht anwenden. (Ammann, 1990b:71)

Sie erläutert weiter: „Kulturkompetenz äußert sich in der Fähigkeit des bewußten Umgangs mit kulturellen Phänomenen (Handlungen, Wertvorstellungen usw.) durch (a) Abstraktion, (b) Vergleich und (c) Anwendung“ (1990b:71). Was bedeutet das aber im translatorischen Prozess? Was genau soll die ÜbersetzerIn tun? In Anlehnung an die Definition Wittes können die Aufgaben der TranslatorIn folgendermaßen kombiniert werden:

(1) Die TranslatorIn soll die Kommunikation zwischen Angehörigen verschiedener Kulturen ermöglichen; (2) Die TranslatorIn braucht das Wissen und das Nicht-Wissen ihrer PartnerIn, nämlich sie braucht das Wissen über die Kulturspezifika der entsprechenden Arbeitskulturen; (3) Die TranslatorIn braucht die kulturspezifische Kenntnis des kulturspezifischen Wis-

sens ihrer PartnerInnen voneinander, der kulturspezifischen Einschätzungen der PartnerInnen von sich selbst und der kulturspezifischen Einschätzung jeder PartnerIn darüber, welches Wissen der jeweils andere von ihm hat (vgl. Witte, 1987:127).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Kultur in der Translationswissenschaft eine tragende Rolle spielt. Die ÜbersetzerIn muss nicht nur die Sprache der Ausgangs- und Zielkultur beherrschen, sondern auch die kulturspezifischen Merkmale jeder Gesellschaft bzw. Gruppe erkennen und verstehen; sie muss also bikulturell sein und die Verantwortung für ihre Entscheidungen und Übersetzungsstrategien tragen (siehe auch Punkt 1.1).

Bei der Filmübersetzung ist es ebenfalls so: Jedes Mal muss von Neuem eingeschätzt werden, was im Film als kulturspezifisch gilt, nämlich Sprachvarietäten, Gesten, Geräusche, etc., um die entsprechenden Übersetzungsstrategien anwenden zu können.

1.4 Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Welche ist die optimale Herangehensweise beim Übersetzen? Soll das einzelne Wort oder das Gemeinte eines Textes übertragen werden? Soll das Übersetzen eine *word-for-word translation* oder eine *imitation* sein, also eine treue oder freie Übersetzung? (vgl. Snell-Hornby, 1988:11) In diesem Bereich kommen auch andere Fragen vor: Wann ist eine Übersetzung adäquat? Welche ist die optimale Herangehensweise beim Beurteilen einer Übersetzung? Über die Art und Weise, wie Übersetzungskritik betrieben werden sollte, gibt es die unterschiedlichsten Auffassungen. In der Vergangenheit wurden Übersetzungen häufig als einfach als ‚gelingen‘ oder nicht ‚flüssig‘, als ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ bewertet. Wenn eine Übersetzung beispielsweise als „nicht flüssig“ bewertet wurde, war es nicht ersichtlich, welche wissenschaftliche Methode zur Analyse der Übersetzung herangezogen wurde. Die Translationswissenschaft hat daher dieses Problem gelöst und entwickelte mehrere theoretische Modelle, mit Hilfe derer wissenschaftliche Übersetzungskritik geübt werden kann. In der vorliegenden Masterarbeit kommt das Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann zur Anwendung.

Margret Ammann hat die Skopostheorie als die generelle Grundlage für ihr gesamtes Konzept bezeichnet, demnach hat sie ein zieltextorientiertes Modell der Übersetzungskritik, das vorwiegend von der Rezeption einer Übersetzung in der Zielsprachlichen Kultur ausgeht, entwickelt. Dadurch wird einerseits eine theoretisch fundierte Methode für eine eingehende Analyse der Wirkung der Übersetzung in der Zielkultur sowie des Originals in der Aus-

gangskultur geliefert, andererseits wird die Übersetzung somit als eigenständiger Text gesehen. Margret Ammann nimmt an, dass Translat und Ausgangstext dieselbe Relevanz haben.

Beispielweise schreibt Katharina Reiß einer Übersetzungskritik drei Funktionen zu:

- (1) Die Qualität der Übersetzungen soll in unserer Gesellschaft verbessert werden;
- (2) Sie soll das Interesse und die Forderung der LeserInnen nach „besseren“ Übersetzungen wecken;
- (3) Sie soll die Aufmerksamkeit gegenüber der eigenen Sprache steigern und den Horizont erweitern (vgl. Reiß, 1971:7ff).

Ziel des Modells Ammanns ist hingegen eine „wissenschaftliche Übersetzungskritik, mit der Grundlagen für Bewertungskriterien aufgestellt werden können“ (Ammann, 1990a:211). Es geht nicht darum, eine Übersetzung als „richtig“ oder „falsch“ zu beurteilen. Eine Übersetzungskritik ist stets von ihrer jeweiligen Funktion abhängig und soll im Rahmen einer allgemeinen Translationstheorie eingebunden werden. Somit wird der Rahmen für eine theoretisch fundierte Herangehensweise gewährleistet und die Rezeption oder Interpretation bleibt einen dynamischen Prozess (vgl. 1990a:211).

Trotzdem sollten die KritikerInnen so weit wie möglich objektiv bleiben und die Kritik von den persönlichen Neigungen trennen. Durch einige vorgegebenen Ausgangspunkte wird dies ermöglicht, denn eine „wissenschaftliche Übersetzungskritik [wird], die sie dadurch [...] Ziel und Methodik angibt, selber auch nachprüfbar“ (1990a:212). Margret Ammann ist es demnach wichtig, dass in einer Übersetzungskritik angegeben wird, wozu und wie sie überhaupt vorgenommen wird.

In ihrer Ausarbeitung eines Modells der Übersetzungskritik kritisierte Margret Ammann, dass die generelle Anforderung an eine literarische Übersetzung das Erreichen ästhetischer Äquivalenz mit dem Ausgangstext ist, d.h. die kulturellen Besonderheiten des Originals müssen übertragen werden. Margret Ammann meint, dass „das ‘Spezifische’ nur ‘spezifisch’ für denjenigen aus einer anderen Kultur sein kann, dem das auffällt, was er in seiner Kultur nicht kennt (oder was in seiner Kultur auffällig wäre)“ (1990a:216). Sie setzt die Übersetzung dem Ausgangstext gleich und untersucht die beiden Texte getrennt voneinander, indem sie das Augenmerk auf die Wirkung und Rezeption der jeweils eigenständigen Texte legt.

Die Annahme Ammanns lautet folgendermaßen: „Er wird im Allgemeinen postuliert, es sei möglich, ausgangstextuelle Merkmale auch in einer anderen textuellen Umgebung beizubehalten, ohne dass sie sich durch die neue kulturelle Einbettung veränderten“ (1990a:219). Es

kommt zu einer Aufwertung des Translats und die Übersetzungskritik ist zieltextorientiert ausgerichtet.

In Anlehnung an Vermeers ursprüngliche „Modelskizzen zu einer angewandten Kritik“ ergeben sich für Margret Ammann die folgenden fünf Kritikschritte (vgl. Ammann, 1990a:212):

- 1) *Feststellung der Translationsfunktion*. Wichtig ist hierbei, dass die Übersetzung als eigenständiger Text rezipiert wird, deren Skopos sich von dem des Ausgangstextes aufgrund der unterschiedlichen kulturellen Einbettung unterscheiden kann. In dieser Phase wird der Verlag in Erwägung gezogen, um herauszufinden, wer durch die Übersetzung angesprochen werden soll und wie groß der Erwartungshorizont der LeserInnen ist.
- 2) *Feststellung der intratextuellen Translationskohärenz*. Anhand einiger Beispiele soll untersucht werden, inwieweit Inhalt und Form des Textes kohärent sind.
- 3) *Feststellung der Funktion des Ausgangstextes*. Wie bei Punkt 1. Falls die AutorIn des Ausgangstextes einen gewissen Bekanntheitsgrad aufweist, soll untersucht werden, welche Erwartungen an die AutorIn und auch an den Text gerichtet werden.
- 4) *Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes*. Wie bei Punkt 2.
- 5) *Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext*. Kohärenz kann auch intendierte Inkohärenz einschließen, wenn die ÜbersetzerIn das Translat bewusst der Zielkultur angepasst hat und einer bestimmten Intention gefolgt ist.

Durch diese Herangehensweise erfährt die Rolle der LeserInnen eine gewisse Aufwertung, denn „ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar. Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption.“ (Ammann, 1990a:217). Die Funktion eines Textes hängt also davon ab, wie er von den LeserInnen rezipiert sowie verstanden wird. Aus diesem Grund verknüpft Margret Ammann bei ihrem Modell das Konzept des „Lettore Modello“ von Umberto Eco mit einigen Faktoren der „scenes-and-frames semantics“ von Charles Fillmore, die in den folgenden Unterkapiteln näher erläutert werden.

1.4.1 „Lettore Modello“

In seinen Publikationen hat Umberto Eco oft die Interpretationsproblematik in Bezug auf den Umgang mit literarischen Texten betont. Eco präsentierte in seinem 1979 erschienenen Werk *Lector in fabula* das Konzept des „Lettore Modello“: Ein Text formiert sich in der

Rezeption, da er Leerstellen aufweist, die von den RezipientInnen ausgefüllt werden müssen.

Laut Ecos Auffassung ist ein Text aus zwei Gründen unvollständig. Erstens bleibt jede Art von Ausdruck wirkungslos, bis er von einer LeserIn in Korrelation gebracht wird: Das bedeutet, dass von jeder LeserIn eine gewisse grammatikalische bzw. enzyklopädische Kompetenz vorausgesetzt wird, um einen Text verstehen zu können. Zweitens ergibt sich die Komplexität eines Textes aus dem *non-detto* (nicht Gesagten), den sogenannten *spazi bianchi* (Leerstellen), wobei die LeserIn ihre eigene Interpretation überlassen wird. Aufgrund des eigenen Wissens hat die LeserIn die Möglichkeit, die Leerstellen zu ergänzen (vgl. Eco, 1979:50ff), da „un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo“ (1979:54). Eco bezeichnet diesen Mechanismus als „meccanismo pigro“ (trägen Mechanismus), da ein Text durch die interpretative Kooperation der LeserInnen sowie deren Aktualisierung dieser Interpretation rezipiert wird, und das wird genau in der Produktionsphase durchgeführt: „generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui“ (1979:54).

In seinem Konzept meint Eco, dass die AutorIn schon beim Erstellen ihres Werkes ein gewisses Zielpublikum vor Augen hat. Er bezeichnet dieses Publikum als „Lettore Modello“, „der in der Lage ist, an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat.“ (1979:55). Auch die ÜbersetzerIn versucht, die Leerstellen aufzufinden, und entscheidet, welche von ihnen gefüllt werden müssen (vgl. Ammann, 1990a:224). Dadurch wird der ÜbersetzerIn eine Rolle zuerkannt, sie sollte nicht nur über Sprachkenntnisse verfügen, sondern auch mit der kulturellen Einbettung des Textes vertraut sein und in der Zielkultur der Funktion entsprechend festschreiben können.

„Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare“ (Eco, 1979:52): Das bedeutet, dass ein Text von einer LeserIn rezipiert und verstanden werden muss, damit er funktioniert (vgl. 1979:51). Eco postuliert auch, dass jede AutorIn beim Schreiben eines Textes an die Interpretationsmöglichkeiten der LeserIn denken sollte. Es geht um die kommunikative Funktion des Textes. Der „Lettore Modello“ muss nicht unbedingt existieren, aber ein Text wird für einen „Lettore Modello“ geschaffen, um von ihm aktualisiert zu werden.

Margret Ammann schließt sich der Ansicht an, dass ein Text seine Funktion erst daran erhält, wann er rezipiert wird. „Mir geht es darum, aufzuzeigen, inwieweit der Leser (noch vor einer ausführlichen Textanalyse) mit seiner Lektüre dazu beiträgt, dass sich eine bestimmte Wirkung einstellt“ (Ammann, 1990a:221). Sie sieht aber die Aufgabe des „Lettore Modello“ nicht in der aktiven Rolle der LeserIn, sondern in der Anwendung einer Strategie, die dazu

verhilft, den Text erfassen zu können. Ammanns „Lettore Modello“ ist „jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (1990a:225). Diese Strategie zielt auf ein Gesamtverständnis des Textes ab, wobei es durch das individuelle und kulturell geprägte Vorwissen sowie die Erwartungen der LeserInnen beeinflusst wird (vgl. 1990a:220ff).

1.4.2 Scenes-and-frames semantics

1977 entwickelte Charles J. Fillmore eine eigene Theorie der Semantik, die auf dem Terminus *Prototyp* basiert, mit dem Aufsatz der *scenes-and-frames semantics*. Diese Theorie ist eine Weiterentwicklung der Prototypensemantik, die in den 1970er Jahren von der Psychologin Eleanor Rosch stammte. Mit dem Begriff Prototyp ist gemeint, dass jedes Individuum über einen bestimmten Erfahrungswert verfügt, den es in speziellen Situationen anwenden kann. Wie wir etwas verstehen, rezipieren oder interpretieren, hängt von im Laufe des Lebens erlebten Erfahrungen ab. Fillmore erwähnt, dass jedes Individuum eine Reihe von Prototypen in seinem eigenen Kopf besitzt; hierbei schreibt er über die Erfahrungen in Bezug auf seine Semantik:

[...] the process of using a word in a novel situation involves comparing current experiences with past experiences and judging whether they are similar enough to call for the same linguistic encoding. (Fillmore, 1977:57)

[...] what happens when one comprehends a text is that one mentally creates a kind of world; the properties of this world may depend quite a bit on the individual interpreter's own private experiences - a reality which should account for part of the fact that different people construct different interpretations of the same text. (1977:61)

Dieser Welt, die vor den Augen der LeserInnen entsteht, wird überwiegend von ihren eigenen Erfahrungen geprägt. Aus diesem Grund ist jeder Text individuell und persönlich interpretierbar. Die *scene* (dt. Szene) ist das Bild in der eigenen Vorstellung eines Individuums⁸, „eine Art ‚Bild von Welt im Kopf eines Menschen‘“ (Stolze, 1994:167), während ein *frame* (dt. Rahmen) der sprachliche Rahmen einer Wahrnehmung ist, der *scenes* entstehen lässt. Die *scenes* und *frames* stehen in einem dynamischen Wechselspiel, da sie einander wechselseitig aktivieren (vgl. 1994:166). In einem Text interpretiert die LeserIn aufgrund ihres Hin-

⁸ Fillmore beschreibt mit *scenes* “[...] not only visual *scenes* but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.” (1977:63)

tergrundwissens und aufgrund der sprachlichen *frames*, die die AutorIn gewählt hat, die einzelnen *scenes* und schließlich stellt sie zu einer Gesamtvorstellung zusammen.

Mitte der 1980er Jahre haben Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby (1986) das Modell und die Grundideen des scenes-and-frames semantics in der Translationswissenschaft genauer eingesetzt. Damit bieten sie die Möglichkeit, den Übersetzungsprozess, insbesondere im Rahmen der kreativen Rolle der ÜbersetzerInnen, bei der Neugestaltung eines Textes in der Zielsprache und –kultur zu untersuchen (vgl. 1986:184). Sie betonen, dass es einen engen Zusammenhang zwischen den *scenes* und der soziokulturellen Sphäre der SprecherIn besteht (vgl. 1986:190).

Nach Vannerem/Snell-Hornby kann jedes Individuum immer aufgrund seinen eigenen Erfahrungen einen Text unterschiedlich interpretieren. Die *scenes* und *frames* können aber auch wechselseitig sein, da eine sprachliche Form (*frame*) Assoziationen (*scenes*) hervorruufen kann, die andere sprachliche Formen oder andere Assoziationen erwecken (vgl., 1986:186).

Sie erläutern den translatorischen Prozess folgendermaßen: Aufgrund der *frames* des Ausgangstexts und ihres individuellen Vorwissens entwickelt zuerst die ÜbersetzerIn eigene *scenes*. Mit Blick auf die evozierten *scenes* sollten demnach passende *frames* in der Zielsprache gesucht werden, damit das Gesamtbild des Originals mit dem Gesamtbild des Translats so weit wie möglich adäquat ist. Übersetzen bedeutet nicht, die *frames* einfach zu kodieren, sondern die intendierten Konnotationen und Bedeutungen, die hinter den *frames* stehen, zu vermitteln (vgl. 1986:191f). Es entsteht ein dynamisches Konzept des Übersetzens und die ÜbersetzerIn nimmt also die Rolle der „kreativen EmpfängerIn“ (1986:192) ein:

Der Übersetzer ist also gleichzeitig Empfänger und Überträger, er empfängt und dekodiert Zeichen und baut die von ihnen bestimmte Szene auf. Dazu muß er zunächst seinen eigenen Erfahrungshintergrund zu Rate ziehen, um entscheiden zu können, welcher neue *frame* am geeigneten ist, die Gesamtszene und die große Vielfalt an Teilszenen hinter dem Text für den speziellen Empfänger, an den die Übersetzung gerichtet ist, auszudrücken. Nach dem *scenes-and-frames*-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozeß, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers. (1986:192)

Es wird ersichtlich, dass TranslatorInnen in beiden Sprachen über hohe sprachliche und kulturelle Kompetenz verfügen müssen: „muttersprachliche, fremdsprachliche und übersetzerische Kompetenz, [...] eine überdurchschnittliche Allgemeinbildung, sowie Lebenserfahrung

und Sachwissen, [...] ein sehr gutes Gedächtnis, außergewöhnliche Intelligenz, eine erhöhte sprachliche Sensibilität sowie die Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen und die Fähigkeit zum kreativen, dynamischen Denken“ (1986:203).

1990 haben Hans J. Vermeer und Heidrun Witte, später auch Vermeer (1992), an die Theorie der *scenes-and-frames* angeknüpft und definieren die *scenes* und die *frames* folgendermaßen:

„Scene“ sei also das para-, dia oder idiokulturspezifisch und situationell und dispositionell gesteuerte „Bild“ von Welt „im Kopf“ eines Menschen. (Vermeer/Witte, 1990:54)

Als „frame“ kann jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefaßt wird, interpretiert werden. (1990:66)

Scenes sind kulturspezifische Elemente und haben einen bestimmten Stellenwert innerhalb einer bestimmten Kultur. Durch den Translationsprozess erhält die *scene* in einer anderen Kultur einen anderen Stellenwert und wird deshalb anders verstanden und eingeschätzt: Sie hat also eine andere Wirkung (vgl. 1990:58). Es ist wichtig festzuhalten, dass die gleichen *frames* bei mehreren Personen nicht unbedingt identische *scenes* evozieren, denn dieser Prozess verläuft intuitiv und persönlich und hängt von Erfahrungen und Kompetenzen der RezipientInnen ab. Für die ÜbersetzerIn kommt also eine weitere *scene* dazu, die auf der Professionalitätsebene essentiell ist: Die TranslatorIn muss zwischen den *scenes* unterscheiden, die ein Ausgangstext für ihn persönlich evoziert, und jenen, die ein Translat beim ZielrezipientIn evozieren soll. Kulturkompetenzen und Funktionsbezogenheit sollen somit zu translatorischen Tätigkeiten gezählt werden.

Nach Vermeer/Witte besteht jegliche Textgestaltung schließlich darin,

eine *scene*, die der Texter [...] „im Kopf“ hat, so in einen (mündlichen bzw. schriftlichen) *frame* zu bringen, daß der *frame* die *scene* möglichst genau und getreu evozieren kann und der Textrezipient aus dem rezipierten *frame* bei all seinen [...] individuellen und sozialen Bedingungen wieder eine *scene* aufbaut, die der „Ausgangsscene“ möglichst genau entspricht. (1990:79)

In ihrem Modell der Übersetzungskritik greift Margret Ammann die *scenes-and-frames semantics* auf, bei der wichtig ist, wie sich die einzelnen *scenes* auf den Gesamttext auswirken. Die TranslatorIn soll imstande sein, die kulturspezifisch unterschiedlichen Vorstellungen der LeserInnen zu unterscheiden und zu verstehen, an welches „Lettore Modello“ sich die Autorin sowie die TranslatorIn orientiert. In der Analyse soll die intratextuelle Kohärenz

des Translats sowie die intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes festgestellt werden, indem zunächst einige *scenes* und die dazu gehörigen *frames* untersucht werden. Dann erfolgt die Bewertung der „Auswirkung von Einzelszenen auf das Textganze“ (Ammann, 1990a:226), indem ein möglichst objektiver Blick auf das Gesamtbild eines Textes gerichtet wird, unter besonderer Berücksichtigung der Funktion, also des Skopos (vgl. 1990a:227).

Die scenes-and-frames semantics ist besonders wichtig für die Filmsynchronisation. Durch die verschiedenen Frames, nämlich die sprachlichen Ausführungen der DarstellerInnen, und durch die damit enthaltenen Informationen können die RezipientInnen eine Scene aufbauen, die entscheidet, was sie auf dem Bildschirm hören und sehen. In der vorliegenden Arbeit wird daher besonderer Wert auf die sprachliche Ebene, unter Berücksichtigung der nonverbalen Elemente, nämlich der visuellen und akustischen, gelegt: Ein Film ist ein komplexes, multimediales Gefüge, der eine Menge Elemente darstellt, die die sprachlichen Grenzen überschreiten. Mimik, Gestik, Bild, Ton und Musik kommen zur Analyse eines Films auch ins Spiel. Es soll analysiert werden, auf Basis eines festgesetzten *frames* welche *scenes* bei der ÜbersetzerIn evoziert werden.

2 Audiovisuelle Translation

Dieses Kapitel befasst sich mit der Audiovisuellen Translation (AVT), deren Schwerpunkt auf der Filmsynchronisation und der mit ihr verbundenen technischen und linguistischen Probleme liegt.

2.1 Audiovisuelle Translation im Forschungsüberblick

2.1.1 Zur Terminologie der audiovisuellen Translation

Seit der Globalisierung wird die audiovisuelle Translation als eine wichtige, interessante Komponente der Translationswissenschaft angesehen:

The media play an important role in this age of globalisation and global communications. The introduction and subsequent boom in satellite television, plus the Internet, has made the world a much smaller place, allowing different peoples, cultures and languages to interact more frequently. The “screen” is a primarily vehicle for this interaction and as a result the audio-visual translator has an increasingly important role to play. (Pettit, 2004:25)

Das liegt einerseits an der Globalisierung des audiovisuellen Markts und an der Verbreitung der Massenmedien, andererseits an dem weltweit zugenommenen Konsum und an der Verbreitung von übersetzten Filmen. Die audiovisuelle Übersetzung dient also dazu, den Export von audiovisuellen Produkten zu gewährleisten: „[...] audiovisual translation (AVT) has existed as a professional practice [...] and, since the 1990s, has gained well-deserved visibility thanks to the proliferation and distribution of audiovisual materials on our society” (Díaz Cintas, 2008:1).

In den letzten Jahrzehnten wurde die audiovisuelle Übersetzung als Teil der Translationswissenschaft anerkannt. Lange wurde diskutiert, ob die audiovisuelle Translation als ein wissenschaftliches Thema behandelt werden sollte. Seit 1995 ist die Anzahl der Konferenzen und anderer Foren, die sich mit der Sprachübertragung über Fernsehen, Radio, Kinofilm und Video beschäftigen, maßgeblich gestiegen (vgl. Gambier/Gottlieb, 2001:ix). Erst in den letzten Jahrzehnten sind wissenschaftliche Publikationen über dieses Thema erschienen, die sich auf die Übertragungsarten Untertitelung und Synchronisation und die damit verbunde-

nen Probleme und Unterschiede beziehen⁹. Es handelt sich um linguistische und technische Faktoren, um den Translationsprozess und um die Rolle der ÜbersetzerIn bezüglich der Übertragung von im Film enthaltenen kulturellen Elementen (vgl. Díaz Cintas, 2009:2f). Die audiovisuelle Translation ist also ein sehr komplexer Bereich, bei dem viele verschiedene Elemente beachtet werden müssen, die normalerweise bei einem translatorischen Prozess im *klassischen* Sinn nicht vorkommen. Die Informationen werden damit durch ein Zwei-Kanal-System, nämlich den visuellen und den akustischen Kommunikationskanal, übertragen (vgl. Jüngst, 2010:1ff).

Die Audiovisuelle Translation ist heute eine Fachrichtung der translationswissenschaftlichen Forschung: „audiovisual translation is one concrete example of an area of research that has to find its rightful place in Translation Studies” (Chaume Varela, 2002:1). Dieser spezielle Bereich bezieht sich anfangs lediglich auf den Kino- und Filmbereich, andere Begriffe wie *Kinoübersetzung* und *Filmübersetzung* waren deshalb sehr üblich. Im englischsprachigen Raum verbreitet sich ein wesentlicher Terminus für die audiovisuelle Translation, nämlich die *screen translation*, welcher sich auf alle Arten von Bildschirm (Computer, Fernsehen, Kino) bezog (vgl. Díaz Cintas/Remael, 2007:12). So wird es auch im deutschsprachigen Raum erforderlich, einen breiteren und umfangreicheren Terminus einzuführen: die *audiovisuelle Translation*. Dieser Begriff entsteht Ende der 1980er Jahre und wird zum ersten Mal Gegenstand wissenschaftlicher Studien¹⁰ (vgl. Gottlieb, 2008:242), wobei die genauere Erforschung erst 1995 beginnt¹¹:

[...] over the last 20 or so years the audiovisual industry has provided a fertile ground for a burgeoning activity in academic studies with translation at their core. Apart from growing as a professional activity, thanks primarily to the digital revolution, AVT has now become a resolute and prominent area of academic research. (Díaz Cintas, 2009:1)

In der Translationswissenschaft hat sich also die Terminologie in diesem Fachgebiet vielfältig entwickelt, aber die am meisten verwendeten Termini sind *screen translation*, *audiovisual translation* und *multimedia translation*. Christine Heiss (1996) spricht zum Beispiel von „multimedialer Translation“ und versteht darunter:

⁹ Wichtig zu erwähnen sind hierbei die Publikationen von Pommier (1988), Delabastita (1989), Luyken et al. (1991), Herbst (1994), Ivarsson (1992) und Ivarsson & Carroll (1998).

¹⁰ Vor den achtziger Jahren gab es wenige Publikationen über das vorliegende Forschungsgebiet.

¹¹ 1994 schrieb Gambier: „The audio-visual translation in the media is *a new genre*, still largely unexplored in the field of translation studies” (1994:277).

[...] traduzione di testi con collocazione multimediale, cioè traduzione di componenti linguistiche appartenenti ad un 'pacchetto' di informazioni percepite contemporaneamente in maniera complessa. Intendiamo, cioè che l'impiego contemporaneo di diversi *media* per la realizzazione di un prodotto comunicativo implichi che il destinatario attivi simultaneamente almeno due canali di percezione (generalmente quello visivo e quello uditivo), ottenendo informazioni strettamente connesse. (1996:14)

Bereits 1984 musste Reiß den Begriff „audio-medial“ in „multi-medial“ umbenennen, um andere Texttypen wie z.B. Comics und Bilderbücher, die visuelle, aber keine akustischen Elementen beinhalten, einzubeziehen. Reiß und Vermeer (1984) schreiben in ihrem Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* von einem „multimedialen Texttyp“, welcher sowohl bildliche als auch visuelle Elemente umfasst: Die multimedialen Texte stehen aber im Vordergrund, da sie „erst zusammen mit bildlichen Darstellungen [...] oder mit Musik [...] das vollständige Informationsangebot ausmachen“ (1984:211). Multimediale Texte stellen also eine Kombination zwischen akustischen Elementen, nämlich Musik und Sprache, und visuell-expressiven Elementen, nämlich Gesten und Mimik, dar (vgl. 1984:211).

In akademischen Kreisen ist der Begriff *multimediale Translation* jedoch nicht mit dem Terminus *audiovisuelle Translation* zu verwechseln. Jan Pedersen (2010) behauptet, dass *multimedia translation* theoretisch der am meisten verwandte Begriff ist, jedoch wird er meist für die Translation neuer Medien verwendet, wie etwa für Computerspiele, Lokalisierung von Webseiten und Computerprogramme, während *screen translation* und *audiovisual translation* die gängigsten Begriffe sind (vgl. 2010:5f). Gambier umfasst die Definition der audiovisuellen Übersetzung folgendermaßen:

La traduction audiovisuelle (TAV) relève de la traduction des médias qui inclut aussi les adaptations ou éditions faites pour les journaux, les magazines, les dépêches des agences de presse, etc. elle peut être perçue également dans la perspective de la traduction des multimédias qui touche les produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-ROM). Enfin, elle n'est pas sans analogie avec la traduction des BD, du théâtre, de l'opéra, des livres illustrés et de tout autre document qui mêle différents systèmes sémiotiques. (Gambier, 2001:1)

Einige Übertragungsarten der audiovisuellen Übersetzung sind u.a. die Synchronisation, die Untertitelung¹² und das Voice-Over¹³. Neuere Übertragungsbereiche, wie zum Beispiel die

¹² Gottlieb (2001) definiert die Untertitelung folgendermaßen: “Subtitling consists in rendering in a different language of verbal messages in filmic media, in the shape of one or more lines of written text, presented on the screen in sync with the original message” (2001:14).

¹³ Voice-Over bezieht sich auf „a translation superimposed on the original dialogue. The original dialogue is toned down (but still audible) and one or two speakers read a translation of the original dialogue“ (Pedersen, 2010:9). Sybille Manhart behauptet weiter dazu: „Bei dieser inhaltlich genauen Übertragung des Originaltex-

Übersetzung von Videospielen und Webseiten, gehören auch zu diesem Genre. Die audiovisuelle Translationswissenschaft beschäftigt sich jedoch prinzipiell mit der Forschung zur Filmübersetzung, d.h. Synchronisierung, Untertitelung, etc.

Die Anerkennung der audiovisuellen Übersetzung als Forschungsdisziplin der Translationswissenschaft wirft folgende Frage auf: Wird die Filmübersetzung als Übersetzung oder als Anpassung betrachtet? Wie kann festgestellt werden, wo die Übersetzung aufhört und wo die Anpassung beginnt? Auf die Problematik der ‚Übersetzung vs. Anpassung‘ trifft man nicht nur in der audiovisuellen Translation, denn zahlreiche Texte innerhalb der literarischen Translation haben dieselben Probleme aufgeworfen (vgl. Delabastita, 1989:214). Der Grund dafür liegt in der Konzeption und Definition von Übersetzung. Wird Tourys Definition von Übersetzung als “any target-language utterance which is presented or regarded as such within the target culture, on whatever grounds” (1985:20) angenommen, und wird diese auch auf die audiovisuelle Translation erweitert, so kann man die audiovisuelle Translation ohne weiteres im Gebiet der Translationswissenschaft einordnen¹⁴.

Eine gut gelungene und verständliche Übersetzung soll die sprachlichen und kulturellen Elemente des Ausgangstexts enthalten, aber auch die Erwartungen und Vorkenntnisse des Zielpublikums berücksichtigen. Das Ziel der Originalfassung bei ihrem Publikum soll das gleiche wie bei der Synchronfassung sein und dieselben Reaktionen beim Zielpublikum hervorrufen:

In der Tat ist es eigentlich vollkommen absurd, was die Synchronisation eines Filmes mit sich bringt: die Schauspieler auf der Leinwand agieren natürlich weiterhin im Milieu der Ausgangskultur und sind ständig umgeben von Zeichen, die für diese Kultur typisch sind, sprechen aber auf einmal eine andere Sprache – und keinen stört’s! (Pisek, 1994:6)

2.1.2 Zum audiovisuellen Text

1971 verweist Katharina Reiß zum ersten Mal auf die „audio-medialen“ Texttypen, welche schriftlich verfasst, aber in gesprochener oder gesungener Form übertragen werden, wie z.B. politische Reden, Lesungen, Lieder, Opernlibretti (vgl. 1971:34). Es handelt sich dabei um:

tes bleibt die Lippensynchronität unberücksichtigt, der Originalton ist aus Gründen der Authentizität einige Sekunden lang in normaler Lautstärke zu hören, bevor er übersprochen wird“ (2006:265).

¹⁴ Verschiedene WissenschaftlerInnen assoziieren die audiovisuelle Translation als Teil der literarischen Übersetzung: „We have to accept that translations of audiovisual material are ‚literary facts‘ in a systemic constellation of relations too“ (Karamitroglou, 1994:13). Siehe auch Even-Zohar (1990).

all jene Texte, die als gesprochenes Wort eines außersprachlichen Mediums bedürfen, um zum Hörer zu gelangen, und bei deren sprachlicher Gestaltung sowohl in der ausgangs- als auch in der zielsprachlichen Version die besonderen Bedingungen dieses Mediums zu beachten sind. (1971:49)

Der audiovisuelle Text ist „a complex medium. The translator encounters verbal and non-verbal information, meanings openly expressed and others inferred by more subtle forms of communication; a rise in intonation, a gesture accompanying the utterance“ (Pettit, 2004:25). Ein audiovisueller Text umfasst also Elemente, die in einem Text im klassischen Sinn¹⁵ nicht vorkommen, da verbale und nonverbale Elemente beachtet werden müssen. Hierbei spielt der Kontext eine entscheidende Rolle: Töne, Stimmintonation, visuelle Zeichen, Gesten, Körperhaltung und Schnitttechnik, und vor allem die Kombination aus diesen unterschiedlichen Elementen übermittelt eine Botschaft, die später von den ZuschauerInnen interpretiert wird: „In other words, what is said is only part of the message“ (2004:26). Diese Elemente sind also wesentliche Bestandteile der audiovisuellen Texte:

[...] It is precisely the interplay between verbal and non-verbal information, i.e. the interaction between the verbal subtext and the visual subtext that mark audiovisual texts as an independent genre, as different sorts of texts, since the notion of text can be applied to both verbal signs sequences and nonverbal signs sequences [...]. (Chaume Varela, 1997:315)

Das Problem liegt also darin, dass der unveränderliche visuelle Subtext vom verbalen Subtext begleitet ist. Um den verbalen Subtext in die Zielkultur transferieren zu können, sollten ÜbersetzerInnen mit den im visuellen Subtext des Ausgangstexts vorhandenen kulturellen Zeichen vertraut sein, denn „[...] the final product has to preserve coherence between the world knowledge expressed through these cultural signs, and words“ (1997:320). Der audiovisuelle Text¹⁶ stellt also die folgenden essentiellen Elemente und Charakteristika dar:

Reception through two channels: acoustic and visual.
Significant presence of nonverbal elements.
Synchronisation between verbal and nonverbal elements.
Appearance on screen – reproducible material.
Predetermined succession of moving images – recorded material. (Sokoli, 2009:38)

¹⁵ Göpferich (1995) definiert einen Text als „ein thematisch und/oder funktional orientierter, kohärenter sprachlicher oder sprachlich-figürlicher Komplex, der mit einer bestimmten Intention, der Kommunikationsabsicht, geschaltet wurde, eine erkennbare kommunikative Funktion ersten oder zweiten Ranges erfüllt und eine inhaltlich und funktional abgeschlossene Einheit bildet“ (1995:56f).

¹⁶ Gottlieb behauptet, dass ein Film ein polysemiotischer Text ist, etwas anders als ein „nicht illustriertes“ Buch, welches ein monosemiotischer Text ist (1994:265f).

Die Komplexität des audiovisuellen Mediums und die spezifischen Herausforderungen für die ÜbersetzerInnen ist ersichtlich: „Subtitling transposes spoken dialogue into written text in the form of one or two lines at the bottom of the screen. Dubbing necessitates the grafting of a voice belonging to a different person onto the actor appearing on the screen. Sound track and image converge to create meaning” (Pettit, 2004:26).

Delabastita (1989) und Gottlieb (1994) präsentieren ihre eigene Klassifizierung des audiovisuellen Texts. Gottlieb unterscheidet vier Gruppen, nämlich die visuelle, die akustische, die verbale und die nonverbale Gruppe. Die verbale Gruppe umfasst die sowohl akustische als auch verbale Elemente, indem alle linguistischen Elemente zum Einsatz kommen, während die nonverbale Gruppe alle extralinguistischen Elemente umfasst (vgl. Gottlieb, 1994:106f). Delabastitas Klassifizierung stellt ein ähnliches Schema vor. Er unterscheidet zuerst zwischen einem akustischen und einem visuellen Kanal. Jeder Kanal präsentiert demnach verbale und nonverbale Elemente:

- The acoustic-verbal: dialogue, monologue, songs, voice-off;
- The acoustic-nonverbal: musical score, sound effect, noises;
- The visual-nonverbal: image, photography, gestures;
- The visual-verbal: inserts, banners, letters, messages on computer screens, newspaper headlines. (Delabastita, 1989:101)

Die Entscheidung, welche verbalen und nonverbalen Elemente durch den Synchronisations- und Untertitelungsprozess übertragen werden sollen, hängt von der Handlung, dem Genre und der Charakterisierung der DarstellerInnen ab (vgl. Gottlieb, 1994:107).

Sind es Worte und Texte, die zu den Arbeitsmitteln von ÜbersetzerInnen gehören, so sind es bei dem audiovisuellen Text, Ton, Bilder und Bewegungen, die eine besonders heikle Verbindung darstellen. Die ÜbersetzerInnen sollen ein gutes Sprach- und Kulturgefühl besitzen, um verstehen zu können, welche Rolle diese Elemente im Film spielen

2.1.3 Zu den theoretischen Ansätzen in der Filmsynchronisation

In diesem Unterkapitel sollen die theoretisch orientierten Ansätze vorgestellt werden, die zur Anerkennung und Entwicklung der audiovisuellen Translation als Forschungsgegenstand innerhalb der Translationswissenschaft geführt haben. Frederic Chaume Varela (2004) präsentiert in seinem Beitrag „Synchronization in dubbing. A translational approach“ die unter-

schiedlichen theoretischen sowie präskriptiven Ansätze, die sich mit der Thematik der Synchronisation beschäftigen¹⁷:

- 1) die präskriptiven Ansätze,
- 2) die funktionalen Ansätze und
- 3) die deskriptiven Ansätze.

2.1.3.1 Präskriptive Ansätze¹⁸

Diese professionelle Perspektive ist noch streng theoriefrei, da sie die Erfüllung der Anforderungen der Kunden – im Einklang mit der Zielkulturkonventionen der Synchronisation – im Auge hat: „[...] the dubbed product sounds as though it were original, and [...] nothing distorts that perception” (Chaume Varela, 2004:36).

Eine ‚gute‘ Synchronisation kann erreicht werden, wenn das, was die ZuschauerInnen auf dem Bildschirm wahrnehmen, nicht nach einer Übersetzung klingt, sondern so wirkt, als ob die Ausstrahlung in der Originalfassung erfolgen würde. Die Qualität einer Übersetzung könnte in Hinblick darauf festgelegt werden, ob die Übersetzung sowohl den Lippenbewegungen der SchauspielerInnen (‚lip synchrony‘) als auch der Dauer der Aussagen der SchauspielerInnen (‚isocrony‘) entspricht.

Es wird also angenommen, dass die DialogautorIn im Synchronstudio:

should modify the words that do not phonetically coincide with the screen actors’ lip movements and expediate the synchronizing work of the dubbing actor. [...] The responsibility for ensuring that the lip movement of the dialogues is as close as possible to that of the original actors therefore lies firmly with the dialogue writer. (Martín, 1994:326)

Von einer ‚guten‘ Synchronisation könnte man nur dann sprechen, wenn die SchauspielerInnen die übersetzten Dialogen tatsächlich zu sprechen scheinen. Mit anderen Wörtern muss die Übersetzung sozusagen ‚unsichtbar‘ werden (vgl. Chaume Varela, 2004:36), es muss also beim Zielpublikum nicht als Übersetzung auffallen, und die Intentionen der Originalfassung müssen auch nicht verraten werden.

¹⁷ Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit ist die Synchronisation eines italienischen Spielfilms. Daraus ergibt sich, dass der Schwerpunkt dieses Unterkapitels auf die Synchronisation gelegt wird.

¹⁸ Siehe auch Publikationen von Ávila (1997), Gilabert/Ledesma/Trifol (2001).

2.1.3.2 Funktionale Ansätze¹⁹

In Zusammenhang mit dem vorherigen Ansatz beziehen sich die funktionalen Ansätze nicht auf eine Liste von Anweisungen für die professionelle Praxis, sondern vielmehr auf eine theoretische Reflexion über die Filmsprache, ihre Rolle und über die Rolle der Übersetzung. Des weiteren wird Synchronisation als eine der wichtigsten Faktoren bei der Fertigstellung der Übersetzungsfunktion betrachtet: Wenn man bedenkt, dass die Funktion eines fiktiven audiovisuellen Textes zum Ziel hat, die ZuschauerInnen zu unterhalten, wird man auch annehmen, dass der Fokus auf die Synchronisation notwendig ist, wenn die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen nicht von der Handlung und dem Endprodukt abgelenkt wird (vgl. Chaume Varela, 2004:38).

Die funktionalen Ansätze wurden von Fodor (1976) eingeführt, der erstmalig die verschiedenen Arten von Synchronisation beschreibt und die sogenannten ‚visual phonetics‘ entwickelt. Unter diesem Begriff versteht man den Forschungsbereich, der von den Artikulationsbewegungen im Mund der SchauspielerInnen und den Phonemen, die die TranslatorIn an ihren Mund anpassen soll, handelt, um sowohl eine Kollision zwischen der Übersetzung und dem Originalbild als auch den Verlust der realen Authentizität zu vermeiden:

Chief requirements of a satisfactory synchronization involve a faithful and artistic rendering of the original dialogue, the approximately perfect unification of the replacing sounds with the visible lip movements, and the bringing of the style of delivery in the new version into the optimal artistic harmony with the style of acting. (Fodor, 1976:69)

Fodor lieferte ein weiteres Argument und wies u.a. darauf hin, dass heutzutage Synchronisation unmöglich geworden ist, denn das Publikum „understands not only the meaning of the spoken word but also the sound-gesture that goes with it ... and can hear in it the parallel to gesture and facial expression“ (1976:15). Die Bilder zeigen ständig *visual reminders*, die die ZuschauerInnen als zur *ausländischen* Originalversion gehörend erkennen (vgl. Rowe, 1960:119). Hinsichtlich dessen machte Kahane (1990) fest, dass:

Good quality dubbing makes all the differences between the character, the screen actor and the dubbing actor disappear. It should aim to confound all boundaries in the eye of the viewer. The sign of a good dubbing production is when these boundaries become invisible. The ultimate goal is credibility, complete *make believe*. (Kahane, 1990-91:116)

¹⁹ Siehe auch Publikationen von Fodor (1976), Mayoral et al. (1988), Zabalbeascoa (1993).

Bei der Synchronisation wird eine große Anzahl unterschiedlicher Elementen gebraucht, die sowohl professionelle, soziokulturelle, technische, als auch sprachliche und kommunikative Faktoren beinhalten, die ihre nonverbale Dimension umfassen (vgl. Zabalbeascoa, 1997:330).

2.1.3.3 Deskriptive Ansätze

In Anlehnung an die funktionalistischen Ansätze, wird bei den deskriptiven Ansätzen eine andere Auffassung des Begriffs Synchronisation vertreten. Im Rahmen der „Descriptive Translation Studies“ (DTS) wird die Übersetzung als Tätigkeit, als Produkt gesehen und somit als Prozess und seiner Funktion in der Zielkultur untersucht (vgl. Holmes, 1988:71). Die deskriptiven Studien legen also in diesem Forschungsbereich den Schwerpunkt nicht mehr auf die Funktion der Übersetzung, sondern auf die Konventionen der Zielkultur.

Even when it is *texts* which are taken up and analysed, the focus of the study is not the texts as entities in themselves but rather what they can reveal with respect to the process which gave rise to them, i.e. the *choices* made by the translators and the *constraints* under which these choices were made. (Toury, 1993:17)

Die deskriptiven Ansätze nehmen überdies an, dass „social norms and literary conventions in the receiving culture [...] govern the aesthetic presuppositions of the translator and thus influence ensuing translation decisions“ (Gentzler, 2001:108).

Die Synchronisation wird also als translatorische Norm für eine bestimmte Zielkultur angesehen, die aus historischen, sozialen, politischen oder wirtschaftlichen Gründen ein Fremdprodukt zu dominieren und sowohl die ÜbersetzerIn als auch die Übersetzung unsichtbar zu machen versucht: „audiovisual translation [...] seems to be particularly dominated by a strong presence of norms, as a result of the impact of mass-media on the broader public and the fact that viewers are creature of habit“ (Karamitroglou, 1994:14). Als ästhetische Präsuppositionen determinieren die Normen der Zielkultur die Entscheidungen der ÜbersetzerIn. Die soziokulturelle Adaptation des Ausgangstexts ist eine der grundlegenden translatorischen Normen der Synchronisation, und die visuelle Synchronität (Lippensynchronität, kinetische Synchronität, Sprechrhythmus) ist der wichtigste Aspekt dieser Naturalisierung: „Visual synchrony is without doubt the most important aspect of naturalization. It is visual synchronization which is supposed to create the impression that the actors on screen are pronouncing the translated words“ (Goris, 1993:177). Grundsätzlich ist das übersetzte Produkt

auf derselben sozialen und kulturellen Ebene als das nationale Produkt (Díaz Cintas, 2004:24).

2.2 Die Anfänge der Audiovisuellen Translation

Die Anfänge des synchronisierten Tonfilms gehen auf den Stummfilm zurück: Beim Kurbeln kommentierte die VorführerIn die Handlung auf der Leinwand und rekonstruierte somit die Dialoge. Ende der 1920er Jahre befand sich aber die Stummfilmindustrie in ihrer schwersten Krise, welche gleichzeitig ihr Ende bedeutete, da wenige Jahre später – schon Anfang der 1930er Jahre – der Stummfilm vom Tonfilm abgelöst wurde. Mit der Einführung des Tons waren die Filme nicht mehr exportierbar und die Hollywoodstudios könnten verpflichtet werden, an die nationalen Märkten angepasste Filme zu produzieren, um der Nachfrage nach Filmen in europäischen Sprachen gerecht zu werden. Dieser rasche Übergang brachte eine Problemsituation der Sprachbarrieren mit sich: Das Publikum wollte fremdsprachige Dialoge einfach nicht akzeptieren. So entstand die Idee, Filme zu übersetzen.

[...] The different solutions applied to linguistic and cultural barriers raise generic, theoretical and ideological questions that are also important for an exploration of the notion, apparently self-evident but rarely challenged, of national cinemas. (Vincendeau, 2012:138)

Während die Stummfilme an die Verfilmung in verschiedenen Ländern relativ einfach anzupassen waren, sah dies für Tonfilme offensichtlich anders aus. Im Allgemeinen verstanden die Leute keine anderen Fremdsprachen, und Übertragungstechniken wie Synchronisation oder Untertitelung würden viele Jahre hindurch noch nicht durchgeführt. Außerdem stand die Filmindustrie vor dem Problem, dass die Tonfilmproduktion erheblich teurer war als die Stummfilmproduktion. Eine Lösung für diese Probleme wurde mit den sogenannten mehrsprachigen Versionen (en. *multiple language versions*) gefunden, wobei verschiedene Sprachversionen eines Films nacheinander gedreht wurden: Einzelne Filmabschnitte wurden mehrfach gedreht, jedes Mal aber mit unterschiedlichen Schauspielern und Schauspielerinnen aus verschiedenen Ländern, die die Dialoge in ihren eigenen Sprachen sprachen oder spielten. Dieser Technik der mehrsprachigen Versionen war damals sehr modern und sehr kompliziert, und stellte somit den Beginn der Tonfilmära dar (vgl. Ascheid, 1997 und Pruys, 1997).

Die erste Synchronisationsphase der ersten Tonfilme²⁰ war hingegen sehr rudimentär. Pisek (1994) schreibt in Bezug darauf:

Ein Loch im Filmstreifen kennzeichnete den Einsatz eines Schauspielers und den Zeitpunkt, wo er zu Ende war. Den Sprechern wurde mittels eines durch die Perforation ausgelösten roten Lichts signalisiert, wann und wie lange sie zu reden hatten, d.h. man hatte nur das Ziel, eine Isochronie der Pausen und der Sprechpartien zu erreichen. (1994:48f)

Die Erfindung der Magnettonbänder in den 1940er Jahren hob die Qualität der Tonfilme, indem die gesonderte Aufnahme mehrerer Tonspuren ermöglicht wurde: eine Spur für die Stimmen der SchauspielerInnen, eine für Geräusche und Toneffekte und eine für die Begleitmusik (vgl. Karamitroglou, 1994:9): „Vom technischen Standpunkt aus gesehen hat sich seit dem Beginn des Magnetton-Zeitalters beim Synchronisieren bis heute nichts Grundlegendes geändert (Pisek, 1994:52).

2.3 Synchronisation

2.3.1 Allgemeines

Im Bereich der audiovisuellen Translation gibt es verschiedene Methoden, einen Film, eine Fernsehserie oder eine Fernsehsendung zu übersetzen²¹. Die wichtigsten Bereiche sind Synchronisation und Untertitelung, welche einerseits in mündlicher und andererseits in schriftlicher Form übertragen werden. Im Rahmen der mündlichen Übertragung gibt es noch weitere Techniken, nämlich das Voice-Over und die Simultanverdolmetschung, die – gemeinsam mit der Synchronisation – zum Begriff „revoicing“ hören (Baker/Hockel, 1998:75). In diesem Kapitel wird aber der Schwerpunkt auf die Synchronisation gelegt.

Unter dem Stichwort Synchronisation findet man in *Buchers Enzyklopädie des Films* (1977) die folgende Definition:

Verfahren, bei dem das Bild und der Ton, die aus künstlerischen und technischen Gesichtspunkten gewöhnlich auf verschiedenen Filmstreifen aufgenommen sind, gekoppelt werden, so daß sie wie in der Wirklichkeit zusammen wahrnehmbar sind. Normalerweise fällt dem Zuschauer die Synchronisation nur auf, wenn etwas dabei schief läuft. (Bawden/Tichy, 1977:754)

²⁰ Der erste vollständig synchronisierte Film war die US-Produktion *All Quiet on the Western Front*, synchronisiert ins Deutsche mit dem Titel „Im Westen nichts Neues“ im Jahr 1930 (vgl. Karamitroglou, 1994:9).

²¹ Siehe die Arbeiten von Hesse-Quack 1969, Fodor 1969, Herbst 1994.

Bei der Synchronisation werden „Dialoge aus der Originalsprache übersetzt, von Synchronsprechern oder Schauspielern in der Landessprache aufgenommen und anschließend in das Videosignal gemischt“ (Cedeño, 2007:94). Es geht hier um eine Substitution der Originalfassung durch eine Übersetzung in die Zielsprache:

[...] Der Übersetzer kümmert sich vor allem darum, daß die neuen Texte auch in der vorgegebenen Zeit zu sprechen sind, wobei Bedeutungsverschiebungen häufig vorkommen, mindestens aber Subtilitäten des Originals verlorengehen. Die Schauspieler, die die neuen Texte sprechen, sind oft routinierte Spezialisten, was einen reibungslosen Ablauf bei einer bestimmten Qualitätsgarantie sichert, jedoch zu einem beträchtlichen Verlust an Originalität und Spontaneität der ursprünglichen Texte führt. (Bawden/Tichy, 1977:754)

Denn hört man nicht mehr die Originalstimmen, sondern die Stimmen am Film unbeteiligter Ersatzleute, bedeutet dies einen Verlust an Originalität und einen offensichtlichen Nachteil der Synchronisation (vgl. Pisek, 1994:47).

Die im Film enthaltenen Informationen werden über ein Zwei-Kanal-System, nämlich den visuellen und den akustischen Kanal, übertragen: „Es muss eine Synchronität zwischen dem, was das Publikum auf der Leinwand sieht, und dem, was es in der Zielsprache hört, erreicht werden“ (Döring, 2006:27). Der Synchronisationsprozess möchte also, eine Illusion zu wahren, da der Originaldialog und die Originalstimme völlig ausgeblendet sind und die SchauspielerInnen andere, zielsprachige Synchronstimmen bekommen (vgl. Herbst, 1994:237). Dies impliziert auch eines der größten Probleme bei der Synchronisation, nämlich die Lippensynchronität. Es wird behauptet, dass ein Endprodukt dann gelungen ist, wenn die Lippensynchronität bestmöglich gewahrt wird. In diesem Zusammenhang beschreibt Luyken (1991) die Filmsynchronisation als „[...] a meeting-point of science, art, technology, linguistics, drama and aesthetics. [...] The quality of the end product results directly from the harmonious fusion of these parts.“ (1991:39).

2.3.2 Lippensynchronität

Bei der Synchronisation ist die Lippensynchronität eines der wesentlichen Kennzeichen, aber sie spielt „nur bei *On*-Passagen eine Rolle, bei denen Lippen- und Kieferbewegungen des Sprechers zu sehen sind“ (Herbst, 1994:30). Unter dem Begriff *On*-Passage meint Herbst jene Passagen, wo die Lippen- und Mundbewegungen ganz eindeutig zu erkennen sind.

Herbst selbst unterscheidet vier Typen von Lippensynchronität:

- (1) Qualitative Lippensynchronität, die sich darauf beziehen soll, inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen bzw. -bewegungen des Originalfilms im Synchrontext Entsprechungen besitzen.
- (2) Quantitative Lippensynchronität, die sich darauf beziehen soll, inwieweit der Synchrontext in dem Moment beginnt und endet, in dem auch die Lippenbewegungen im Film einsetzen bzw. aufhören.
- (3) Lippensynchronität in bezug auf das Sprechtempo und
- (4) Lippensynchronität in bezug auf Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit (1994:32).

Bei der Synchronisierung ist es ganz wichtig, die Illusion zu bewahren: Was das Zielpublikum im Bildschirm sieht, soll genau dem entsprechen, was es hört²². Aus der Perspektive der Position und der Sichtbarkeit spielen die Lippen- und Kieferbewegungen der SchauspielerInnen eine große Rolle in der Artikulation von Lippenlauten, da diese von Sprache zu Sprache sehr unterschiedlich sein können (vgl. Fodor, 1976:25): „It is a common observation that Englishmen speak with their mouth less open than Italians, for instance“ (1976:25). Die qualitative Lippensynchronität bezieht sich also auf die Problemlaute, d.h. die Laute, „deren Artikulation sichtbare Bewegungen der Artikulationsorgane beinhaltet“ (Herbst, 1994:39). Die Lippenbewegung der Äußerung in der Ausgangssprache soll absolut derjenige bei der Äußerung in der Zielsprache entsprechen. Herbst selbst behauptet:

Zwar mag es in der Praxis sinnvoll sein, bei denen bei der Übersetzung besonders auf Lippensynchronität zu achten ist, besonders zu markieren. Dabei braucht man sich aber keineswegs [...] an den Lauten zu orientieren, die potenzielle Problemlaute sein können; wesentlich sind nur solche Laute, die tatsächlich mit auffälligen Lippenbewegungen artikuliert werden. (1994:44)

Weiterhin problematisch sind die labialen Laute, die an den Lippen gebildet werden, und die labiodentalen Laute, die zusätzlich zu den Lippen auch noch die Zähne für die Artikulation eines Lautes genutzt werden.

Die quantitative Lippensynchronität dagegen bezeichnet „die Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen, unabhängig vom Charakter der Bewegung, d.h. von der Geschwindigkeit und den Positionen, die die Lippen dabei einnehmen“ (Herbst, 1994:33). Sehr oft passt die Länge des Originaltons mit der Länge des Synchronons nicht zusammen²³, aber ist es manchmal erforderlich, um die quantitative Synchronität zu erreichen, das Sprechtempo im Vergleich zum Originalton zu erhöhen oder zu vermindern (vgl. 1994:35). Wichtig ist es

²² Zur Problematik der Illusion bei Filmsynchronisation siehe auch Pisek, Gerhard (1994).

²³ Whitman-Linsen definiert dies „Isochronie“ (1992:20).

hierbei, dass die Synchronität zwischen Ton und Bild erreicht wird, um eine gute Synchronarbeit zu verfolgen.

2.3.3 Gesten- und Nukleussynchronität

Die Gestensynchronität stellt eine Art der paralinguistischen Synchronität dar: „Als Gesten sollen dabei alle kinesischen Elemente einer Äußerung aufgefaßt werden, die ein Element der Bewegung enthalten und in direktem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache stehen“ (Herbst, 1994:50). Die Gesten sind auch Kulturreferenzen, die nicht ausschließlich von jeder Zielkultur verstanden und interpretiert werden – entscheidend ist auch das Produktionsland des Films, aber wesentlich ist hier immer, dass die Übereinstimmung des Bildes mit dem Ton ungestört bleiben soll. Balázs (1949) zieht die ItalienerInnen als Beispiel heran²⁴:

Jede Synchronisation in einer fremden Sprache ist auch schon darum unvermeidlich falsch und unkünstlerisch, weil zu jeder Sprache organisch auch jene ausdrucksvollen Gesten gehören, die eben für die Menschen der betreffenden Sprache charakteristisch sind. *Man kann nicht englisch sprechen und dies mit italienischen Handbewegungen begleiten.* (1949:170)

Außerdem betont Herbst: „Für die Synchronisation stellen paralinguistische Merkmale insofern ein Problem dar, als ihre Bedeutung nicht universell, sondern sprachen- bzw. dialekt-spezifisch ist“ (1994:72).

Das Problem der Gestensynchronität liegt aber in der adäquaten Übertragung der Nuclei in den einzelnen Äußerungen, „das heißt in der Platzierung der Nuclei des Synchrontextes an möglichst genau den Stellen, wo Mimik bzw. Gestik der Originalschauspieler es erfordern“ (Pisek, 1994:107). Normalerweise fällt also die Ausführung von Gesten mit einer betonten Silbe zusammen, daraus folgt, dass die Ausführung der Gesten auch in der Zielsprache demselben Nukleus des Satzes entsprechen soll, ansonsten erscheinen die Gesten grundlos (vgl. Herbst, 1994:50). Herbst meint dennoch, dass die Lippenbewegungen auch zu der Gestensynchronität gehören, da „die Ausgeprägtheit der Lippenbewegungen Bedeutung tragen [kann], und zwar in dem Sinne, daß sie Emotionen des Sprechers ausdrücken“ (1994:52).

2.3.4 Stimmbesetzungen

²⁴ Siehe auch Whitman-Linsen (1992:33) und Pisek (1994:107).

Für die Synchronisation ist auch die Wahl der SprecherIn von Bedeutung, da stimmliche Merkmale, wie zum Beispiel Stimmfarbe, Intensität und Sprechweise, personenbezogen sind und für die Rollenbesetzung mit SynchronschauspielerInnen entscheidend sein können:

There must be certain correspondences between the source and target sound sequences in point of phonetic attributes such as individual timbre, pitch, intensity and speech tempo, peculiarities which are revealed to the spectator by the exterior, temperament and deportment of the actor impersonating the character. If the correspondence is of the right degree we have synchrony in character, if it falls short of a certain level we experience dischrony of character. (Fodor, 1976:72)

Die Stimmqualität sei auch ein Indiz für biologische, psychologische und soziale Informationen (vgl. Herbst, 1994:80). Zu den biologischen Parametern gehören Geschlecht, Alter und Körperstatur dazu, die die Wahl der SprecherIn beeinflussen können. Die Stimmqualität und ihre Assoziationen können von Kultur zu Kultur unterschiedlich sein, das gleiche gilt auch für die Gestik und Mimik, die ebenso von der Nationalität und der Persönlichkeit der SprecherIn abhängig sein können.

Die Auswahl der SynchronsprecherIn soll aufgrund zweier Kriterien erfolgen: Erstens die Übereinstimmung von Bild und Ton, d.h. dass sich keine Diskrepanz zwischen Stimmqualität und Aussehen der SchauspielerIn ergibt, zweitens die Übereinstimmung hinsichtlich solcher Bedeutungselemente, die noch Aufschlüsse über die Persönlichkeit geben (vgl. Herbst, 1994:84).

Die Persönlichkeitsmerkmale der SynchronsprecherIn sollen also den Merkmalen der SchauspielerIn entsprechen, ansonsten nimmt das Zielpublikum die Synchronfassung einfach nicht an. Darüber hinaus haben schon einige SchauspielerInnen ihre eigene Synchronstimme, das ist zum Beispiel der Fall bei berühmten US-SchauspielerInnen, wobei hier eine Umbesetzung von dem Zielpublikum als störend werden kann.

3 Kulturreferenzen und Sprachvarietäten im Film

Im zweiten Kapitel wurde eine sehr besondere Branche der Übersetzungswissenschaft erörtert: die audiovisuelle Translation, mit Schwerpunkt auf der Filmsynchronisation. Neben diesem translatorischen Aspekt werden im vorliegenden Kapitel die Kulturreferenzen und die Sprachvarietäten im Film, d.h. die kulturelle Aspekte der Filmtranslation, näher untersucht, nämlich was man unter ihnen versteht, welche es gibt und wie sie im Film übersetzt werden.

3.1 Zur Übersetzung von Kulturreferenzen

3.1.1 Zur Terminologie von Kulturreferenzen

In der Translationswissenschaft scheint es schwierig zu sein, die Definition von *Kulturreferenzen* – wie vorher schon mit der Definition von Kultur – einzugrenzen, und die Terminologie hat sich in diesem Fachgebiet vielfältig entwickelt: „Kulturspezifikum“, „Realia“, „Kulturalie“ sind die am häufigsten verwendeten Termini²⁵, die alle unter dem Oberbegriff „Kulturreferenz“ zusammengefasst werden werden.

Eine sehr kurze, aber prägnante Definition soll ein wenig Klarheit geben: „Ein Kulturspezifikum ist ein Element, das einem bestimmten kulturellen System eigen ist, und in anderen nicht erscheint“ (Ndeffo Tene, 2004:187). Somit beziehen sich Kulturspezifika auf Gegebenheiten, Sachverhalte oder Ausdrücke, die in einer bestimmten Kultur bzw. in einer bestimmten Sprache fest verankert sind, aber in anderen Kulturen ein unbekanntes Phänomen darstellen oder in abweichender Form existieren (vgl. Loogus, 2009:55).

In der Translationswissenschaft werden neben dem Begriff Kulturspezifikum auch andere Bezeichnungen verwendet, wie z.B. die *Realien* oder *Realia*²⁶. Elisabeth Markstein definiert im Allgemeinen die Realie als „Element des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik u.drgl. eines bestimmten Volkes, Landes, Ortes, die keine Entsprechung bei anderen Völkern, in anderen Ländern, an anderen Orten hat“ (2006:288). Sie hebt weiter hervor, dass „die Realien Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationa-

²⁵ Für eine bessere Lesbarkeit werden in der vorliegenden Arbeit die Termini „Kulturreferenz“ und „Kulturspezifika“ verwendet.

²⁶ Einige AutorInnen setzen die Realie und die Kulturspezifika gleich, andere sind der Meinung, dass Realia eine Gruppe der kulturspezifischen Elemente darstellen (vgl. Koller, 1992:232; vgl. Kurz, 2006:122). Diese Abgrenzung ist oft nicht klar und wurde je nach AutorIn unterschiedlich gehandelt.

len/ethnischen Kultur – im weitesten Sinn – [sind] und einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet [werden]“ (2006:288). Es handelt sich um eine Erscheinung, die zur Ausgangskultur gehört, während dieselbe Erscheinung in der Zielkultur auf Unverständnis stößt.

Jörn Albrecht spricht von verschiedenen Typen von Realien²⁷, die sich von Gegenständen und Sachverhalten in der außersprachlichen Wirklichkeit unterscheiden, die noch beim translatorischen Prozess Schwierigkeiten bereiten können. Er klassifiziert die Realien in vier Typen, die für die Ausgangskultur typisch sind und in der Zielkultur nicht oder weniger bekannt sind: (1) Naturgegenstände, (2) Artefakte, (3) Landes- und kulturspezifische Institutionen, und (4) kollektive Einstellungen zu Gegenständen und Sachverhalten (vgl. Albrecht, 2005:9f).

Auch Otto Kade beschäftigt sich mit dem Thema Realien, untersucht aber die Problematik der Übersetzbarkeit. Für ihn geht es darum, dass „mit jeder gegebenen Sprache jeder gegebene Inhalt realisiert werden kann“ (Kade, 1964:93), und spricht von Realien als eine unterschiedliche Form der Kodierung in verschiedenen anderen Sprachen:

Fehlende begriffliche Vorstellung kann als Ursache für fehlende Kodifizierung nur dann auftreten, wenn es sich um Erscheinungen der objektiven Wirklichkeit handelt, die im gesellschaftlichen Milieu der einen Sprachgesellschaft eine besondere Rolle spielen oder gespielt haben, während sie im Bereich der anderen Sprachgesellschaft überhaupt nicht existieren oder irrelevant sind. Diese Erscheinungen werden häufig unter der Bezeichnung **Realia** zusammengefaßt. Wir verstehen darunter sozial-ökonomische und kulturelle (im weitesten Sinne) Erscheinungen und Einrichtungen, die einer bestimmten sozial-ökonomischen Ordnung bzw. einer bestimmten Kultur eigen sind. (1964:94)

Neben dem Begriff *Realie* wird in der Translationswissenschaft oft auch der Ausdruck *Kulturalie*²⁸ verwendet. Kulturalien beziehen sich sowohl auf „Gegenstände und Konzepte, die mit kulturellen Handlungen zusammenhängen“, als auch auf „politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Institutionen“ (Bödeker & Freese, 1987:138). Während die kulturelle Dimension bei Kulturalien so oder so explizit zum Ausdruck kommt, ist sie bei Realien implizit mitgemeint. Daher werden Kulturalien mit Realien gleichgesetzt.

²⁷ Werner Koller (1979:206) verwendet hier den Terminus „landeskonventionelle Elemente“.

²⁸ Der Begriff „Kulturalie“ wird auch bei anderen Autoren in Erwägung gezogen: vgl. Markstein (1995:98), Huntemann & Rühling (1997:4).

In Anbetracht der Tatsache, dass mehrere Modelle zur Einteilung von Kulturreferenzen entwickelt wurden²⁹, wird sich die vorliegende Arbeit mit dem Modell nach Georgios Floros beschäftigen.

3.1.2 Zur Klassifizierung von Kulturreferenzen

3.1.2.1 Die kulturellen Konstellationen nach Floros

In seinem Beitrag „Kulturelle Konstellationen in Texten: Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten“ beschäftigt sich Georgios Floros (2003) mit der Repräsentation der Kultur in Texten, indem er den Begriff der „kulturellen Konstellationen“ prägt. Die Realisierung eines Kultursystems in einem Text soll nicht als etwas Einzelnes betrachtet werden, sondern als Ganzes. Folgende Darstellung erläutert dies näher:

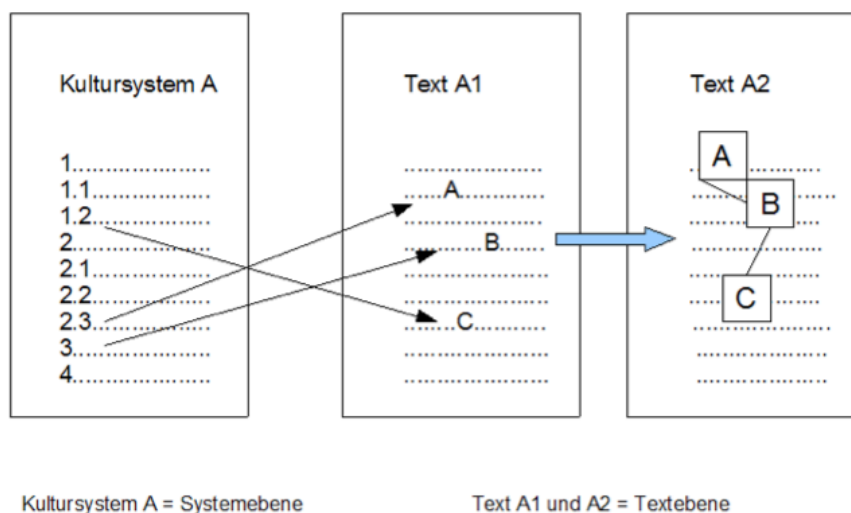


Abb. 1: Die Bildung einer kulturellen Konstellation (Floros, 2003:65)

Floros definiert eine kulturelle Konstellation im Text als „Gefüge von Textsegmenten, das die Summe aller Konkretisierungen eines außertextuell angelegten Kultursystems darstellt“ (2003:65). Die Konstellationen, die in dieser Definition beschrieben werden, erscheinen „offen“ im Text, und bei der Erschließung der kulturellen Elemente spielen auch die Elemente, die im Text nicht aktualisiert werden, eine besondere tragende Rolle, da sie am Text angelegt sind. Die nichtaktualisierten Elemente können Informationen und Erläuterungen über die Funktion, die die aktualisierten Elemente dagegen in einer Kultur haben, aufzeigen, und

²⁹ Zur Einteilung von Kulturreferenzen siehe auch Nord, Christiane (1993) und Nedergaard-Larsen, Birgit (1993).

werden auch zu einer Konstellation zusammengeführt, die “nicht *im* Text (also ‚offen‘) erscheint, sondern *am* Text (also ‚verdeckt‘) angelegt sind” (2003:66).

Die erste Definition beschreibt also eine ‚offene‘ kulturelle Konstellation, während Floros eine ‚verdeckte‘ Konstellation als “Gefüge, das die Summe aller nicht konkretisierten Elemente eines an einem Text angelegten Kultursystems darstellt” (2003:66) definiert. Die Unterschiede liegen darin, dass ‚offene‘ Konstellationen auf der Textebene, also *im* Text, angepasst werden, und ‚verdeckte‘ Konstellationen dagegen auf der Systemebene, also *am* Text, aktualisiert werden.

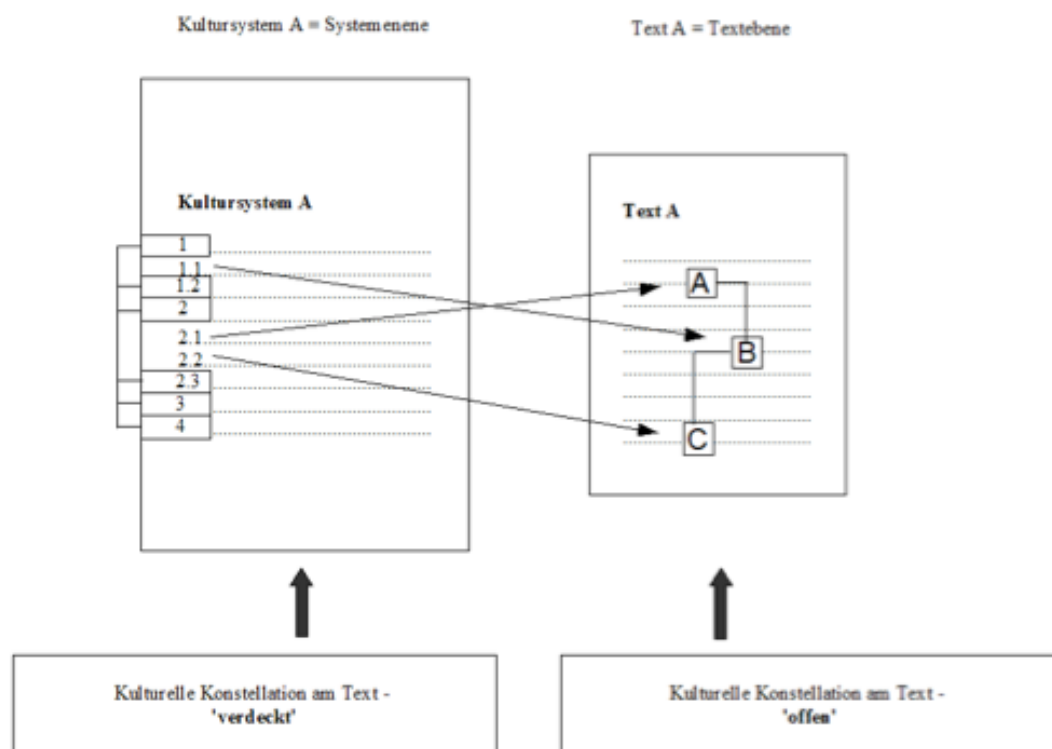


Abb. 2: ‚Offene‘ und ‚verdeckte‘ kulturelle Konstellationen (Floros, 2003:67)

Die ‚offene‘ kulturelle Konstellation spielt hierbei die zentralste Rolle. Das heißt aber nicht, dass die ‚verdeckte‘ Konstellation unerheblich ist, weil sie bei der Rezeptionsphase des Textes bereits von großer Bedeutung ist:

Die ‚verdeckte‘ Konstellation bietet eine systematische Darstellung des ‚kulturellen Kontextes‘, in den die ‚offene‘ Konstellation eingebettet ist, und rüstet den Textrezipienten mit der für die Erschließung der Funktion und des Stellenwerts der ‚offenen‘ Konstellation notwendigen Informationen aus. (Floros, 2003:67)

3.1.2.2 Typen und Merkmale von kulturellen Konstellationen im Text

Die Kultursysteme enthalten Informationen über die Form und den Inhalt eines Textes. Die kulturellen Konstellationen werden in zwei Typen, nämlich in kulturelle Konstellationen der Form und des Inhalts, unterschieden. Dies funktioniert aber auch nur dann, wenn es sich um ein Kultursystem von beiden Elementen eines Textes handelt.

Bei den kulturellen **Konstellationen der Form** handelt es sich um formale Faktoren des Textes, die das Layout, die Textgestaltung und die Stilelemente umfassen. Je nach Kulturgemeinschaft können die Dialoge sehr unterschiedlich ausfallen. Die Formelemente hängen von den unterschiedlichen Textkonventionen (z.B. Geschäftsbriefe, Höflichkeitsfloskeln etc.) ab.

Die kulturellen **Konstellationen des Inhalts** sind mit den kulturellen Lebensbereichen und den Handlungsmustern einer Gemeinschaft verbunden, die die Elemente einer Kultur (wie zum Beispiel Institutionen, Sitten, Glaubensinhalte, Empfindungen und Artefakte) betreffen. Aus diesem Zusammenhang ergibt sich, dass “die Art, wie ein kulturelles Element aktualisiert wird, [...] besonders wichtig [ist], da davon abhängig ist, wie viel zusätzliches Wissen am Text zur Erschließung dieses Elementes aktiviert werden soll” (2003:69).

Die kulturellen Konstellationen lassen sich durch die von Floros erwähnten Merkmalen (Quantität, Qualität und Wertigkeit) unterscheiden.

Unter dem Begriff **Quantität** versteht Floros „die Anzahl der kulturellen Konstellationen, die in einem Text insgesamt zu erkennen sind“ (2003:69). Diese Anzahl kann je nach Textsorte, Thematik und Länge des Textes modifiziert werden. Daraus ergibt sich, dass zumindest eine kulturelle Konstellation im Text zu erkennen ist. Wenn ein Textsegment die Konkretisierung von mehreren Kultursystemen simultan darstellt, kann es vorkommen, dass die kulturellen Konstellationen sich überlagern.

Unter **Qualität** versteht man „die Erschließbarkeit der Elemente einer Konstellation aufgrund des dazu benötigten Wissens“ (2003:70). Die Qualität einer kulturellen Konstellation kann an den enthaltenen Elementen festgestellt werden und lässt sich in zwei Typen von Elementen gliedern: die expliziten und die impliziten Elemente. Unter expliziten Elementen versteht Floros „diejenigen, die zwar das relevante Kultursystem aktivieren, jedoch ohne Zugriff auf das ganze Kultursystem erschließbar sind, weil das Wissen, das zu ihrer Er-

schließung nötig ist, im Text schon aktualisiert ist“ (2003:70). Dagegen benötigen die LeserInnen für die Erschließung der impliziten Elemente „zusätzliches Wissen als das im Text aktualisierte, damit sie als kulturelle Elemente identifiziert werden können“ (2003:70).

Floros versteht unter dem Begriff **Wertigkeit** „die Anzahl der in einer Konstellation enthaltenen Textsegmente [...], seien es qualitativ explizite oder implizite Elemente“ (2003:70). Jede Konstellation besteht mindestens aus einem Textsegment, das aber zu einem begrifflichen Konflikt führen kann, weil die Konstellationen mehrere Elemente in einen Gefüge einbeziehen. Bezüglich der Qualität können die kulturellen Konstellationen demzufolge in einwertige kulturelle Konstellationen, die nur ein Textsegment umfassen, und in mehrwertige kulturelle Konstellationen, die mehr als ein Textsegment enthalten, unterteilt werden. Die begrifflichen Unterschiede der kulturellen Konstellationen zeigt die folgende schematische Abbildung nach dem Modell von Floros.

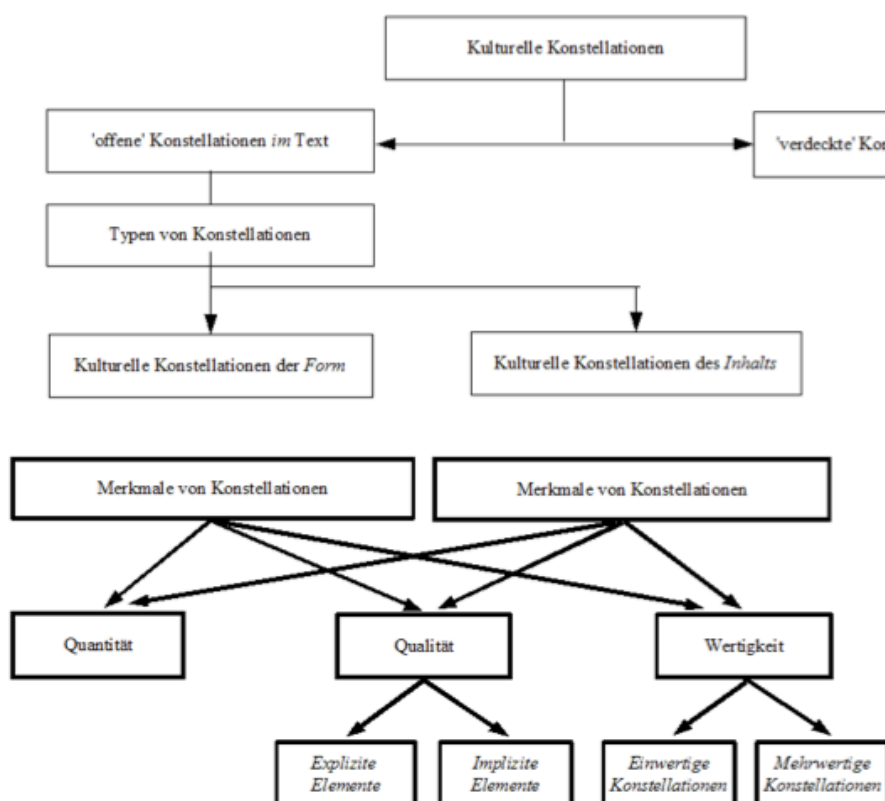


Abb. 3: Kulturelle Konstellationen im Überblick (Floros, 2003:73)

Abschließend betont Floros, dass die Elemente der kulturellen Konstellationen situativ und textabhängig sind, weil ein Text in eine bestimmte Kultur eingebettet ist, und daher nur

einmal dargestellt wird. Daraus ergibt sich, dass dieser Text für andere Texte nicht übertragbar ist.

3.1.2.3. Paraverbale und nonverbale Konstellationen

Die Einteilung der kulturellen Konstellationen nach Floros muss durch eine zusätzliche Dimension der Kommunikation ergänzt werden: die außersprachliche Dimension, die paraverbale und nonverbale Elemente umfasst. Die Kommunikation zwischen PartnerInnen wird immer auch von parasprachlichen und nonverbalen Verhaltenseinheiten begleitet, und durch diese Elemente „werden teils eigenständige Botschaften, größtenteils jedoch Hinweise darüber geliefert, wie der sprachliche Teil der Nachricht gemeint ist“ (Kadrić/Kaindl/Kaiser-Cooke, 2009:48). In der Regel werden diese Elemente unbewusst vermittelt.

Die nonverbalen Elemente umfassen die Körpersprache eines Individuums, nämlich Mimik, Gestik, Haltung, Augenausdruck etc., während die parasprachlichen Elemente all das, was und wie mit der Stimme ausgesprochen wird, umfassen (siehe auch 1.3.2).

Bei der audiovisuellen Translation handelt es sich um eine kulturelle Umkodierung, bei der alle Zeichen, nämlich linguistische, akustische und nonverbale Elemente, miteinbezogen werden sollen (vgl. Manhart, 1999:264). Diese Dimension spielt hierbei eine entscheidende Rolle, da diese Elemente den ZielrezipientInnen helfen können, eine Szene adäquat zu rezipieren.

3.2.3 Zur Übertragung von Kulturreferenzen

Bei der Filmübersetzung muss darauf geachtet werden, die Ausgangskultur in der Zielkultur näher zu bringen und sie an das Zielpublikum anzupassen, besonders wenn die Kulturen einander wenig bekannt sind – z.B. die italienische und die japanische Kultur. Um all dies zu verwirklichen, können die kulturspezifischen Elemente im Film umkodiert werden, so dass diese kulturellen Symbole auch für die ZuschauerInnen der Zielkultur kommuniziert und übermittelt werden können:

Das Symbol, das in einer Kultur signifikant ist, kann diese Signifikanz in einer anderen verlieren bzw. ganz andere reaktive Antworten als vom Kommunikator gewünschte hervorrufen. Die Synchronisation kann das fremde, unsignifikante Symbol in ein für die Gesellschaft, der sie dient, wieder signifikantes Symbol transformieren. (Hesse-Quack, 1969:51)

Im Film zeigen sich die Kulturreferenzen zugleich akustisch und optisch, verbal und non-verbal und beide Arten beeinflussen einander, was bei der Synchronisation zu einem starken Grad an Komplexität führen kann. Genau deswegen, nämlich um die Kulturen einander näher zu bringen, können sich die FilmübersetzerInnen nach mehreren Strategien richten. Bei der Wahl einer bestimmten Strategie spielt die kontextuelle Wertigkeit der kulturspezifischen Elemente eine wesentliche Rolle (vgl. Markstein, 2006:290). Markstein erklärt dazu weiter:

Es muss also zuallererst abgewogen werden, ob diese Realie³⁰ häufiger oder nur einmal im AS-Text vorkommt, ob sie für die Zeichnung der Charaktere, für die Tonalität und/oder den Plot des AS-Textes von Bedeutung ist oder lediglich ein kleines Detail am Rande darstellt und somit durch einen anderen, neutralen, meist generalisierenden wiedergegebenen werden kann. Die Entscheidung ist von Fall zu Fall zu treffen. (Markstein, 2006:290)

Floros (2003) hat ein eigenes Verfahren zur Übersetzung von kulturellen Konstellationen in Texten entwickelt, welches aus drei Phasen des Übersetzungsprozesses besteht: (1) Rezeptionsphase, (2) Transferphase und (3) Reproduktionsphase. Die vorliegende Masterarbeit handelt jedoch von einer besonderen Textsorte, nämlich dem audiovisuellen Text. Nedergaard-Larsen (1993) hat die Thematik der Filmübersetzungsverfahren untersucht und für die Übertragung kulturspezifischer Elemente angemessene Strategien gruppiert. In ihrer Klassifizierung fokussiert sie sich auch auf andere Faktoren, wie z.B. „the importance of genre“ und „loyalty³¹ and expectations of the audience“ (1993:221). Aus diesem Grund wird hier weiterhin dem Modell nach Nedergaard-Larsen gefolgt.

Im Folgenden sollen die einzelnen Übersetzungsstrategien, die als Grundlagen für die Analyse einer Dialogpassagen aus dem Spielfilm *Gomorrha* dienen, behandelt werden³²:

Transfer / Lehnwort

Es handelt sich hierbei eine direkte Übernahme aus der Ausgangssprache, da vor allem Eigennamen, aber auch andere kulturspezifische Phänomene, ihre Entsprechung in der Zielsprache nicht finden. So haben ÜbersetzerInnen die Möglichkeit, Ausdrücke aus der Ausgangssprache in die Zielsprache zu übernehmen, um das Lokalkolorit des Films zu bewahren. Sie müssen allerdings richtig beurteilen, welches Kulturspezifikum für das Zielpubli-

³⁰ Mit dem Terminus „Realia“ werden hier alle Kulturreferenzen vorgesehen.

³¹ Zur Definition des Terminus ‘Loyalität’, siehe Kapitel 1.3.

³² Nedergaard-Larsen bezieht sich speziell auf die Untertitelung, aber ihre Aufsätze können für alle Übertragungsarten im Film vorgesehen werden (vgl. Nedergaard-Larsen, 1993:216).

kum verständlich sein könnte und dieses je nach Zielgruppe in die Zielsprache übernehmen. Die Strategie der ÜbersetzerInnen basiert also auf einer Vorstellung, inwiefern das Kulturspezifikum dem Zielpublikum verständlich ist. Die Strategie der Übernahme kommt vor allem bei Städten, Plätzen, Straßen etc. zur Anwendung.

Direkte Übersetzung

Es handelt hier auch um eine besondere Äquivalenz, das Kulturspezifikum wird aber mit einem nicht äquivalenten Element der Zielkultur ersetzt (vgl. Tomaszewicz, 2001:245). Die ÜbersetzerIn kann aber mit der Anwendung dieser Strategie auf Schwierigkeiten stoßen, weil es zur Inkompatibilität zwischen dem übersetzten Dialog und den audiovisuellen Elementen führen können. Diese Strategie kommt am meisten bei Wortspielen, Andeutungen oder Humor, welche fast immer keine Entsprechung in der Zielsprache haben, zur Anwendung.

Erklärung

Diese Strategie findet ihre Anwendung, wenn die ÜbersetzerIn davon ausgeht, dass die Zielgruppe einen spezifischen Namen oder bestimmte, wichtige Konnotationen nicht ganz verstehen können. Die ÜbersetzerIn verwendet diese Strategie also so, dass ein spezifisches Element der Ausgangssprache durch ein allgemeines Element der Zielsprache ersetzt wird. Die ÜbersetzerIn soll dann entscheiden, ob und wann die Explikation notwendig ist, und natürlich hängt all dies davon ab, wie groß die kulturelle Diskrepanz zwischen den beiden Sprachen und Kulturen ist.

Paraphrase

Es handelt hier um eine Definierung oder Umschreibung des ausgangssprachlichen Elements. Wenn das Kulturspezifikum für die Handlungsverständlichkeit wesentlich ist, soll hier die ÜbersetzerIn entscheiden, welche Informationen unbekannt oder unverständlich sind und ob diese ein Kommentar oder eine Definition brauchen. Durch die Einfügung solcher Erklärungen im Film wird offensichtlich die Anwendung dieser Strategie bei der Filmsynchronisation aufgrund des Zeit- und Platzmangels problematisch.

Anpassung

Wenn eine Übernahme oder eine Auslassung des ausgangssprachlichen Begriffs nicht möglich ist, müssen die kulturspezifischen Elemente an die Zielkultur angepasst werden, d.h. die

ÜbersetzerIn soll einen äquivalenten Ausdruck in der Zielsprache finden, welcher dieselben Assoziationen der Ausgangssprache auch in der Zielsprache hervorrufen kann. Dafür sind zwei Anpassungsarten vorgesehen:

» *Äquivalenter Ausdruck in der Ausgangssprache*. Die kulturspezifischen Elemente werden mit anderen Ausdrücken aus der Ausgangskultur substituiert, die für die Zielgruppe verständlich sind und dieselben Assoziationen auslösen können.

» *Äquivalenter Ausdruck in der Zielsprache*. Die Kulturspezifika werden mit gleichwertigen Ausdrücken aus der Zielkultur ersetzt, die – durch diese Substitution – dieselben Konnotationen in dem zielsprachlichen Kontext gewährleisten, wie der ausgangssprachliche Ausdruck in seinem Kontext.

Auslassung

Das ist die einfachste Lösung, aber diese Strategie kann nur dann zur Anwendung kommen, wenn das Zielpublikum ohne Sinnverlust die im Film enthaltenen Informationen sowie den Kontext verstehen kann. Wenn das so ist, wird das kulturspezifische Element in der Zielsprache ausgelassen und das Übersetzungsproblem wird auf diese Art und Weise gelöscht (vgl. Nedergaard-Larsen, 1993:224ff).

Zu der Klassifizierung von Nedergaard-Larsen kommt auch die Übertragungsstrategie der Kompensierung hinzu. Dieses Verfahren, welches von vielen Autoren als eine der wichtigsten Strategien bei der Übertragung kulturspezifischer Elemente anerkannt wird, basiert sich auf einer:

nicht-wörtliche[n] Verfahrensweise [...], die durch drei Kriterien als eigenständig und unverwechselbar markiert ist, nämlich durch die Beschränkung ihrer Anwendung auf die Erhaltung besonderer semantischer Nuancen, durch ihre Ausrichtung auf diese Nuancen tragenden speziellen sprachlichen Ausdruckweisen und durch die Neuplatzierung der für diese eingesetzten Lösungen im zielsprachlichen Text. (Thome, 2012:266³³)

Einige Strategien haben den Vorteil, dass sie das Lokalkolorit der ausgangssprachlichen Kulturspezifika wahren, andere aber nicht. Die ÜbersetzerIn soll in jedem Fall auf Neuem entscheiden, welche die richtige Strategie ist, d.h. unter anderem das Gesamtverständnis des Films zu berücksichtigen.

³³ Siehe auch Díaz Cintas / Remael (2007:204ff).

Es stellt sich dann die Frage, nach welchen Kriterien die ÜbersetzerIn ihre Entscheidung trifft. Nedergaard-Larsen unterscheidet hier zwischen allgemeinen und spezifischen Kriterien. Zu den allgemeinen gehören die Elemente, die den Film als Ganzes betreffen, z.B. das Filmgenre, die Loyalität gegenüber dem Autor und die vom Zielpublikum zu erwartenden Vorkenntnisse (vgl. Nedergaard-Larsen, 1993:221). Zu den spezifischen Kriterien gehören die Funktion eines kulturspezifischen Elements im Film, die möglichen Konnotationen, deren Kenntnis für das Filmverständnis und das Publikum unerlässlich sind. Die ÜbersetzerIn sollte in der Lage sein, auf die folgende Frage zu antworten: Wird das Kulturspezifikum durch die von mir gewählte Strategie vom Zielpublikum verstanden oder nicht?

3.3 Zur Übersetzung von Sprachvarietäten

3.3.1 Zur Definition

Wird ein Film in eine Kultur eingebettet, bedeutet das auch, dass er immer auch ein Spiegelbild einer bestimmten Sprache ist. Die eigenen Merkmale einer Sprache beeinflussen somit auch die Synchronisation: „Diese linguistischen Aspekte können unterschiedlicher Natur sein und reichen von verschiedenen Sprachvarietäten über die Entlehnung von Fremdwörtern bis hin zu grammatischen Aspekten“ (Kurz, 2006:136). Durch die Synchronisation soll die Wahrnehmung eines kulturspezifischen Elements auch in die Zielsprache übertragen werden.

Die Sprache ist dann mit der sozialen Dimension eng verbunden und dieses Verhältnis wird durch eine besondere Teildisziplin der Sprachwissenschaft untersucht: die Soziolinguistik. In seinem Werk *Dictionary of Linguistics and Phonetics* definiert David Crystal (1997) die Soziolinguistik als:

A branch of *linguistics* which studies all aspects of the relationship between *language* and society. **Sociolinguists** study such matters as the linguistic identity of social groups, social attitudes to language, *standard* and non-standard forms of language, the patterns and needs of national language use, social *varieties* and *levels* of language, the social basis of *multilingualism*, and so on. An alternative name sometimes given to the subject (which suggests a greater concern with sociological rather than linguistic explanations of the above) is the **sociology of language**. (1997:353)

Man sollte nun erklären, was in diesem Zusammenhang unter dem Begriff *Sprachvarietät* verstanden wird. Berruto (1987) schreibt in Bezug darauf:

[...] der vortheoretisch beobachtenden allgemeinen Erfahrung ist bekannt, daß ein und dieselbe Sprache verschieden gesprochen (und z.T. geschrieben) wird, in Abhängigkeit von Sprecher, Umstand, Zeit und Ort, oder, allgemeiner, von den spezifischen sozialen Bedingungen, in denen sie verwendet wird. Jede dieser verschiedenen Spielarten, in denen eine historisch-natürliche Sprache in Erscheinung tritt, kann man zweckmäßigerweise mit dem Namen Varietät bezeichnen. (Berruto, 1987:263)

Eine Varietät sei also charakterisiert, „dass gewisse Realisierungsformen des Sprachsystems in vorhersehbarer Weise mit gewissen sozialen und funktionalen Merkmalen der Sprachgebrauchssituation konkurrieren“ (Berruto, 1987:264). Hier werden also *Varietäten* als Oberbegriff verstanden. Die verschiedenen Erscheinungsformen der Sprachen unterscheiden sich in Standardsprache, Dialekte, Soziolekte, Akzente etc. Diese Kategorien werden dann durch verschiedene, bestimmte Elemente charakterisiert: „A difference between varieties [...] may involve any or all of syntax, morphology, lexicon, and pronunciation“ (Wells, 1982:3). Sprachvarietäten sind relativ schwierig zu übersetzen und diese Schwierigkeit wird durch den hohen und starken Kulturgebundenheitsgrad bedingt (vgl. Kolb, 2006:278).

Sowohl die Standardsprache als auch die Sprachvarietäten werden als Stilmittel verwendet und haben – z.B. in Theaterstücken oder in Filmen – die Absicht, die Protagonisten zu charakterisieren, den soziokulturellen Hintergrund zu markieren und das Lokalkolorit zu verstärken (vgl. 2006:278).

3.3.2 Zur Klassifizierung von Sprachvarietäten

Bei den Sprachvarietäten werden in Standardsprachen und verschiedenen *non-standard varieties*³⁴ (vgl. Federici, 2011:6) unterschieden. Zu dieser letzter Kategorie gehören Dialekte und Akzente sowie Soziolekte und Idiolekte³⁵:

Varietäten sind [...] sprachliche Existenzformen, die innerhalb einer größeren Sprachgemeinschaft nebeneinander vorkommen, und die linguistisch verwandt sind. Im Verhältnis zu ‚Dialekt‘ oder ‚Standardsprache‘ ist ‚Varietät‘ also ein übergeordneter Begriff, der durch gemein-

³⁴ Federici fügt auch ein anderes Terminus ein, um die ‚non-standard varieties‘ zu identifizieren: the *lects*. (2011:6).

³⁵ Zu dieser Varietäteneinteilung gehören auch die Pidgin- und Kreolsprachen: “It is normally used to refer to a dialect or a language which is the result of contact between the language of a colonising people and the languages of a colonised people. The language itself is characterised by many reductions in the word forms of the language of the colonisers with many sound, phrase and sentence patterns which are typical of the original language(s) of the colonised people” (Roberts, 1988:13). Hierbei geht es um Sprachvarietäten, „die aus Sprachkontaktsituationen entstanden sind“ (Kolb, 2006:278) und aufgrund ihrer Herkunft und Besonderheit resultiert die Übertragung relativ schwierig.

sames Vorkommen in einer Sprachgemeinschaft und durch sprachliche Verwandtschaft zu definieren ist³⁶. (Mattheier, 1980:14)

Im 1975 erschienenen Werk *Die Sprachgeographie* fordert Eugenio Coseriu, dass die Varietätenlinguistik nicht nur die räumlichen, dialektalen Varietäten berücksichtigen sollte, sondern auch die Varietäten der sozialen Gruppen und die kommunikativen, situationsbedingten Varietäten, also die Sprachstile. Aus einer soziologischen Perspektive lassen sich drei varianzbedingende Hauptparameter innerhalb eines Varietätenraums erkennen, die drei Varietätengruppen darstellen (vgl. 1975:24f):

- (1) die diatopische Varietät, die dialektale, räumliche, areale oder geographische Elemente umfasst und der unterschiedlichen geographischen Verteilung entspricht (Dialekte oder Regiolekte),
- (2) die diastratische Varietät, die auf die Gesellschaftsschichtung Bezug nimmt und die soziolektalen Elemente umfasst. Ausschlaggebend sind hierbei die Identität der SprecherIn und die Zugehörigkeit zu einer Schicht oder Gruppe, und
- (3) die diaphasische Varietät, die in Bezug auf den kommunikativen Kontext situative, stilbezogene oder idiolektale Elemente umfasst und in unterschiedlichen Situationen oder Domänen eingesetzt wird (z.B. Fach- und Umgangssprachen)³⁷.

Coseriu bezeichnet diese spezifische Varietätenstruktur als „Architektur der Sprache“.

3.3.2.1. Standardsprache

Das *Duden Deutsches Universalwörterbuch* definiert Standardsprache als „über den Mundarten, lokalen Umgangssprachen u. Gruppensprachen stehende, allgemein verbindliche Sprachform; gesprochene u. geschriebene Erscheinungsform der Hochsprache“ (2011:1664), während der deutsche Sprachwissenschaftler Norbert Dittmar (1997) die Standardsprache folgendermaßen definiert hat:

„Standard“ wird geschrieben, er ist schriftlich kodifiziert (System von Vorschriften), besitzt über regionale Reichweite und Gültigkeit, wird vorzugsweise in institutionellen Kontexten und offiziellen Kommunikationssituationen benutzt und erscheint in der Alltagssprache (= Summe der Varietäten in einem bestimmten Varietätenraum) niemals in ihrer idealtypisch kodifizierten Norm. (Dittmar, 1997:201)

³⁶ Es handelt sich bei Dialekten auch um Varietäten. Mattheier ergänzt das Kriterium der Verwandtschaft auch zur Bestimmung von Dialekten (vgl. 1980:14).

³⁷ Die Termini „diatopisch“ und „diastratisch“ werden von Leiv Flydal übernommen (1951:240ff).

Crystal (1997) definiert dagegen „standard(ization)“ als:

A term used in *sociolinguistics* to refer to a prestige *variety* of *language* used within a *speech community*. ‘Standard languages/dialects/varieties’ cut across regional differences, providing a unified means of communication, and thus an institutionalized *norm* which can be used in the mass-media, in teaching the language to foreigners and so on. (1997:360)

Normalerweise werden Filme oder Fernsehserien in die Standardsprache synchronisiert, auch wenn der Originalfilm absolut nicht in einer Standardsprache gedreht wurde: „Da die Ausgangstexte keineswegs rein standardsprachlich sind, ist eine direkte Äquivalenz bezüglich der Varietäten nicht gegeben“ (Herbst, 1994:89). Im Fall unseres Beispiels, des Films *Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra*, wurde der audiovisuelle Text ins Hochdeutsche synchronisiert, obwohl der Ausgangstext in neapolitanischem Dialekt und verschiedenen Soziolekten gedreht wurde.

3.3.2.2. Dialekte und Akzente

Mit den verschiedenen Varianten einer Sprache assoziieren die SprecherInnen normalerweise raumbezogene, regionale, überregionale und kulturelle Identität (vgl. Dittmar, 1997:183). Crystal (1997) definiert den Begriff ‚Dialekt‘ folgendermaßen:

a regionally or socially distinctive *variety* of language, identified by a particular set of *words* and *grammatical structures*. Spoken dialects are usually also associated with a distinctive pronunciation, or *accent*. Any *language* with a reasonably large number of speakers will develop dialects, especially if there are geographically barriers separating groups of people from each other, or if there are divisions of social class. One dialect may predominate as the official or *standard* form of the language, and this is the variety which may come to be written down. (Crystal, 1997:114)

Dialekt ist noch „eine Substandard-Varietät [...], daß er in jedem Fall von einer sprachsoziologisch übergeordneten Standardsprache überdacht ist. Neben den Merkmal ‚Substandard-charakter‘ hat der Dialekt jedoch auch das Merkmal ‚Regionalsprache‘ behalten“ (Mattheier, 1980:13). Akzent hingegen bedeutet „a difference between varieties of General English which involves only pronunciation“ (Wells, 1974:17). Das heißt, dass sich Akzente also von anderen Sprachvarietäten hinsichtlich ihrer Aussprache unterscheiden:

How to treat the problem of regional accents within the original dialogue is as elusive of a satisfactory solution in dubbing as it is in literary translation. Even if the whole film is done in ac-

cent, the regional variations will not be distinguishable to the untrained ear and in any case local connotations of humor, exoticism or racism will be largely lost to the foreign audience. (Rowe, 1960:119)

Bei der Filmsynchronisation können Akzente in der Regel fast immer übertragen werden, sofern sie in der Zielsprache existieren³⁸. Aber nicht jede sprachliche Nuance kann in der Synchronfassung wiedergegeben werden³⁹, da ein anderer Dialekt oder Akzent eine andere Konnotation hat und bei den ZielrezipientInnen „inadäquate Szenen“ hervorrufen kann: „Die Sprecher einer Sprachgemeinschaft [verbinden] nicht nur ästhetische, sondern auch soziale und die Persönlichkeit betreffende Konnotationen mit bestimmten Akzenten“ (Herbst, 1994:91). Wie Manhart (1996:188) festgehalten hat, „[ist] die Verwendung eines Dialektes nur in dem entsprechenden soziokulturellen Umfeld sinnvoll und logisch“, da ein Dialekt zu einer ganz bestimmten Region gehört und in der dazugehörenden Kultur fest verankert ist.

Dialekte haben ihre Funktion als öffentliches Kommunikationsmittel in begrenzten regionalen Bereichen verloren und werden zunehmend als sozialer Indikator entweder für soziale Rückständigkeit und Inferiorität oder als Indikator für ein bestimmtes elitäres Bewußtsein [...] eingesetzt. (Hartig, 1981:12)

Um die Aussage dieses Zitates zu unterstützen, wird ein Beispiel aus der vorliegenden Masterarbeit genommen. Der Gebrauch des neapolitanischen Dialekts variiert von Stadtviertel zu Stadtviertel, und gilt als Unterscheidungskriterium für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppen. Eine SprecherIn mit einem in Scampia gesprochenen Dialekt wird z. B. der Arbeiterklasse zugeordnet. Italienische und deutsche Dialekte haben sowohl eine regionale als auch eine soziale Komponente und durch die Dialekte können unterschiedliche Konnotationen hervorgerufen werden.

Die Sprache und die verschiedenen Sprachvarietäten entsprechen den verschiedenen Soziokulturen innerhalb einer Sprachgemeinschaft, der Dialekt hat tatsächlich „eine hohe Funktion als soziales Identifikationsmittel erworben“ (Hartig, 1981:28). Man kann somit verstehen, welcher sozialen Schicht der SprecherIn eines Dialekts angehört: „[...] Standard accents usually connote high status and competence; regional accents may be seen to reflect greater integrity and attractiveness“ (Edwards, 1982:25). Dialekte und Akzente können beim Ziel-

³⁸ Dies ist zum Beispiel der Fall von ausländischen Akzenten, die in jeder Sprache existieren. Diese werden somit auch bei der Synchronisation beibehalten.

³⁹ „Akzent und Dialekt sind auch im Rahmen der Synchronisation ein relevantes Problem, weil sie als konstitutive Elemente einer Sprechsituation anzusehen sind“ (Herbst, 1994:90).

publikum verschiedene Klischeevorstellungen über die Charaktere hervorrufen, das heißt, dass sie im Originalfilm „nicht nur Aufschluß über regionale Herkunft, soziale Stellung und Rasse gibt [sic!], sondern daß mit bestimmten Varietäten auch Stereotypen verbunden werden, was auch filmisch genutzt werden kann“ (Herbst, 1994:93).

One's dialectal use of language is not unrelated to one's choice of which standard, geographical, social or temporal dialect to use. It is also linked to the purpose of the utterance and will ultimately be found to carry socio-cultural significance. (Hatim/Mason, 1990:44)

Im Fall von Fremdsprachen muss lediglich darauf geachtet werden, dass die Fremdwörter, sofern sie tragende Elemente für die Handlung beinhalten, dem Zielpublikum auch bekannt sind. Ein französisches Deutsch existiert jedoch genauso wie ein französisches Italienisch.

3.3.2.3. Soziolekte und Idiolekte

Unter dem Begriff ‚Soziolekt‘ wird “a term used by some *sociolinguistics* to refer to a linguistic *variety* (or *lect*) defined on social (as opposed to regional) grounds, e.g. correlating with a particular social class or occupational group” (Crystal, 1997:353) verstanden. Die Hinweise dieser Definition zu den sozialen Elementen, den sozialen Schichten und dem Sozialstatus ermöglichen, die SprecherInnen einer Gemeinschaft (z.B. MathematikerInnen und WissenschaftlerInnen, ArbeiterInnen und PolitikerInnen) zu erkennen (vgl. Federici, 2011:7). Die Soziolekte tragen zur Charakterisierung von emblematischen Figuren aus einem bestimmten Background bei. Idiolekt ist dagegen ein Begriff, der sich auf das sprachliche System eines einzelnen Individuums bezieht, auf ein System von individuellen, stilistischen Merkmalen, d.h. Idiolekt als Individualsprache oder, mit anderen Wörtern, „a personal style“ (vgl. 2011:8):

A term used in *linguistics* to refer to the linguistic *system* of an individual speaker – one's personal *dialect*. A dialect can be seen as an abstraction deriving from the analysis of a large number of idiolects. Some linguists give the term a more restricted definition, referring to the speech habits of a person as displayed in a particular *variety* at a given time. (Crystal, 1997:189)

Idiolekte können also als Gesamtheit von sprachlichen Eigenschaften, die zu einer Person gehören. Diese Elemente werden von geographischer Herkunft, Ausbildung und sogar kör-

perlichen Faktoren – wie Klasse, Geschlecht, Rasse und historischen Einflüssen –, die zur Gestaltung der Ideologie eines Individuums beitragen, beeinflusst (vgl. Federici, 2011:7f).

The usage of an individual may well be constrained by his or her place of origin, but idiolect covers those features which vary from register to register, medium to medium, in daily language use; as well as the more permanent features that arise from personal idiosyncrasies, such as lisping, monotone delivery, favourite exclamations, etc. Idiolect thus becomes the equivalent of a finger-print: each of us is unique in our language habits. Such 'voice-prints' are of great value to dramatists or novelists as a ready means of characterization, along with physical attributes. (Wales, 2001:197)

In dieser Kategorie sollte auch der Slang vorkommen, der folgendermaßen definiert wird: „[...] it is characteristically associated with very informal registers, and speech predominantly; and again it presents an alternative lexis of an extremely colloquial, non-standard kind, sometimes co-occurring with swearing“ (Wales, 2001:424). Das Wort ‚Slang‘ wird verwendet, um eine Art Fachsprache zu bezeichnen, aber „it is often close to anti-language, because standard lexical items are replaced by re-lexicalizations that are very informal, and purposefully designed, like a secret language“ (Wales, 2001:423). Laut Rowe sind Slangs unproblematisch zu übertragen:

Slang and other popular expressions can be satisfactorily rendered into another tongue only by employing a phrase of equivalent intensity and coloring, although the identical image need not, of course, be involved. (Rowe, 1960:120)

In den meisten Fällen können auch Idiolekte und Soziolekte in der Zielsprache wiedergegeben werden. Wenn diese entsprechenden Elemente auch in der Zielsprache existieren und als solche anerkannt werden, können diese Sprachvarietäten ohne weitere Probleme adäquat übertragen werden. Die Zuordnung zu einzelnen Gruppen ist jedoch hierbei nicht eins zu eins möglich: „Es sollte versucht werden, durch nicht regional gefärbte Umgangssprache Wirkungsäquivalenz zu erreichen“ (Nagel, 2009:74).

3.3.3 Zur Problematik der Synchronisation von sprachlichen Varietäten

Bei der Synchronisation soll entschieden werden, inwiefern das Lokalkolorit des Films zu bewahren ist. Auch wenn der Film in einer anderen Sprache und Kultur spielt, soll das Zielpublikum das Gefühl haben, dass derselbe Film in seiner eigenen Kultur gedreht wurde: „Das Wesentliche bei der Synchronisation ist das Erfassen der fremden Mentalität und das

Übertragen derselben ins Deutsche bzw. die fremde Mentalität verständlich zu machen“ (Hesse-Quack, 1969:211). Inwieweit das Lokalkolorit des Films bewahrt wird, hängt von der entsprechenden Übertragungsstrategie ab, die der DialogbuchregisseurIn wählt: „Die Synchronübersetzung unterliegt [...] stärkeren Beschränkungen, weil der situativ-referentielle Rahmen unabänderlich vorgegeben ist, wobei es Übersetzerisch zu kaum lösba- ren Diskrepanzen kommen kann“ (Herbst, 1994:233).

Bei der Übertragung von Kulturreferenzen werden die ÜbersetzerInnen vor große Herausforderungen gestellt, da diese Elemente mit der Kultur eines Landes, einer Gemeinschaft, einer Gruppe verbunden sind und (fast) keine Entsprechungen in der Zielkultur haben: „culture-bound terms are extralinguistic references to items that are tied up with a country’s culture, history, or geography, and tend therefore to pose serious translation challenges“ (Díaz Cintas/Remael, 2007:200). Diese Herausforderungen erweisen sich für die ÜbersetzerIn auch in der Übertragung von sowohl sprachlichen als auch nonverbalen Kulturreferenzen, um zu vermeiden, dass die Informationen von den RezipientInnen nicht verstanden werden.

3.3.3.1. Sprichwörter, Redewendungen und Wortspiele

Spruchwörter, Redewendungen und Wortspiele stellen eine Vielzahl translatorischer Probleme dar, denn sie sind maßgeblich kulturspezifisch. Im Film *Gomorrha* kommen diese linguistischen Ausführungen vor, es muss also auf diese Elemente eingegangen werden.

Die Sprichwörter sind:

[...] im Volksmund verbreiteter, volkstümlich und leicht faßlich formulierter [...] Spruch von kurzer, geschlossener, oft durch Rhythmus, Alliteration oder Reim gebundener und über die Alltagssprache erhobener Form zum Ausdruck einer allgemein anerkannten Lebenslehre, -weisheit, -erfahrung oder einer Sittenlehre im bildstarken sprachlichem Gleichnis [...]. (Wilpert, 1989:879)

Um diese linguistischen Ausführungen zu übertragen, muss die ÜbersetzerIn über genügend Kenntnis über die Ausgangs- und Zielsprache verfügen, da der Sinn der Sprichwörter in beiden Kulturen existieren kann, aber die sprachlichen Mittel zu seiner Verbalisierung sehr unterschiedlich sein können. Die ÜbersetzerIn muss beachten, dass die Sprichwörter auch in der Zielkultur „intensiv in Lebensumstände und Ereignisse einer Kultur eingebunden sein können und unter Umständen ein hohes Maß an kulturellem Vorwissen erfordern“ (Kurz, 2006:171).

Die Redewendungen sind idiomatische Ausdrücke, die hingegen „keine allgemeinen Lebensweisheiten ausdrücken, über keine feste syntaktische Form verfügen und konjugiert werden können“ (2006:174). Sie dienen also dazu, Dialoge und Konversationen zu verstärken. In den meisten Fällen haben die Redewendungen keine festen Äquivalente in der Zielsprache und eine wörtliche Übersetzung wird in der Regel von den RezipientInnen nicht verstanden. Die ÜbersetzerIn soll die Aufmerksamkeit auf das Zielpublikum richten und den Sinn optimal wie möglich übertragen.

Die Wortspiele werden folgendermaßen definiert: „Utterances using wordplay are seen as form-based texts, where the recreation of formal and stylistic features is more important than rendering their content in case of conflicts in translation“ (Grassegger, 1985:43; zitiert nach Gottlieb, 1997:209).

Wortspiele finden in der Regel keine äquivalente Entsprechung in der Zielsprache, es geht hier um die Aufrechterhaltung des Humors: „Bei der Synchronisation können dabei vollkommen andere sprachliche Elemente verwendet oder Gegenstände auf der Leinwand miteinbezogen werden“ (Kurz, 2006:183). Die ÜbersetzerIn soll zuerst den Ausgangshumor und die Funktion des Wortspiels erkennen, um die beste Strategie unter Berufung der ZielrezipientInnen zu finden: „We should remember that the audience’s reaction to a funny line is far more important than any literal fidelity to the original sense“ (Whitman, 2001:149).

3.3.3.2. Sprachvarietäten

Die Sprachvarietäten sind bei den linguistischen und kulturellen Referenzen eines der größten Probleme der Synchronisation, da sie die Sprechsituationen konstituieren. Ganz oft wird das Wesen der Filmfiguren durch die Verwendung von Dialekten und Akzenten bestimmt. Aus diesem Zusammenhang sind laut Herbst (1994:90) die folgenden Komponenten wesentlich:

1. Die regionale Einordnung eines Sprechers
 2. Die soziale Einordnung eines Sprechers
 3. Die ethnische Zugehörigkeit eines Sprechers
- Wesentlich erscheint aber noch, daß ganz offensichtlich in bestimmten Sprachgemeinschaften mit bestimmten Varietäten gewisse Klischeevorstellungen verbunden werden, die auch einen Teil der Bedeutung des Textes ausmachen können.

Diese Komponenten werden bei der Synchronisation durch die Besetzung der SynchronsprecherInnen in der Zielsprache beachtet. Herbst meint somit, dass mit bestimmten regio-

nenen Dialekten oder Akzenten bestimmte Klischeevorstellungen verbunden werden, die sich auf den Charakter einer Filmfigur beziehen:

Für die Synchronisation ergibt sich daraus, [...] 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 (1994:93).

Und noch: „[...] aesthetic judgements of linguistic varieties are the result of a complex of *social connotations* that these varieties have for particular listeners” (Trudgill/Giles, 1978:180).

Bezüglich der Filmsynchronisation stellt sich hier eine bedeutende Frage vor: Wie kann eine Sprachvarietät sowohl in eine andere Sprache als auch in eine andere Kultur übertragen werden? Die Wahl der Übersetzungsstrategie soll „die Funktion des ZT in Hinblick auf das Zielpublikum, das sich mit seinen kulturbedingten Werten und Wahrnehmungen und seinem spezifischen Wissen vom AS-Publikum unterscheidet,“ berücksichtigen, da Sprachvarietäten „immer die Werte und den Status der jeweiligen Sprechergruppe mit[tragen]“ (Kolb, 2006:278). Die Sprachvarietäten sind somit Mittel der Charakterisierung der Figuren im Film:

The job of the translator is to find the corresponding word, the word that carries the same social charge, the same connotations, the word that reflects the same characteristics of the speaker. [...] This is not just variety for the sake of variety. A character is born into and out of his vocabulary. (Whitman, 2001:155)

In Hinblick auf die Synchronisation, wie jedoch die Übersetzung gesprochener Sprache, stellen die Sprachvarietäten, vor allem Dialekte und Akzente, eine der größten Herausforderungen dar. Es ist problematisch, eine entsprechende Übersetzung der Sprachvarietäten in der Zielkultur zu finden, da in den meisten Fällen eine starke Diskrepanz zwischen dem soziokulturellen Hintergrund und der linguistischen Zuordnung der Charaktere besteht.

Eine ausgangssprachliche Sprachvarietät kann durch einen zielsprachlichen Dialekt ersetzt werden, nur dann wenn der soziokulturelle Hintergrund undefiniert ist. Herbst (1994:96) behauptet, „eine direkte Äquivalenz hinsichtlich der von Akzent oder Dialekt getragenen Bedeutungselemente eines Textes in dem Sinne, daß diese Bedeutungselemente auch in der synchronisierten Fassung durch Akzent oder Dialekt ausgedrückt werden könnten, erscheint

unmöglich“. Und noch: „Das Problem bei der Übersetzung fremdsprachlicher Dialoge besteht nur darin, daß die Regionalität von Dialekten im Bewußtsein der Sprecher offensichtlich unlösbar mit der entsprechenden Gegend verbunden ist“ (1994:97). Im Zuge einer Synchronisation lassen sich also die Dialekte nicht durch andere Dialekte der Zielsprache und – kultur ersetzen. Wäre es nicht verwunderlich, wenn die Bewohner der Region Kampanien im untersuchten Film plötzlich Bayerisch sprechen würden? Es ist trotzdem schon geschehen, dass ein Dialekt in einem synchronisierten Film verwendet wurde⁴⁰, aber das bedeutet einen Verlust an Übersetzungsqualität (vgl. 1994:128).

Jede dialektische Erscheinung sollte zunächst innerhalb der sozialen und geographischen Anordnung der Zielkultur genau festgelegt werden, dann sollte ihre Rolle in der audiovisuellen Produktion bewertet werden: Wird diese sprachliche Variante durchgehend oder nur von einigen SchauspielerInnen verwendet? Welche Funktion soll die Verwendung von unterschiedlichen Redensarten erfüllen? Die Übertragung eines Dialekts in einen anderen kann Verständnisprobleme bei dem Zielpublikum verursachen, da auch die MuttersprachlerInnen einer bestimmten Sprache nicht alle ihre Dialekte erkennen können (vgl. Díaz Cintas/Remael, 2007:191).

Laut Kolb (2006) ist die Übertragung in einen Soziolekt die am häufigsten gewählte Übertragungsart einer Sprachvarietät, bei der die ausgangssprachliche Sprachvarietät durch einen Soziolekt der Zielkultur übernommen wird. In jeder Sprache und Kultur existieren normalerweise verschiedene Soziolekte, die sich in Klasse, Alter oder Geschlecht unterscheiden, somit stellen sie sich im Allgemeinen ungleich unproblematisch dar, da es in der Regel eine Entsprechung in der Zielkultur gibt. Die größten Schwierigkeiten liegen jedoch für die TranslatorInnen darin, das betreffende Sprachregister zu identifizieren und kompetent anzuwenden: Die Bedeutung der Varietät wird durch diese Registervarianten auf einer anderen sprachlichen und stilistischen Ebene realisiert (vgl. 2006:279; Herbst, 1994:108). Englund Dimitrova (2004) stellt noch dazu als Resultat einer deskriptiven Studie fest, dass die Translate grundsätzlich weniger Dialektmarkierungen als die Originalversionen enthalten (vgl. 2004:128). Soll ein Dialekt der Vermittlung umgangssprachlicher und natürlicher Sprachen dienen oder soll er einen sozialen Status der SprecherIn kennzeichnen, wird für die TranslatorInnen – anstatt eines Dialekts aus der Zielsprache – eher die Übertragung durch einen Soziolekt oder eine allgemeine Umgangssprache angeboten (vgl. 2004:134).

⁴⁰ Genau dieses Verfahren kam bei der italienischen Synchronisation der US-Serie *The Simpsons*.

Kolb hat außerdem auch andere Übersetzungsstrategien vorgesehen, aber sie kommen aufgrund ihrer Umsetzungsschwierigkeiten selten vor: Die Übertragung als gebrochenes Deutsch, welches durgehend mangelhaft, holprig gesprochen wird und durch viele grammatikalische Fehler sowie einen starken Fremdakzent charakterisiert wird. Es ist ein wenig problematisch, diese Strategie einzusetzen, weil sie einen sehr hohen Grad an Sprach- und historischem Wissen beider Kulturen erfordert. Und noch die Entwicklung einer Kunstsprache, welche einem unnatürlichen oder künstlich nachgeahmten Sprachstil entspricht. Diese Strategie erfordert einen hohen Grad an sprachlicher Kreativität.

Die häufigste Übertragungsmethode ist jedoch die Wiedergabe durch die Standardsprache, also die Eliminierung der geographischen Differenzierung, was zu einer Standardisierung des dialektalen Sprachgebrauchs führt: Die Standardsprache ist die einzige Varietät, die „als frei von regionalen und sozialen Konnotationen empfunden wird“ (Herbst, 1994:98) und „keinen *Gebrauchsrestriktionen* unterliegt, sondern grundsätzlich für alle Zwecke in allen Situationskontexten verwendbar ist“ (1994:100). In diesem Fall geht aber das Lokalkolorit, welches im Ausgangstext zu finden ist, im Zieltext ein wenig verloren: Der Zieltext wird auf dieser Weise neutralisiert (vgl. Kolb, 2006:278f). Herbst betont dann, dass bestimmte Charaktereigenschaften auch durch stimmliche Eigenschaften dargestellt werden können⁴¹: „In beschränktem Umfang kann dabei indirekte Äquivalenz erreicht werden bei sozialen Dialekten etwa durch eine entsprechende intonatorische oder stilistische Gestaltung der Synchronisation, bei regionalen Dialekten durch eine entsprechen explizite Übersetzung“ (1994:128), aber diese Lösungsansätze können trotzdem einen Verlust an Qualität der Synchroncontext mit sich bringen.

Die Auslassung der Dialekte bringt auch die Eliminierung der regionalen Originalaussprache mit sich, die in der Übersetzung kein funktionales Äquivalent findet. Die sprachliche Standardisierung beeinflusst auch die Übersetzung von Idiolekten und produziert somit eine ganz relative Schwächung der Gegensätze zwischen den Personen oder Gruppen, die sie repräsentieren oder in Beziehung stehen. Es sind vor allem die mündlich und regional sprach-

⁴¹ Herbst betont, dass „kaum eine Möglichkeit gegeben [ist], die im Original durch eine Varietät vermittelte Bedeutung auch in der Synchronfassung durch eine entsprechende Varietät auszudrücken. Folglich besteht die Notwendigkeit, nach Möglichkeiten der indirekten Äquivalenz zu suchen, also nach anderen sprachlichen Mitteln, die benutzt werden könnten, um diese Bedeutung zu vermitteln“ (1994:107f). Es werden vier sprachliche Mitteln unterschieden: (1) Verbalisierung, (2) Stilebene, (3) Stimmqualität und (4) Sprechweise.

lichen Besonderheiten, die spezifische Idiolekte charakterisieren, die in der Übersetzung als Folge der Standardisierungspolitik verschwinden. Dennoch ist die Spezifität der Idiolekte teilweise auf der Ebene des Wortschatzes beibehalten.

Das Verhalten der ÜbersetzerInnen gegenüber den Idiolekten wird also von dem, was Toury (1980:61) als ‚derived norm‘ nennt, determiniert: „They attempt to reproduce the oppositional structure of the idiolects only insofar as those oppositions are not characterized by geographical or oral features”.

Das Problem der Wiedergabe von Sprachvarietäten besteht darin, dass ÜbersetzerInnen je nach Fall und Kontext die genau entsprechende Strategie entscheiden sollen. Sie müssen unbedingt berücksichtigen, dass die Sprachvarietäten im Film regionale oder soziale Unterschiede zwischen einzelnen Personen zeigen können, oder sie müssen unbedingt entscheiden, ob die regionale oder soziale Herkunft eines Charakters für das Verständnis der Handlung entscheidend ist (vgl. Herbst, 1994:103ff). Nur wenn sie alle Faktoren und Kriterien beachtet haben, können sie die geeignetste Strategie auswählen.

4 Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra

Für die vorliegende Masterarbeit wurden Ausschnitte aus dem italienischen Spielfilm *Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra* als Untersuchungsmaterial gewählt. Nach einer kurzen Einführung in das Buch und in das Leben des Autors Roberto Saviano, wird der Film unter verschiedenen Aspekten behandelt. Im letzten Kapitel werden die deutschen und italienischen Ausschnitte dieses Films untersucht und verglichen.

4.1 „Gomorrha“ – Eine Einführung in das Buch

4.1.1 Über den Autor

Roberto Saviano wurde am 22. September 1979 in Neapel geboren, wo er auch sein Studium der Philosophie an der Universität Neapel Federico II absolvierte. Seine Karriere als Journalist begann Saviano im Jahr 2002 bei der Literaturzeitschrift *Pulp*, bei den Zeitungen *Diario*, *Sud*, *Il Manifesto*, *Il Corriere del Mezzogiorno* und für die literarische Webseite *Nazione Indiana*. Derzeit arbeitet er als Journalist für zahlreiche italienische und internationale Printmedien: in Italien mit *L'espresso* und *La Repubblica*, in den USA mit *Washington Post* und *Time*, in Spanien mit *El Pais*, in Deutschland mit *Die Zeit* und *Der Spiegel*, in Großbritannien mit *Times*. Weiter ist er Mitglied der Forschungsgruppe *Osservatorio sulla Camorra e l'Illegalità*, welche die über die Camorra, ihr Verbrechen und die Illegalität berichtet.

In seinen Reportagen und in seinem literarischen Werk beschäftigt er sich mit der wirtschaftlichen, territorialen und unternehmerischen Realität der Camorra und der organisierten Wirtschaftskriminalität allgemein. Nach der Veröffentlichung seines ersten Romans *Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra* und dem darauffolgenden großen Erfolg des Buchs hat die Camorra dem Autor mehrfach mit Mord gedroht. Aus Sicherheitsgründen steht Saviano seit Oktober 2006 unter Polizeischutz. Seither ist der Autor dazu gezwungen, seinen Wohnsitz andauernd zu wechseln, was ihn aber nicht von seinem Engagement im Kampf gegen die organisierte Wirtschaftskriminalität abhält:

Ad aver dato fastidio alle organizzazioni criminali è il mio lettore, non sono io. Il mio lettore è ciò che loro non vogliono, il fatto che in questo momento ne stiamo parlando, che ne hanno parlato tut-

ti i giornali, che continuano ad uscire libri, che continuano a nascere documentari, è tutto questo che loro non vogliono, è l'attenzione su di loro, sui loro nomi, soprattutto sui loro affari⁴².

Im Herbst 2008 erhielt er neuerlich Morddrohungen vom *Clan dei Casalesi*. Dario Fo, Rita Levi-Montalcini, Günter Grass, Michail Gorbatschow, Orhan Pamuk und Desmond Tutu, alle bekannte Persönlichkeiten und auch Nobelpreisträger, richteten einen öffentlichen Appell an den italienischen Staat, um noch mehr für Savianos Schutz und seine Sicherheit zu tun. Er tritt oft im Fernsehen auf und ist sich auch bewusst, dass diese Sichtbarkeit ihn das Leben kosten könnte. Er publizierte vier weitere Werke, wovon das letzte, *Zero Zero Zero*, am 5. April 2013 veröffentlicht wurde, in dem er die Wege der Droge und den weltweiten Kokainhandel beschreibt⁴³.

4.1.2 Über das Buch

Savianos Reportage-Roman *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, der 2006 in Italien veröffentlicht wurde, berichtet von dem neapolitanischen Wirtschaftssystem der kriminellen Organisation Camorra. In kürzester Zeit führte dieses Enthüllungsbuch die Bestsellerlisten Italiens an und wurde in 31 Sprachen übersetzt und in 52 Ländern veröffentlicht. Allein in Italien wurde Savianos Buch mehr als 2,5 Millionen Mal verkauft, weltweit gingen ca. 10 Millionen über den Ladentisch. Die US-Tageszeitung *New York Times* reihte das Buch in die Liste der 100 wichtigsten Bücher 2007 ein.

Gomorra ist eine Art Mischform von Roman und journalistischer Reportage und beschreibt detailliert die Praktiken des organisierten Verbrechens und dessen Vernetzung mit legalen Wirtschaftsstrukturen und Politik. Es basiert auf persönlichen Erfahrungen und klagt die Tätigkeiten des Systems stark an, welche mittlerweile auf der ganzen Welt zu finden sind. Im Lauf der Jahre entwickelte sich das Schweigen zur Stärke des Systems.

Saviano richtet seine Aufmerksamkeit auf alles, was mit der Spielart der neapolitanischen Mafia in Verbindung steht: die Macht, den Einfluss der Camorra und ihr wirtschaftlicher und finanzieller Erfolg. Informationsmaterial dazu hat er an den Orten der Fallen, in den Geschäften und in den Fabriken des Clans gesammelt, wo er Beweise fand und Legenden hörte. Sein Ziel ist es nicht nur, die LeserInnen zu informieren, sondern auch sie aufzuregen.

4.2 Die Entstehung des Films

⁴² Interview mit Roberto Saviano vom 15. Oktober 2008: "Saviano, uno di noi", *Matrix*, Canale 5.

⁴³ Vgl. <http://www.robertosaviano.it/biografia/> (Zugang am 27.06.13).

4.2.1 Allgemeines

Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra (Originaltitel: *Gomorra*) ist ein italienischer Spielfilm (129 Min.), der auf dem gleichnamigen Roman von Roberto Saviano basiert und am 16. Mai 2008 zum ersten Mal in den italienischen Kinos gezeigt wurde. *Gomorrha* wurde vom Regisseur Matteo Garrone gedreht und von der Filmproduktionsgesellschaft *Fandango* in Zusammenarbeit mit *Rai Cinema* und mit Unterstützung des *Ministero per i Beni Culturali* produziert. Das Drehbuch wurde von Gomorras Autor und Filmregisseur selbst geschrieben, gemeinsam mit einem Team von Drehbuchautoren, u.a. Toni Servillo, Massimo Gaudioso, Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio.

Hinsichtlich der Intention und der Darstellungsweise gibt es große Unterschiede zwischen dem Roman und dem Film⁴⁴. In erster Linie ist der Roman eine Reportage, eine Dokumentation und zielt darauf ab, das wirtschaftliche System und die Mechanismen und Strukturen der organisierten Kriminalität der Camorra offenzulegen. Er will die LeserInnen informieren.

Der Film hingegen hat eine Erzählstimme. Auffällig ist hier die Stärke seiner Sprache, welche die Ereignisse dieser Verbrechen sachlich und distanziert erzählt. Es gibt keine Tonwechsel, keine sensationellen und spannenden Übergänge, auch keine berühmten SchauspielerInnen (Eine einzige Ausnahme: Toni Servillo in der Rolle des Franco). Der Film will die alltägliche Realität, die soziale Dimension der Camorra und den Einfluss auf das Leben der Menschen darstellen: Der Blickpunkt des Regisseurs liegt somit auf dem menschlichen Aspekt⁴⁵. In einem Interview behauptete Matteo Garrone: „*Gomorrha* ist kein Film gegen die Camorra, sondern ein Film über die Camorra. Wir wollten nicht die Bosse zeigen, sondern eine Geschichte aus der direkten Lebenserfahrung der betroffenen Menschen heraus erzählen, mit all ihren Konflikten und ihren Widersprüchen“⁴⁶. Auch die Sängerin Maria Nazionale, die die Rolle der Maria gespielt hat, sagte in einem Interview am Telefon: „Nel

⁴⁴ Vgl. *L'Espresso* vom 22. Mai 2008: „Vivere e morire a Gomorra“.

⁴⁵ Interview mit Matteo Garrone: vom 6. Juni 2008: „Colloquio tra Maurizio Braucci e Matteo Garrone“, lineadombra.wordpress.com.

⁴⁶ Interview mit Matteo Garrone vom 26.08.2008: „Ich wollte erzählen, dass in Wirklichkeit eine Grauzone existiert“ (http://www.kinofenster.de/filme/filmdesmonats/garrone_0809) Zugang am 13.05.2013).

film tanta realtà, ma Napoli non è tutta così. Bisogna far capire alla gente di Scampia che esiste un modo diverso di vivere rispetto a quello che loro conoscono⁴⁷“.

4.2.2 Handlung

In vier ineinander verwobenen Geschichten wird die grausame Realität der Camorra und der neapolitanischen Gesellschaft erzählt, welche täglich mit ihrer Allgegenwart konfrontiert wird. Der Film beginnt in einem Sonnenstudio. Einige Männer legen sich auf Sonnenbänke, andere bräunen sich in Sonnenduschen. Plötzlich tauchen Freunde von ihnen auf. Sie begrüßen einander, scherzen miteinander, doch dann erschießen sie die Männer kaltblütig.

4.2.2.1. Don Ciro

Im neapolitanischen Stadtteil Scampia, dem größten offenen Marktplatz der Welt für Drogen, ist eine Fehde zwischen den rivalisierenden Clans *Scissionisti di Secondigliano* und *Clan Di Lauro* im Gange. Don Ciro, „il Sottomarino“ (dt. „das U-Boot“) genannt, ist ein Buchhalter der Camorra, der von dem Clan beauftragt worden war, den Angehörigen verstorbener oder inhaftierter Mitglieder von Familien, die zu einem Clan gehören, die „mesata“ (dt. Lebensunterhalt) auszuzahlen. In dieser Funktion hat Don Ciro für den hegemonialen Clan gearbeitet.

Als die Spaltung kam, wusste er nicht, welche Seite für ihn die sichere sein würde, bis er sich nach mehreren Drohungen auf die Seite der Sieger schlug. Das waren zu dem Zeitpunkt die Sezessionisten. Doch dann wird er aufgefordert, sein Leben zu retten, indem er andere verrät. So beschließt er, sich zu verkaufen und verrät das Versteck, wo er das Geld für die „mesate“ bekommt. Es kommt zu einem Massaker, doch am Ende wird er vom Clan begnadigt.

Maria erhielt die „mesata“ vom Clan Di Lauro, da ihr Ehemann im Gefängnis sitzt, aber dann auf einmal nicht mehr, da ihr Sohn nun für die *Scissionisti di Secondigliano*, den feindlichen Clan, arbeitet. Totò ist dagegen ein dreizehnjähriger Junge, der in Scampia lebt und mit dem Mythos des „Sistema“ aufgewachsen ist. Sein Vater sitzt im Gefängnis und die Familie bekommt die „mesata“ durch die *Scissionisti di Secondigliano*. Dennoch entschei-

⁴⁷ Interview mit Maria Nazionale vom 1. Juni 2008: „Napoli non è tutta così“. (<http://ctzen.it/2008/06/01/napoli-non-e-tutta-cosi/>). Zugang am 27.06.2013.

det sich Totò, für den feindlichen Clan zu arbeiten. Um sein Vertrauen zum Clan zu beweisen, wird er Maria, die Mutter eines Freundes, verraten und sie somit zum Tode verurteilen.

4.2.2.2. Franco und Roberto

Diese Geschichte spielt in dem Gegend zwischen Neapel und Caserta. Franco ist ein Unternehmer, der im Bereich der Giftmüllentsorgung und Industrieabfällen in internationalen Dimensionen arbeitet. Roberto ist dagegen ein junger Mann, der gerade seine Universitätsausbildung abgeschlossen hat. Franco bietet Konzernen Norditaliens die Müllentsorgung zum halben Preis an und die damit verbundenen Zertifizierungen sind wahrscheinlich in Ordnung, auch wenn den Unternehmer von Anfang an schon bekannt ist, dass die Müllverbrennung an illegalen Orten Kampaniens durchgeführt wird. Der junge Roberto soll Franco helfen, Orte auszuwählen, wo die Gifte in den Boden geleitet werden sollen. Am Ende der Geschichte realisiert Roberto, dass dieses Geschäft moralisch falsch ist, ist dann angewidert und ist sich von Franco befreit.

4.2.2.3. Pasquale

Auch diese Geschichte spielt in der Gegend zwischen Neapel und Caserta. Pasquale ist ein talentierter Schneider, der für die Haute Couture schwarzarbeitet. Die größten Modeunternehmen organisieren Wettbewerbe a là baisse, um so die niedrigsten Preise und die schnellsten Auslieferungen zu erlangen. Pasquales Chef erhält einen Auftrag, Kleidungsstücke in kurzer Zeit für weniger als 30 Euro das Stück anzufertigen und sofort danach in kurzer Zeit auszuliefern. Wahrscheinlich verdient Pasquale, wenn es gut läuft, nicht mehr als 1.000 Euro im Monat. Als man ihm von einem chinesischen Modeunternehmer 1.000 Euro für eine Unterrichtsstunde vorschlägt, überlegt Pasquale nicht zwei Mal. Da er sich nicht bewusst ist, in welche Lage er sich damit bringt, nimmt er das Angebot an. Die Sache geht nicht gut aus, denn der Camorra passt natürlich nicht, dass andere in die Haute Couture eingreifen. Als dieser Nebenjob von den „camorristi“ entdeckt wird, beschließen sie, Pasquale schwer zu bestrafen. Das Auto, in dem er fährt, wird von Maschinengewehren angegriffen, doch Pasquale kommt mit dem Leben davon. Er beschließt, die Arbeit zu wechseln und wird LKW-Fahrer. Bei einer Raststätte sieht er im Fernsehen einen Hollywoodstar in einem von ihm angefertigten Anzug.

4.2.2.4. Marco und Ciro

Diese Geschichte spielt in Caserta, in *Villaggio Coppola*. Marco und Ciro, auch „Pisellino“ genannt, sind zwei junge Verbrecher, die Brian de Palmas Spielfilm *Scarface* als Vorlage für ihre eigenen Vorhaben sehen, sie kommen sich vor wie in einem amerikanischen Actionfilm. Innerhalb des „Sistema“ genießen sie ein schlechtes Ansehen, sie werden als streunende Hunde bezeichnet, da sie – aufgrund ihrer illegalen Handlungen – die Geschäftsroutine der Camorra durcheinanderbringen. Sie wollen nicht zur Camorra, weil sie sich nicht unterordnen wollen, aber sie spielen sich als Mafiosi auf. Die Jungen erbeuten Drogen bei einem Raubüberfall und heben ein verstecktes Waffenarsenal der Camorra aus. Die mächtigen Bosse beschließen, das Problem sofort aus der Welt zu schaffen und bringen die zwei um.

4.2.3 Sprache und Charaktere

Bei *Gomorrha* ist die Sprache ein sehr besonderes und wichtiges Element. Um Authentizität bemüht, sprechen die DarstellerInnen in der italienischen Originalfassung wie im alltäglichen Leben, um so die Handlung realistischer wirken zu lassen⁴⁸. Der Großteil der Dialoge wird überwiegend in neapolitanischem Dialekt (oder in Dialekt aus Caserta) gesprochen, andere regionale Varianten kommen auch vor. Darüber hinaus sind auch Termini und Redensarten aus dem Jargon des organisierten Verbrechens zu finden. Die Sprache wird mit äußerstem Realismus behandelt und beinhaltet Nuancen, welche im Buch gar nicht berücksichtigt werden können.

Besonders ist daran auch, dass ein Drehbuch im Ganzen nicht verfasst wurde, sondern die Drehbuchautoren ein Canovaccio auf Italienisch oder in einem für alle verständlichen neapolitanischen Dialekt verfasst haben. Die LaiendarstellerInnen sollten dann das Canovaccio in ihrer eigene Sprachvarietät interpretieren. Das Resultat ist eine spontane und natürliche Filmsprache, die im Moment des Drehens, nämlich in den Szenen und von den DarstellerInnen geboren wurde.

48 *Der Tagesspiegel* vom 09.09.2008, Rezension von Peter von Becker „Eine Saison in der Hölle“: „‘Gomorrha’ läuft selbst in Italien, sogar in Neapel, nur mit Untertiteln. [...] Es ist ein Universum der Stimmen, oft krähen- oder raue, röchelnde, von Alkohol, Tabak, Drogen gezeichnete Organe, wüst wie die Gesichter und ihre Geschichten. Garrone nennt die Stimmen die ‘lebende Musik’ seines Films“ (Zugang am 27.06.13).

Einige SchauspielerInnen sind Profis – wie Toni Servillo in der Rolle des Franco oder Gianfelice Imparato des Don Ciro, viele Rollen sind aber mit LaiendarstellerInnen besetzt worden, nämlich mit Einheimischen aus Neapel und Umgebung. Der Film wurde in enger Zusammenarbeit von Saviano und Garrone an Original-Schauplätzen in der Gegend gedreht. Einige DarstellerInnen haben auch Verbindungen zur Camorra. Nach dem Ende des Films saß einer von ihnen im Gefängnis, um eine zweijährige Haftstrafe zu verbüßen⁴⁹, und ein anderer wurde festgenommen⁵⁰. Alle wurden vor Ort gecastet und sind gut mit dem Milieu vertraut, was der realitätsnahen Darstellung zugutegekommen ist.

4.2.4 Rezeption und Auszeichnungen

Am zweiten Tag hatte *Gomorra* fast zwei Millionen Euro an den Kinokassen eingespielt und im Jahr 2008 lockte er insgesamt zwei Millionen ItalienerInnen ins Kino. *Gomorra* wurde auch nach Frankreich, Holland, in die Türkei und Schweiz verkauft. Mit Kanada und England bestehen Verhandlungen.

Il film di Garrone è probabilmente migliore del libro di Roberto Saviano. E a differenza del film di Elio Petri e di Francesco Rosi, dove il male era tutto da una parte, in Gomorra è messo bene in luce che i camorristi fanno parte a pieno titolo di tutta la società napoletana. Distinguere l'ideologia del killer è difficile: vivere e sopravvivere a Napoli significa partecipare al banchetto delle estorsioni, dei delitti e del traffico degli stupefacenti. (Goffredo Fofi)⁵¹

Bei den 61. Internationalen Filmfestspielen von Cannes gewann der Film den *Gran Prix du Jury* und den Preis *Città di Roma – Arcobaleno Latino*, der in Gedenken dem italienischen Filmregisseur Gillo Pontecorvo gewidmet wurde⁵². Beim Europäischen Filmpreis 2008 erhielt *Gomorra* fünf Nominierungen und bei der Verleihung triumphierte der Film in jeder seinen Kategorien: Bester Europäischer Film, Beste Regie, Bestes Drehbuch, Bester Darsteller, Beste Kameraführung. Als bester fremdsprachiger Film wurde der Spielfilm im September 2008 für den Oscar 2009 kandidiert und auch für die Golden Globe Awards nominiert.

⁴⁹ *Corriere della Sera* vom 4. Juni 2008: „Gomorra, arrestato il boss che interpretava se stesso“ (Zugang am 27.06.2013).

⁵⁰ *La Repubblica* vom 11. Oktober 2008: „Nuovo blitz contro i casalesi – arrestato un attore di Gomorra“ (Zugang am 27.06.2013).

⁵¹ *Il Corriere del Mezzogiorno* vom 19. November 2009: „Il cinema e l'arte contro la merce. In cattedra a Fiesciano con Goffredo Fofi“ (Zugriff am 10. Mai 2013).

⁵² Vgl. <http://www.persinsala.it/article456.html>: „Cannes: a Matteo Garrone il Premio Città di Roma Arcobaleno Latino. (Zugang am 27.06.2013).“

Bei dem italienischen Filmpreis „David di Donatello“ 2009 bekam *Gomorrha* sieben Preise von insgesamt elf Nominierungen, u.a. bester Film, beste Regie, bestes Filmdrehbuch, beste Montage und beste Produktion.

Am 18. Oktober 2008 wurde *Gomorrha* mit dem Hessischen Filmpreis für die beste internationale Literaturverfilmung ausgezeichnet. Zum ersten Mal wurde der von der Frankfurter Buchmesse gesponserter Preis, zwischen dem Buchautor und dem Filmregisseur aufgeteilt. Der Buchmesse-Chef Jürgen Boos hat die Entscheidung der Jury folgendermaßen begründet: „La forza del racconto nel film Gomorra è pari a quella della sua fonte letteraria, in maniera autentica e non sentimentale, e questo lo rende ancora più avvincente“⁵³.

⁵³*Il Corriere della Sera* vom 18. Oktober 2008: „Lo scrittore: Ma io resisto. In molti stanno con me“ (Zugriff am 14. Mai 2013).

5 Analyse und Kritik der deutschen Synchronfassung des Films „Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra“

Das vorliegende und gleichzeitig letzte Kapitel beinhaltet die Analyse und die Beurteilung des Translats sowie die Analyse und die Beurteilung des Ausgangstexts nach dem Modell von Margret Ammann. Hierbei werde mich an den Kulturreferenzen, insbesondere an den Sprachvarietäten, und an den damit verbundenen Übersetzungsstrategien und Lösungsansätzen orientieren. In diesem Kapitel wird analysiert, wie die Sprachvarietäten, die in der Originalfassung des Films *Gomorrha* gesprochen werden, in die deutsche Sprache übertragen werden. Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist daher, die Übertragungsstrategien des Synchronübersetzers Christoph Cierpka⁵⁴ von *Gomorrha* im Bereich der Sprachvarietäten zu beleuchten und die translatorischen Entscheidungen hinsichtlich ihrer Skoposadäquatheit zu beurteilen. In der Analyse wird auf repräsentative Beispiellösungen eingegangen.

Dem Modell von Ammann zufolge, werden nun die Funktionen der beiden Texte, nämlich die des Translats und des Ausgangstexts, näher bestimmt. Es wurden zehn Schlüsselszenen aus *Gomorrha* gewählt, deren Übertragungslösungen nach Ammann analysiert und bewertet werden. Entscheidend ist hier, dass sich Ammann in ihrem übersetzungskritischen Modell auf den Zieltext konzentriert, bevor sie sich dem Ausgangstext widmet. Um dieses Modell aufzufrischen, werden hier die fünf wesentlichen Schritte wiedergegeben:

- 1) Feststellung der Translatfunktion unter Berücksichtigung der ZielrezipientInnen.
- 2) Feststellung der intratextuellen Translatskohärenz, d.h. Kohärenz der Synchrondialoge mit der Handlung und anderen Komponenten, wie Bild und Musik.
- 3) Feststellung der Funktion der Originalversion.
- 4) Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts.
- 5) Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstexts, um zu überprüfen, ob die Synchrondialoge ihre Funktion im zielkulturellen Rahmen erfüllen.

Es folgt nun anhand dieser Schritte die Analyse des Films *Gomorrha* nach dem Modell von Ammann zur Übersetzungskritik.

5.1 Die Feststellung der Textfunktion

⁵⁴ 2008 hat sich Christoph Cierpka sowohl mit dem Dialogbuch als auch mit der Dialogregie des Spielfilms *Gomorrha* beschäftigt (<https://www.synchronkartei.de/?action=show&type=film&id=13665>, Zugang am 16. Oktober 2013).

5.1.1 Funktion des Translats

Bei dem Translat handelt es sich um die Synchronfassung des italienischen Spielfilms *Gomorra* ins Deutsche aus dem Jahr 2008. Die Synchronfassung, welche mit dem Titel *Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra* erschienen war, lief in den deutschen Kinos am 11. September 2008 an, in den österreichischen am 12. September 2008. Im deutschsprachigen Sprachraum wurde der Film von der „Prokino Filmverleih GmbH“ vermarktet.

Die Prokino Filmverleih GmbH wurde 1977 in München gegründet und hat sich zu einem der führenden Player in der deutschen Filmlandschaft entwickelt. Seine Kernkompetenz liegt vor allem in der Vermarktung europäischer Crossover-⁵⁵ und Arthouse-Filme⁵⁶. Unter anderem zählen Titel wie zum Beispiel „Die fabelhafte Welt der Amélie“, „Trainspotting“ und „Willkommen bei den Sch’tis“ zu seinen Erfolgen. Bei den Filmarten handelt es sich für gewöhnlich um Independentfilme, die nicht aus Gründen des kommerziellen Gewinns, sondern ausschließlich aus ästhetischen Gründen produziert werden; somit richten sie sich nicht an ein Massenpublikum, sondern an ein Nischenpublikum: „art cinema is not just a type of film, but a set of institutions, an alternative apparatus within the commercial cinema“ (Wilinsky, 2001:13) und „[...] art films *are not* mainstream Hollywood films“ (2001:15). Arthouse-Filme sind durch einen sozialen, realistischen Stil, die Betonung der auktorialen Expressivität des Regisseurs und den Fokus auf die Gedanken und Träume der DarstellerInnen gekennzeichnet, und *Gomorrha* erfüllt diese Kriterien gänzlich. Da der italienische Film in seiner Rezension als absolut realitätsnah bezeichnet wird, kann somit behauptet werden, dass er ein Art Film ist.

Die Synchronisation von *Gomorrha* wurde von der Münchner ‚FFS Film- und Fernseh-Synchron GmbH‘ durchgeführt, welche alle Schritte eines Synchronprozesses anbietet: Übersetzung des Originaldialogbuches, Casting und Besetzung, Sprachaufnahmen, Synchronschnitt und Filmmischung⁵⁷. Die Synchronregie wurde vom freiberuflichen Dialogau-

⁵⁵ Ein Crossover-Film ist „a film or production that is made for one audience, but may easily 'cross-over' to another unexpected audience; also refers to a film, actor, or production that appeals to different demographic groups or age groups and can move between two or more distinct franchises (<http://www.filmsite.org/filmterms7.html>, Zugang am 06.09.13).

⁵⁶ Ein Arthouse-Film „is intended to be a serious artistic work, often experimental and not designed for mass appeal“. (The American Heritage Dictionary of the English Language, 2009).

⁵⁷ Ich habe mich mehrmals an diese Synchronfirma gewandt, leider habe ich keine Antwort bekommen. Ich habe also eigenständig versucht, herauszufinden und zu verstehen, welche Übersetzungsstrategien die SynchronautorIn gewählt und welchen Skopos sie verfolgt hat.

tor und Synchronregisseur Christoph Cierpka durchgeführt, der 2009 mit dem Jurypreis für Filmsynchronisation im deutschsprachigen Raum ausgezeichnet wurde.

Roberto Savianos Bestseller hat im deutschsprachigen Raum Millionen Exemplare verkauft, die Verfilmung war ebenso erfolgreich. Sowohl Film als Regisseur wurden ausgezeichnet: Beim European Film Awards gewann der Film in fünf Kategorien, der Regisseur Matteo Garrone wurde mit dem Arri-Zeiss-Award beim Munich Film Festival ausgezeichnet. In Deutschland gab es für den Film vorwiegend positive Rezensionen, in denen er als sehr realistisch rezipiert wurde.

Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra wird als ein Sonderfall angesehen, denn in der Originalfassung wurde großteils auf neapolitanischem Dialekt gesprochen und auch für das italienischsprachige Publikum mit italienischen Untertiteln angezeigt.

Im Film wurden Teile des Buches umgesetzt, deren Funktion darin besteht, das Publikum über die alltägliche Realität im Einflussbereich der Camorra zu informieren. Es werden fünf Geschichten, die ineinander verwoben sind, gezeigt, von denen jede eine Problematik thematisiert, wie u.a. Erpressung, Giftmüllabfuhr, Schwarzarbeit, Drogenhandel etc. Daraus folgt, dass weder die Filmhandlung noch die Dialoge leicht zu verfolgen und zu verstehen sind.

Die deutschsprachige Modell-LeserIn oder, in diesem Fall, die Modell-ZuschauerIn, bringt ein gewisses Maß an Interesse für das Land Italien und seine Kultur mit, sollte jedoch aber auch ein umfassendes Spezialwissen über dieses Land, insbesondere über Süditalien, besitzen. Die Modell-ZuschauerIn hat also einen Hauptgrund, um zu diesem Film sehen zu wollen: Sie ist an italienischer Literatur und Kultur interessiert und, da der Film auch als Dokumentarfilm gehandelt wird, kann sie so auch etwas über eine der süditalienischen Realitäten erfahren. Im Film wird eine Saga der Sprachvarietäten, die die Grundlage für eine ausführliche Analyse bildet, inszeniert. Bei dem Zielpublikum handelt es sich um ein deutschsprachiges Publikum, das die italienische Sprache möglicherweise nicht beherrscht⁵⁸.

Der Film ist offiziell freigegeben für ZuschauerInnen ab 16 Jahren. Das Zielpublikum setzt sich aus Erwachsenen aller Altersgruppen zusammen. Diese Annahme gründet sich im Filminhalt und lässt darauf schließen, dass *Gomorrha* für ein erwachsenes Zielpublikum kon-

⁵⁸ Ich behaupte, dass auch eine ItalienerIn Schwierigkeiten beim Verstehen des Films hat.

zipiert ist. Aufgrund der inszenierten Themen und der Gewalt der Scenes ist der Film nicht für ein breites Publikum geeignet. Der Film soll RezipientInnen ansprechen, die ein besonders Interesse an der Situation in Süditalien und an der Realität der Camorra haben. Für die Übertragung bedeutet das, dass die funktionalen, zieltextorientierten Übertragungsansätze darauf abzielen müssen, auf die erwachsene Zielgruppe zu zielen, damit der Film erfolgreich bleiben kann. Bei dieser Strategie muss zudem beachtet werden, dass beim angezielten Zielpublikum ein populärkulturelles Vorwissen besteht.

Ausgangspunkt für die vorliegende Analyse ist also die deutsche Synchronfassung des italienischen Films, bei der zuerst die übersetzungsrelevanten Dialogpassagen analysiert und danach bewertet werden.

Die zahlreichen Anspielungen auf die neapolitanische Realität und die zahlreichen Sprachvarietäten, die im Film gesprochen werden, stellen für die SynchronautorInnen riesige Hürden dar. Sie sollen als KulturmittlerInnen arbeiten und alle Unterschiede, die zwischen der Ausgangs- und Zielkultur bestehen, erkennen, um die geeignetsten Übertragungslösungen für diejenigen ZielrezipientInnen zu finden, um ihnen den Film näher zu bringen, die möglicherweise mit diesem Teil der süditalienischen Realität nicht vertraut sind. Um den Bedürfnissen der RezipientInnen nachzukommen, sollen in beiden Sprachen möglichst die gleiche Wirkung erzielt werden.

Die Dialoge behandeln gewöhnliche, alltägliche Themen des Alltags, die einerseits die Realität Neapels und die Umgebung zeigen, andererseits allgemeingültig sind und dadurch auch zur Sinnbild für den Süden überall auf der Welt werden. Im Film wird überwiegend umgangssprachlich gesprochen. Die sprachliche und bildliche Darstellung ermöglicht dem Publikum, mehr über die einzelnen Figuren zu erfahren. Da die DrehbuchautorInnen versucht haben, das organisierte Verbrechen „von unten“ zu erzählen, haben sie bestimmte Personen ausgewählt, die man aus den bisherigen Mafiafilmen noch nicht so kennt. Der Regisseur Matteo Garrone hat einmal behauptet, dass die ZuschauerIn das Gefühl haben sollte, mitten im Film zu sein: „Die Kamer ist quasi der subjektive Blick des Zuschauers“.

Da der Zweck des Translats die Beschreibung der Umstände in der Region Kampanien ist, hat der Film also die primäre Funktion, eine Realität zu zeigen, die viele im deutschsprachigen Raum nicht kennen. Als der Regisseur nach Kampanien fuhr, um den Film vorzubereiten, hatte er nicht damit gerechnet, 200 Kilometer von der italienischen Hauptstadt einen

Kriegsschauplatz vorzufinden, wo alle drei Tage jemand ermordet wird und man Leuten begegnet, die den Krieg erlebt haben und ihn immer noch erleben. Ich, als Norditalienerin, behaupte, dass ich, bevor ich diesen Film gesehen oder das Buch gelesen habe, nur eine partielle Vorstellung davon hatte, was in diesen Gebieten passiert. Ich denke, dass nur ein kleiner Teil der ZieltextrezipientInnen mit den behandelten Themen vertraut sind.

Der Film muss also informieren: Er soll als Dokumentation des heutigen Italiens gesehen werden, auch wenn die Geschichten nicht aus einem dokumentarischen Blickwinkel, sondern aus der persönlichen Sicht der Hauptfiguren erzählt werden. Jede der fünf Personen erlebt einen Konflikt und muss infolgedessen Entscheidungen treffen. Zugleich gibt es den ZuschauerInnen die Möglichkeit, sich universelle Fragen zu stellen. Die Einbettung der Situation, die Schilderung der Gedanken und den Überlegungen gehen der ZuseherIn womöglich sehr nahe und sie mitfühlend werden. Die Hauptfunktion besteht also darin, der ZuseherIn gesellschaftskritische Botschaften zu übermitteln.

Die Funktion des Films äußert sich in den Vorstellungen der Charaktere, in der Darstellung der Realität der kriminellen Organisationen, die sich immer mehr auf Managertätigkeiten konzentrieren und immer weniger militärisch agieren, und in der Inszenierung von Szenen an Originalschauplätzen. Dazu kommen noch weitere Elemente, die für die Handlung sehr wesentlich sind, wie die Musik, die Mimik und die Gesten der DarstellerInnen. Die Funktion spiegelt also die Erwartungen der ZielrezipientInnen wider: Die ZuschauerInnen suchen hauptsächlich nach einem realitätsnahen, skandalösen und erfolgreichen Film.

Allerdings ist die Funktion der Synchronfassung, den Inhalt der Originaldialoge wiederzugeben und den deutschsprachigen ZuschauerInnen das Inhalts- und Handlungsverständnis zu ermöglichen und zu gewährleisten. Die Aufgabe der SynchronautorIn besteht also darin, die beste Übertragungslösung zu finden, indem sie den Ausgangstext in der Zielkultur einbettet und die Bedürfnisse der ZielrezipientInnen erfüllt. Das bringt natürlich einige Schwierigkeiten mit sich, da sich der Film auf die Realität in der Region Kampanien fokussiert und somit der soziokulturelle Hintergrund sehr spezifisch ist. Die Unterschiede zwischen dieser Realität und dem deutschsprachigen Raum sind deutlich zu erkennen, infolgedessen sind auch die Bedürfnisse sowohl des Ausgangs- als auch des Zielpublikums sehr unterschiedlich. Die Synchronfassung soll also dieselben Vorstellungen und Reaktionen beim Zielpublikum, wie die Originalfassung bei den AusgangsrezipientInnen erwecken. Hier spielen die adäquate Übersetzung aller soziokulturellen Eigenschaften, nämlich die der Sprachvarietäten, Humor, Wortspiele etc., eine große Rolle.

5.1.2 Funktion des Ausgangstexts

Der Ausgangstext ist der Film „Gomorra“ von Matteo Garrone aus dem Jahre 2008, erschienen am 16. Mai in den italienischen Kinos. Es handelt sich um den Spielfilm, der auf dem gleichnamigen Roman des Autors Roberto Saviano basiert.

Der Film wurde von der italienischen Filmproduktionsgesellschaft ‚Fandango‘ in Zusammenarbeit mit ‚Rai Cinema‘ und mit Unterstützung des italienischen ‚Ministero per i Beni e le Attività Culturali‘ (dt. Ministerium für Kulturgüter und kulturelle Aktivitäten) realisiert. Die Fandango beschäftigt sich nicht nur mit Filmen, sondern auch mit vielen anderen Bereichen: Publishing, Musik, Webfernsehen und –Radio, und repräsentiert eine dynamische Realität im aktuellen krisengeschüttelten Italien. Das Drehbuch wurde von Gomorras Autor Roberto Saviano und Filmregisseur Matteo Garrone gemeinsam geschrieben, mit der Unterstützung von sechs DrehbuchautorInnen.

Der Film wurde in der italienischen und in der internationalen Presse durchgehend positiv bewertet, die der gemeinsamen Meinung sind, dass der Film absolut realitätsnah ist und die Realität schonungslos darstellt. Bereits am zweiten Tag hatte Gomorra fast zwei Millionen Euro an den Kinokassen eingespielt und im Jahr 2008 lockte er insgesamt zwei Millionen ItalienerInnen ins Kino. Er wurde auch mit verschiedenen Preisen sowohl in Italien, als auch in anderen Ländern ausgezeichnet (siehe auch Punkt 4.2.5).

Da in Gomorra großteils auf neapolitanischem Dialekt gesprochen wird, wurde der Film mit italienischen Untertiteln versehen. Der Film erreichte einen eher breiten Publikumskreis: Er stellt eine sehr besondere Situation in einer italienischen Region dar, die jeden ItalienerIn dazu anregen sollte, diese Realität zu entdecken. Wie schon das Translat ist auch der Film für ein nicht breites Publikum konzipiert. Bei dem Ausgangspublikum handelt es großteils um Erwachsene, da der Film offiziell für ZuschauerInnen ab 16 Jahren freigegeben ist.

Der Film ist auch ein kulturelles Projekt, da er auch vom italienischen Staat unterstützt wurde: Anhand mehrerer Figuren werden die Geschichten aus fünf verschiedenen Blickwinkeln erzählt. Dieser Film wird als Dokumentation des heutigen Italiens gesehen, aber auch als Metapher für den Süden überall auf der Welt. Die Funktionen der Texte weichen im We-

sentlichen nicht stark voneinander ab. Die Funktion des Films liegt also darin, den italienischen RezipientInnen eine schwierige Situation aufzuzeigen, indem Informationen über die Grausamkeit einer der mächtigen Verbrechensorganisationen vermittelt werden, mit dem Ziel dieser Region mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Die Funktion des Ausgangstexts entspricht der des Zieltexts.

Im Weiteren werden konkrete Synchronbeispiele aus dem Film *Gomorrha* vorgestellt und sowie die intra- als auch die intertextuelle Kohärenz festgestellt.

5.2 Die Feststellung der intra- und intertextuellen Kohärenz

In *Gomorrha* wurden die Machenschaften der Camorra in einer realistischen Art und Weise dargestellt. Bemerkenswert ist, dass sogar in der italienischen Originalfassung Untertitel eingeblendet werden. Das hängt damit zusammen, dass großteils in Dialekt und in den Slangs der Banden gesprochen wird. *Gomorrha* spielt mit vielen Sprachvarietäten, denn es kommen nicht nur regionale Varietäten des Italienischen vor, sondern auch Fremdsprachen, wie zum Beispiel Chinesisch und afrikanisches Französisch. Während die Handlung aufgrund der behandelten Themen düster sein kann, wird die Sprache zur Auflockerung der Filmstimmung eingesetzt. Weiter enthält *Gomorrha* mehrere kulturelle Elemente, u.a. musikalische und bildliche Referenzen: Im Film spielt die Musik eine besonders tragende Rolle. Es handelt sich dabei um sogenannte *On-Music*, d.h. Musik, die in der Handlung von den SchauspielerInnen gehört wird und in einigen Szenen auch gesungen wird.

Die Übersetzung kulturspezifischer Elemente stellt für die SynchrontranslatorIn ein generelles Problem dar, weil diese Referenzen den ZielrezipientInnen teilweise oder völlig unbekannt sind. Im darauffolgenden Teil des Kapitels werden einige Beispiele näher betrachtet und mit Hilfe der Übertragungsstrategien nach Nedergaard-Larsen genauer untersucht.

Schon von Beginn an versteht eine deutschsprachige RezipientIn sofort, dass der Film nicht in ihre kulturelle Sphäre eingebettet ist. Das ist auf die zahlreichen italienischen Hinweise zurückzuführen, die nicht übersetzt wurden, sondern in deren Fall sich der Synchronübersetzer dazu entschieden hat, sie in der italienischen Synchronfassung zu belassen. Als Beispiele können genannt werden: Grüße (*Buonasera, Ciao*), Verabschiedungen (*Arrivederci, Buona giornata*) und Eigennamen (*Giannino, signora Carmela, don Ciro*), die im deutsch-

sprachigen Raum gleichermaßen ausgesprochen werden. Weiter können auch in den extralinguistischen Elementen Hinweise auf die italienische Handlungsweise gefunden werden.

In diesem Kapitel wird die intratextuelle Kohärenz der beiden Texte festgestellt, das heißt, dass untersucht wird, inwiefern Inhalt und Form des Texts kohärent sind. Mit der folgenden Analyse wird die folgende Frage beantwortet: Ist die Synchronfassung mit der Handlung kohärent oder stellen einige Passagen eine Ausnahme dar? Es ist möglich, dass die Synchrondialoge mit der Handlung nicht im Einklang sind und die *frames* beim Zielpublikum nicht die dementsprechenden *scenes* evozieren. Weiter wird auch die intertextuelle Kohärenz von Translat und Ausgangstext festgestellt: Das Translat muss also in sich und im Umfeld der ReipientInnensituation, und gleichzeitig auch mit dem Ausgangstext stimmig sein, da die Synchronfassung in sich kohärent und für die deutschsprachigen RezipientInnen verständlich sind. Im Folgenden soll anhand der im dritten Kapitel erläuterten theoretischen Ausführungen zur Synchronisation von Sprachvarietäten untersucht werden, wie die heikle Aufgabe einer funktionsgerechten Übertragung von stark kulturgebundenen Sprachvarietäten bei der deutschen Synchronfassung von *Gomorrha* gelöst wurde. Hinsichtlich dessen werden einige Beispiele analysiert, die anhand der im Film vorhandenen Sprachvarietäten ausgewählt sind.

Die Beispiele sind nummeriert und geben auch Angaben zur Minuten- und Sekundenanzahl der Szenen an. Danach folgen eine prägnante Situationsbeschreibung und die Vorstellung der behandelten Figuren. Nach dem Modell von Ammann sind die ausgesuchten Dialogpassagen zuerst in ihrer deutschen, dann in ihrer italienischen Fassung angeführt. Bisher sind keine Synchrondrehbücher über *Gomorrha* veröffentlicht worden, daher wurden die Dialogpassagen direkt von der Synchronversion transkribiert.

Wie bei den funktionalen Ansätzen, wird auch hier untersucht, ob die Übersetzung in die Zielsprache und –kultur tatsächlich und reibungslos abläuft und ob Inhalt und Sinn der Aussage adäquat und kohärent übertragen wurden. Es wird weiter thematisiert, ob der Text in die Situation genau passt oder ob er Stilbrüche beinhaltet.

Für die Analyse jeder Szene wird an erster Stelle (1) die intratextuelle Kohärenz des Translats festgestellt, nämlich die Kohärenz des Inhalts, des Sinns und der Form des Translats. Dann wird (2) die intratextuelle Kohärenz des Ausgangstexts und letztendlich (3) die intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext (auf der Ebene des Inhalts bzw. Sinns und der Form) festgestellt.

5.3.1 Dialekte

5.3.1.1. Neapolitanischer Dialekt

In der Region Kampanien kann eine große sprachliche Vielfalt festgestellt werden. Bei dieser Vielfalt handelt es sich nicht nur um Basisdialekte, sondern auch um Varietäten des Italienischen, die von den Dialekten beeinflusst werden, wie das Regionalitalienische. Dazu kommen Kontaktvarietäten, zu denen es aufgrund von MigrantInnen aus nichteuropäischen Ländern gekommen ist. Die neapolitanische Sprache wird im Golf von Neapel, welcher die Stadt Neapel, sein Hinterland und die Küstenregion mit den Inseln Ischia, Procida und Capri gesprochen, auch wenn der neapolitanische Dialekt in der Ausgangskultur immer wieder mit der Stadt Neapel gleichgesetzt wird. Im Vergleich zu anderen kampanischen Dialekten variiert der Gebrauch des neapolitanischen Dialekts von Stadtviertel zu Stadtviertel, welcher als Unterscheidungskriterium für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe gilt. In den folgenden Szenen wird durchgehend neapolitanischer Dialekt gesprochen, welcher durch eine starke Betonung der Vokale und die Elision der letzten Laute des Worts (z. B. *fà* statt *fare*) charakterisiert ist. Die Schlüsselfiguren sind hierbei Totò, Maria und Don Ciro, die im neapolitanischen Stadtteil Scampia leben.

[Szene 1] Das Lieferservice – Min. 00:04:40

In der Szene ist Totò im kleinen Supermarkt, einem familiär geführten Geschäft seiner Mutter, bei dem jedoch nicht klar ist, ob es legal ist. Sie bieten ein Lieferservice an. Totò hilft ihr gerade beim Einpacken von Bechern, Toilettenpapier, Shampoo und Mozzarella. Die Mutter bittet ihn, eine Flasche Shampoo zu nehmen, doch er greift nach einer Flasche Schaumbad. Sie tadelt ihn.

<i>Totòs Mutter:</i> Totò! Ich hab' dir doch gesagt Shampoo, kein Schaumbad!	<i>Totòs Mutter:</i> T'ha dett a mamma o' shampooò, nu o' bagnoschiùm.
<i>Totò:</i> Das ist bloß, wenn du mich immer so hetzt!	<i>Totò:</i> Me staj dand apprèss, me staj dand...
<i>Totòs Mutter:</i> Ich hetzte dich? Und du machst mich wahnsinnig! Ach, beeil dich! Ist noch mehr auszuliefern!	<i>Totòs Mutter:</i> Te sto dand apprèss? Me staje facend nu' schiaffo o' cuore.

Danach muss Totò die Einkäufe denjenigen KundInnen zustellen, die in den Vele von Scampia wohnen. Dort trifft er seinen Freund Simone, der gerade „arbeiten“ muss. Er sitzt am Eingang des Gebäudes auf einem Stuhl und beobachtet die Straße. Sie sprechen kurz miteinander.

<i>Totò:</i> Hey, Simo.	<i>Totò:</i> Ué, Simò!
<i>Simone:</i> Ciao Totò, alles gut?	<i>Simone:</i> Ciao Totò, tutt' appost?
<i>Totò:</i> Was liegt an?	<i>Totò:</i> Comm se dice?
<i>Simone:</i> Ich hab' Dienst, ich muss arbeiten.	<i>Simone:</i> Nientè, 'sto faticandò, eh.
<i>Totò:</i> Und? Gibt's was Neues?	<i>Totò:</i> Che dic e' bello?
<i>Simone:</i> Hast du schon gehört? Die haben Vitale verhaftet, und Bon Bon.	<i>Simone:</i> Ha' vistò ch'è succèss? Hann arrestàt a' Vitale e o' Bon Bon.

(1) Bei der Inszenierung handelt es sich um den Alltag im neapolitanischen Stadtteil Scampia, in dem das Leben der OrtsansässigerInnen mit der ständigen Präsenz und dem Einfluss der Camorra abläuft. Die BewohnerInnen sind täglich mit dem Drogenhandel⁵⁹ konfrontiert. Diese Szene des Films zeigt genau, wie die alltägliche Realität und das Leben mit dem organisierten Verbrechen und seiner Illegalität vermischt wird und dass es auch an so einem schwierigen Ort Normalität gibt. Die Funktion dieser ersten Szene besteht also darin, den ZielrezipientInnen durch die audiovisuelle Darstellung zu zeigen, wie die süditalienische Realität abläuft⁶⁰. Die dargestellte Gesellschaftsschicht lebt auf der untersten Stufe der Gesellschaft. Ihre sozial schwachen Mitglieder befinden sich in einer wirtschaftlich prekären Lage.

Die Frames der ersten Schlüsselszene liefern den ZielrezipientInnen schon eine Vielzahl an wesentlichen Scenes. Bei dem ersten Fragment merken die ZuschauerInnen, dass der Film nicht in ihrer kulturellen Sphäre eingebettet ist. Verschiedene visuelle und akustische Elemente können auf das deutschsprachige Publikum befremdlich wirken: einige Eigennamen (Totò, Signora Carmela und Simone [für einen Bub]), die chaotisch dargestellte Lebensart, das Geschrei, die Lebensmittel, die im Supermarkt der Mutter Totòs zu sehen sind. Die Sce-

⁵⁹ Scampia ist der weltweit größte offene Marktplatz für Drogen und wird daher auch „Drogenparadies“ genannt. Dieses Business bringt der Camorra bis zu 500.000 Dollar pro Tag (vgl. *L'Espresso* vom 03.04.2007: Sacerdote acquista droga a Scampia; Zugang am 05.09.2013).

⁶⁰ In einem Interview sagte Matteo Garrone, dass die ausgewählten Themen zum einen die Realität Neapels zeigen, zum anderen allgemeingültig sind und dadurch auch zur Metapher für den Süden überall auf der Welt werden.

ne, die sich in diesem ersten Fragment ergibt, ist inhaltlich eindeutig: Die Mutter ist in dieser Szene von Totòs Fehler sehr enttäuscht und sieht sehr wütend und jähzornig aus. Durch den Frame „Ich hetzte dich? Und du machst mich wahnsinnig!“ entsteht bei den RezipientInnen eine verwirrende Szene hinsichtlich des Charakters der Darstellerin, da ihre Figur mit der bildlichen Szene nicht ganz kohärent erscheint: Ihre Gesichtsausdrücke und ihre Körperbewegungen scheinen ganz ruhig und still, obwohl sie in ihrer Sprechweise ganz wütend und enttäuscht ist. Die Frames der zweiten Dialogpassage liefern den ZielrezipientInnen eine sehr besondere Szene über Simone, eine andere Figur dieser Schlüsselszene. Durch den Frame „Ich hab’ Dienst, ich muss arbeiten“ intendierten die RezipientInnen, dass sich Simone an einem Arbeitsplatz findet, aber in Verbindung damit resultiert die bildliche Darstellung ziemlich verwirrend, da Simone am Bürgersteig auf einem Stuhl sitzt und die Straße beobachtet – wahrscheinlich sollte er kontrollieren, ob unerwünschte Personen, wie z.B. Mitglieder des feindlichen Clans oder Polizeikräfte vorbeikommen. In diesem Fall ist die Synchronfassung mit der dargestellten Handlung samt Bild nicht gänzlich kohärent, da die RezipientInnen mit dem nächsten Frame die Informationen bekommen, die sie zum Aufbauen einer adäquaten Szene brauchen. Mit dem Frame „Hast du schon gehört? Die haben Vitale verhaftet, und Bon Bon“ können die ZielrezipientInnen also verstehen, dass Simones Job sowieso ein illegales Geschäft betrifft und mit der Camorra verbunden ist.

Die sprachlichen Elemente helfen den RezipientInnen, sich eine Szene über die untere soziale Ebene der DarstellerInnen zu bilden: Die Dialoge sind minimal, anspruchslos, einfach gebaut, manchmal gespickt von Grammatikfehlern, in denen sich die handelnden Personen Wortgefechte liefern. Die akustischen Elemente, nämlich die Geräuschkulisse und das „Schreien statt Reden“, verstärken die beim Zielpublikum entstandene Szene hinsichtlich der sozialen Situation der DarstellerInnen. Es kommt sowohl dem Ort der Handlung als auch den HandlungsträgerInnen eine bedeutende Rolle zu. Anhand des Orts erhalten die ZielrezipientInnen wichtige visuelle und akustische Informationen und können somit verstehen, in welchem sozialen und kulturellen Milieu die Handlung erzählt wird: einerseits der kleine, illegale Supermarkt der Mutter Totòs, andererseits „Le Vele“ von Scampia, ein Schwarzbau und Symbol dieses kaputten und problematischen Stadtteils.

Aufgrund all dieser Elemente baut das Zielpublikum auf soziokultureller Ebene eine erste negative Szene gegenüber den Figuren und der Handlungssituation auf. Auf sprachlicher Ebene hat das Publikum schon eine Stilszene aufgebaut, auf die es sich während der weiteren Rezeption des Films beziehen wird. Ausgehend von den vorhandenen Erwartungen sind

diese kurzen Szenenschnitten aus einer Gesamtsicht kohärent und bei der Rezeption ergeben sich keine Unklarheiten.

(2) Diese Szene ruft beim italienischen Publikum so gut wie keine fremde Vorstellung hervor, weil die dargestellte Handlung im Süditalien unglücklicherweise typisch ist und das Publikum schon mit den behandelten Themen vertraut sein sollte.

Die Frames „Me staje dando apprèss, me staj dando“ und „Me staje facendo nu’ schiaffo o’ cuore“ [wörtlich: Du hetzt mich!, Du verpasst meinem Herz eine Ohrfeige!] sind umgangssprachliche, dialektale Frames, die beim Publikum eine bestimmte Scene hervorrufen. Die Mutter ist von Totòs Fehler enttäuscht, und das ist mit dem Intonationswechsel und den Tonhöhen nicht überhörbar. Es geht also um eine mütterliche Figur, die sich um ihren Sohn kümmert und die möchte, dass er seinen Fehler versteht. Mit dem weiteren Frame „Nientè, ‘sto faticandò, eh“ [wörtlich: Nichts, ich arbeite gerade hart] entsteht ein Stereotyp über die SüditalienerInnen, dass sie nicht gerne arbeiten, auch wenn dies nicht den Tatsachen entspricht. Der Zusammenhang zwischen sprachlichen Frames und visuellen Elementen – Simone sitzt am Bürgersteig auf einem Stuhl und sieht die Straße auf und ab – verstärkt bei den italienischen RezipientInnen das Bild dieses Stereotypes.

In dieser Szene wird neapolitanischer Dialekt gesprochen. Diese Sprachvarietät gibt dem Film ein besonders starkes regionales Lokalkolorit, welches die Realität in Scampia, in einer der am meisten besiedelten neapolitanischen Stadtteile, widerspiegelt. Die Verbindung von visuellen und akustischen Elementen erlaubt den ZuschauerInnen, die Szene richtig und schnell zu verstehen, und bei der Rezeption dieser Szene haben sie auf inhaltlicher und formaler Ebene ebenso keine Schwierigkeiten, eine kohärente Gesamtscene aufzubauen.

(3) Auf der Sinn- und Inhaltsebene weichen die Gesamtscenes der jeweiligen RezipientInnen ein wenig voneinander ab. Während die italienischen ZuseherInnen die Figuren sofort und schnell einordnen können, brauchen die deutschsprachigen ZuseherInnen mehr Informationen und können nur im Laufe oder am Ende der Handlung, eine adäquate Scene aufzubauen. Da es sich dabei um eine der ersten Szenen des Films handelt und die Geschichten nicht nacheinander, sondern zeitgleich erzählt werden, ist es möglich, dass die deutschsprachigen RezipientInnen mit den behandelten Themen noch nicht vertraut sind. Dafür entsteht bei ihnen eine erste aggressive Scene, die den Charakter der Mutter Totòs betrifft. Diese Aggressivität in dieser Scene entsteht beim italienischen Publikum jedoch nicht. Die italienische Redewendung „dare uno schiaffo al cuore“ wird ins Deutsche mit „enttäuschen“

übersetzt; somit werden zwei verschiedene Scenes beim jeweiligen Publikum hervorgerufen. Die Unterschiede zwischen Translat und Ausgangstext sind also mit der Charakterisierung der Figuren zu verbinden, welche auf die Gesamtrezeption jedoch keine Folgen haben. Durch das Bestehen der Elemente, die für die von den RezipientInnen erwartete Synchronrezeption nötig sind, kann man von einer intertextuellen Kohärenz sprechen.

Bei der für diese Szene ausgewählten Übertragungsstrategie handelt es sich um die Standardisierung. Der neapolitanische Dialekt wird in der deutschsprachigen Synchronfassung standardisiert, das heißt, er wird durch Hochdeutsch ersetzt, doch die Stimmen der DarstellerInnen spielen mit Intonation und Tonhöhen. Der Synchronübersetzer hat m.E. entschieden, einige Elemente der Originalversion in die Synchronfassung zu transferieren, um das regionale Lokalkolorit des Films zu bewahren: Eigennamen, Grüße und Geräuschkulisse wurden in das Zielsprachsystem nicht eingebettet. Bemerkenswert ist weiter, dass die Synchronfassung die gewünschte Funktion, nämlich die bildliche und geräuschvolle Darstellung der im Süden vorherrschenden Lebensart, erfüllt und alle Informationen der Originalfassung vermittelt werden. Der neapolitanische Dialekt zeichnet sich durch eine starke Intonation aus, d.h. es wird ganz laut, schnell und betont gesprochen. Um dieselbe chaotische Szene auch für das Zielpublikum zu gestalten, hat der Synchronübersetzer daran gedacht, mit den Tonhöhen zu spielen und – im Vergleich zur Originalversion – eine aggressivere Zielszene darzustellen.

[Szene 2] Die Mesata – Min. 00:08:11

Don Ciro ist ein Buchhalter der Camorra, der von dem Clan beauftragt wurde, den Angehörigen verstorbener oder inhaftierter Mitglieder von Familien, die zu einem Clan gehören, den Lebensunterhalt zu überbringen. In dieser Szene begibt sich Don Ciro zu Don Carlo, einem Angehöriger des Clans. Don Carlo wird sofort wütend, da er wieder nur 500 Euro bekommt; das reicht nicht für seinen Lebensunterhalt aus.

Don Ciro: Vierhundert, fünfhundert.	Don Ciro: Quattrocento, e cinquecento.
Don Carlo: Don Ciro, was mache ich jetzt? Schon wieder derselbe Betrag wie sonst. Ich habe Sie schon hundertmal gesagt, damit komme ich nicht über die Runden.	Don Carlo: Don Ciro, e c'amma fa? Stam nata vot semp o' stess punt. I vagg rit cient vot ca' accussi nun poss più andà avanti.
Don Ciro: Don Carlo...	Don Ciro: Don Carlo...

Don Carlo: Ja, Don Carlo. Don Ciro, haben Sie jemals weitergegeben, dass ich von diesem Hungerlohn unmöglich leben kann? Don Ciro: Ich weiß, ich weiß. Don Carlo: Ich muss die Miete bezahlen, den Strom, das Wasser. Das schaffe ich nicht. Die Schulden erdrücken mich. Don Ciro: Ich geb's weiter, Don Carlo. Don Carlo: Das sagen Sie jedes Mal, immer dasselbe. Was geben Sie weiter, möchte ich mal wissen. Ich glaub, Sie machen sich lustig über mich. Ich verstehe es einfach nicht. Ich brauche, ich brauche Ihre Hilfe. Ich muss meinen Sohn unterstützen, ich habe ihn jetzt 40 Jahre – Gott es sei gedankt – vor der Straße fern halten können. Er hat keine Anstellung, er ist arbeitslos. Sagen Sie, was mache ich? Soll ich etwa auch zu anderer Seite wechseln? Sie wissen, ich habe Ihnen immer treu gedient, 40 Jahre lang. Das ist der Dank, damit speisen die mich ab, dafür dass meine Frau im Gefängnis sitzt? Wir sind denn alle verrückt geworden? Oder muss ich anfangen zu reden?	Don Carlo: Eh, don Cà. Ah Cì, vui at riferit che io accussi cu sti perucchi nun poss più y annanz. Don Ciro: Ne conto. Don Carlo: I teng a casa, a luce, a acqua. Io nun c'ha facc a campà, io son' nguaiat 'e debbt. Don Ciro: Terrò presente, Don Carlo. Don Carlo: Eh, ma vui facit semp present, ma che facit affà 'stu present? Don Cì, ma me stat piglian p' cul? Io nun agg capit. Vui mata, vui mata stà a senti. Io teng a nu' figl miez a' vii, cà p' quarant'ann l'agg tenut in grazi' e 'Dii ind a cas, nun ten post, nun fatic, io arò aggià y? Aggia scennr pur y miez a vii. E l'or o' ssan buon. Ii l'agg servit p' quarant'ann con onestà. E quind mò von a ricompens cù na muglier in galer! Ma stam rann e nummr o maggià fa senti pur'i?
--	--

(1) Bei der Inszenierung handelt es sich um einen anderen Aspekt des „normalen“ Lebens in Scampia, insbesondere in den Vele von Scampia: den Erhalt der Mesata. Das Zielpublikum, wie aber auch das Ausgangspublikum, kann nicht sofort richtig verstehen, worum es sich hierbei handelt, und der Handlungsort hilft in diesem Fall nicht, da die beiden DarstellerInnen sich in einer gewöhnlichen Wohnung befinden und nebeneinander auf einem Sofa sitzen. In dieser Szene finden die RezipientInnen beinahe alle Register vor: vom umgangssprachlichen bis zum standardsprachlichen.

Durch den Frame „Don Ciro, was mache ich jetzt? Schon wieder derselbe Betrag wie sonst. Ich habe Sie schon hundertmal gesagt, damit komme ich nicht über die Runden“ bekommen die ZielrezipientInnen jedoch wichtige Informationen über die Handlung. Sie verstehen, dass Don Carlo nicht mit dem erhaltenen Geld überleben kann, aber nicht, woher dieses Geld kommt. Sie erfahren aber den Eigennamen einer der beiden Figuren, Don Ciro, und kurz danach auch den anderen Eigennamen, Don Carlo. Durch diese Information wird die kulturelle und soziale Situation für die RezipientInnen klargestellt, da eine besondere Assoziation hervorgerufen wird:

Das deutschsprachige Publikum assoziiert den Titel *Don* vor dem Namen mit einem Bild von der Mafia. Diese Frames rufen eine klarere Szene hervor, dass auch hier etwas Illegales im Raum steht. Mit dem folgenden Frame „ich brauche Ihre Hilfe. Ich muss meinen Sohn unterstützen, ich habe ihn jetzt 40 Jahre [...] vor der Straße fern halten können. Er hat keine Anstellung, er ist arbeitslos“ versteht die ZuseherIn, dass er sich noch um seinen 40-jährigen Sohn kümmern muss, und dass dieser Sohn ein Verbrecher war oder ist. Später in der Dialogpassage wird dieses Verbrecher- und Illegalitätsgefühl beim Zielpublikum mit dem Frame „Das ist der Dank, damit speisen die mich ab, dafür meine Frau im Gefängnis sitzt?“ bestätigt. Die Darstellung von Don Carlo ruft auch beim Zielpublikum eine leidende, traurige Szene über seine Figur hervor, da sein 40-jähriger Sohn arbeitslos ist und seine Frau im Gefängnis sitzt. Hier ist zu bemerken, dass die deutschsprachigen RezipientInnen mit der verbrecherischen Organisation die Szene assoziiert, aber keine klare Gesamtscene der dargestellten Situation aufbauen können: Die Mesata ruft auf jeden Fall eine fremde Vorstellung hervor.

In den folgenden Zeilen soll die Figur Don Carlo charakterisiert werden: Die visuellen Elemente zeigen einen alten Mann, der gut gepflegt und auch gut angezogen ist. Anhand seiner Sprechweise wird ersichtlich, dass er verzweifelt, enttäuscht und daher beharrlich ist: Damit komme ich nicht über die Runden; Don Ciro, haben Sie jemals weitergegeben, dass ich von diesem Hungerlohn unmöglich leben kann?; Die Schulden erdrücken mich. Anfangs redet er mit Don Ciro ganz ruhig und klar, später erhebt er die Stimme, aber klingt in keinem Fall aggressiv oder zornig, sondern ganz verzweifelt. Er spricht in einer familiären Art und Weise standardsprachlich, aber manchmal verwendet er umgangssprachliche Redensarten: Ich habe Sie schon hundertmal gesagt, damit komme ich nicht über die Runden. Durch diese Elemente kann das Zielpublikum etwas von dem kulturellen und sozialen Hintergrund der Figur erfahren: Die entstandene Szene betrifft eine alte Person, die aber nicht zur untersten gesellschaftlichen Schicht gehört, da ihre Sprechweise absolut verständlich, klar und kohärent, und sein Monolog keineswegs minimal ist, auch wenn nicht besonders anspruchsvoll. Auffallend ist hierbei auch, dass Don Carlo viel zu viel gestikuliert, und das stellt normalerweise ein Problem dar, da die Elemente der Bewegung und die Gestenbedeutung sprachlich- und kulturspezifisch sind. Dennoch wurde hier eine kohärente Gesten- und Nukleussynchronität erreicht, da die Gesten Don Carlos für die ganze Dauer der Dialoge immer in engem Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache und den betonten Silben stehen.

(2) Diejenigen italienischen RezipientInnen, die den neapolitanischen Dialekt nicht verstehen, können in dieser Szene auf Schwierigkeiten stoßen, da hier auf echtem, schnellem Dia-

lekt gesprochen wird. Glücklicherweise werden in der italienischen Originalfassung standardsprachliche Untertitel eingeblendet, welche dabei eine große Hilfe sein können.

Mit dem Frame „Don Ciro, e c'amma fa? Stam nata vot semp o' stess punt. I vagg rit cient vot ca' accussi nun poss più andà avanti“ erfährt die ZuschauerIn, dass sich Don Carlo in einer für ihn schwierigen persönlichen Situation befindet, und beginnt, eine umfassende Scene über die Figur aufzubauen. Während Don Ciro auf Italienisch redet, wendet sich Don Carlo an Don Ciro auf ausgeprägt neapolitanischem Dialekt. Er verfügt über ein reiches Vokabular und verwendet auch dialektale Ausdrücke, wie z. B. „perucchi“, „Läuse“, und meint damit, dass die 500 Euro für ihn zu wenig sind. Weiter, mit den regional blumigen, humorvollen Frames „Io nun c'ha facc a campà, io son' nguaiat 'e debbt“, „Eh, ma vui facit semp present, ma che facit affà 'stu present?“ und „Don Ci', ma me stat piglian p' cul?“, erfahren die RezipientInnen noch mehr über die schillernde Figur von Don Carlo. Seine Situation, seine Haltung und seine Sprechweise verweisen auf eine arme, mittellose Person, die wahrscheinlich einer unteren Gesellschaftsschicht angehört. Seine Sprache ist umgangssprachlich, arm und seine Worte sind unorganisiert, schnell und rhythmisch, begleitet von einer markanten Gestik, an einigen Stellen auch vulgär (Don Ci', ma me stat piglian p' cul?). Mit dem Frame „E l'or o' ssan buon. Ii l'agg servit p' quarant'ann con onestà. E quind mò von a ricompens cù na muglier in galer!“ erfahren die ZuschauerInnen, dass Don Ciro jemandem treu gedient hat und seine Frau im Gefängnis sitzt. Das italienische Publikum hat nun alle Informationen, um eine adäquate Scene über die Mesata aufzubauen. Da die NeapolitanerInnen in Italien für ihre tiefe Religiosität, ihren Aberglauben und für die Devotion Heiligen gegenüber bekannt sind, wird beim Publikum auch ein religiöses Bild hervorgerufen (in grazi' e 'Dii).

(3) Die deutschsprachigen RezipientInnen bekommen mehr Informationen als die italienischen; das ist schon an der Textlänge deutlich erkennbar. Das war natürlich möglich, weil im zweiten Teil der Dialogpassage die Figur von Don Carlo und insbesondere die Bewegungen seiner Lippen nur aus der Ferne zu sehen sind.

Die Zugehörigkeit Don Carlos zu einer gesellschaftlichen Gruppe weicht wesentlich voneinander ab; die deutschsprachigen bzw. italienischen RezipientInnen bauen somit eine sehr unterschiedliche Scene über die Figur von Don Carlo auf. Aufgrund der größeren Menge an Informationen im Translat wurde ersichtlich, dass nicht von absoluter Kohärenz gesprochen werden kann, auch wenn diese Inkohärenz bei der Rezeption nicht die Handlung erschwert oder unmöglich macht, sondern sie ermöglicht. Die Frames erzeugen also eine inhaltliche Inkohärenz, die Gesamtscenes weichen aus beiden Dialogen jedoch nur geringfügig vonei-

nander ab, und vor allem in den Zügen zur Charakterisierung der Figuren. Das deutschsprachige Publikum hat am Ende mehr Schwierigkeiten, den Text problemlos zu rezipieren, als das italienische Publikum.

Wie in der vorhergehenden Szene, wird die neapolitanische Sprachvarietät auch hier durch die Standardsprache ersetzt, die Handlung wird somit neutralisiert und das Lokalkolorit der dialektalen Sprechweise geht völlig verloren. Da hier die Figur von Don Carlo im Film nur einmal vorkommt und die Handlung in einer gewöhnlichen Wohnung spielt, konnte der Synchronübersetzer m.E. auch eine andere Übertragungsstrategie wählen, zum Beispiel auf einen Soziolekt, um diese Figur mehr zu charakterisieren und das Lokalkolorit mehr zu bewahren.

5.3.1.2. Dialekt aus Caserta

In den folgenden Szenen wird der Dialekt aus der Provinz Caserta gesprochen, welcher – im Vergleich zum neapolitanischen Dialekt – durch eine wenig starke Betonung der Vokale gekennzeichnet ist. Die Schlüsselfiguren sind die zwei Verbrecher, Marco und Ciro, die in der Umgebung von Casal di Principe spielen. Dieser Stadt hat durch seine Verbindung zur Camorra große Bekanntheit erlangt und ist tatsächlich die Hauptstadt der unternehmerischen Macht dieser Organisierten Kriminalität.

[Szene 3] Der Boss – Min. 00:15:21

Marco und Ciro sind zwei junge Verbrecher, die nicht untergeordnet und allein handeln wollen. Bei einem Raubüberfall erbeuten sie Drogen von einer Gruppe afrikanischer EinwandererInnen und heben weiter noch ein Waffenarsenal der Camorra aus. Sie sind zufrieden: Die Umgebung gehört endlich ihnen. Aber diese Zone wird von dem Clan dei Casalesi kontrolliert, und der mächtige Boss, da er alle Geschäfte kontrolliert, entscheidet, die zwei Burschen darauf aufmerksam zu machen. So bekommen sie eine erste Warnung. In dieser Szene lässt der Boss Marco und Ciro von seinem Handlanger rufen. Als die zwei dem Boss gegenüber stehen, wird ihnen gedroht. Er will sich von den beiden nicht bloßstellen lassen, und wenn er über die zwei Jungen noch einmal etwas hört, wird er ihnen die Köpfe wegblasen.

Boss: Es passiert zu viel Scheiße in der Ge-	Boss: Pecché stat cà. Vui o' sapit tropp
---	---

gend, dürft ihr nicht vergessen, ich hab, jeder sagen.	buon. Stann a succerr troppi tarantell ind a zona miii, perchè ca' cumman ii...
Marco: Was wird nur behauptet?	Marco: Ma chest ù sapit vui, ca' stamm facen e' tarantell.
Boss: Wenn ich euch Freunde lassen, hat das auch ein Grund. Und widerspricht mich nicht, sonst schlag ich dir die Fresse ein. Hast du mich verstanden?	Boss: Ii p'v' mannà a'cchiammà ò'ssac... e nun rispunnit pecchè te facc nu muss accùssi oi....c' sim spiegat?
Ciro: Was ist denn passiert?	Ciro: Che che è succies?
Boss: Das werd' ich dir gleich sagen. Im Moment erst mal noch nichts. Soweit alles klar? Ich will aber nicht irgendwie blöd darstellen, nur wegen zwei Rotznasen wie euch. Bei den nächsten Beschwerden, die ich über euch höre, habe ich aber genug und puste euch den Kopf weg. Habt ihr mir verstanden?	Boss: To'ddic ii chel che è succies, pò mument ancor nient. Ci sim spiegat? Ii p' mez vuost c'sit rui muccus brutta figur nun ne poss fa. À prossima vot c' sent tent n'gop a persona vost v' tagl e chep. Ci sim spiegat?

Sie lassen sich von der Drohung jedoch nicht einschüchtern. Nach der Warnung gehen sie weg und beginnen sich über den Boss lustig zu machen (Min. 00:16:28)⁶¹.

Marco: Die Fresse schlage ich dir ein! Und ich reiß dir den Bart ab! Und wenn ihr trotzdem noch...	Marco: Ii t' stacc 'o musò! Ii t' stracc 'a barba!
Ciro: Er hat kein T-Shirt angehabt.	Ciro: Oo senz a' maglietta...
Marco: Nein, nein, nein. Er hat wie ein Penner ausgesehen.	Marco: Ah piselli, e sì propri a zozz, or fraa...
Ciro: Total daneben...	Ciro: È nu pezzent ehh.
Marco: Hast du gesehen, was für Idioten er uns geschickt hat?	Marco: Ma chill è nu pezzent, is e chilli sciem ca' chan mannat a piglià o cos...
Ciro: Wenn er hier der Boss ist, wenn er hier der Boss ist, können wir das so genau sein.	Ciro: Ma si chill cumman cà no... Ma si chill cumman cà no, cà a cummannam nu, o fraa...

⁶¹ Auch später, bei Minute 00:42:10, kommt diese Szene wieder vor: Die Jungs beginnen noch einmal, den Boss von Casal di Principe zu verarschen: „*Vi taglie 'e chepe*“. Da die Gesten auch in dieser Szene eine sehr wesentliche Rolle spielen, gibt es einen Unterschied zwischen dem Originaldialog und dem Synchrondialog. Der deutsche Dialog wirkt als böse und seriös, während die Originalversion das Publikum etwa zum Lachen bringt.

(1) Hier wird die verbrecherische Seite des Lebens in diesem Gebiet und die Menschen, die an dem organisierten Verbrechen direkt teilhaben, dargestellt. Auf dem Bildschirm ist das Versteck des Bosses zu sehen, ein dunkles Zimmer mit gedämpften Lichtern und vielen Spielautomaten.

Durch den ersten Frame „Es passiert zu viel Scheiße in der Gegend, dürft ihr nicht vergessen, ich hab, jeder sagen“ erhalten die RezipientInnen Elemente über die soziale und kulturelle Situation, in der die Handlung eingebettet ist. Sie erfahren sofort, wer der Boss ist und dass er durch seine raue Redeweise (Scheiße; sonst schlag ich dir die Fresse ein; Rotznasen; ich puste euch den Kopf weg) nicht eine artige, sondern eine rohe Person sein sollte. Diese Figur wird mit visuellen Elementen stark verbunden: Die ZuseherIn begegnet ihm im Film mit bloßem Oberkörper, mit einem Handtuch um den Hals und mit ungepflegtem Bart, als er gerade an einem Spielautomat spielt. Er redet auf eine leise, deutliche Art und Weise und seine tiefe Stimme scheint für die Situation einerseits bedrohlich, andererseits jedoch höflich zu sein (Und widerspricht mich nicht, sonst schlag ich dir die Fresse ein. Hast du mich verstanden?). Die entsprechende Synchronfassung scheint hinsichtlich der dargestellten Handlung samt Bild nicht ganz kohärent zu sein. Durch die weiteren Frames „Ich will aber nicht irgendwie blöd darstellen, nur wegen zwei Rotznasen wie euch“ und „Bei den nächsten Beschwerden, die ich über euch höre, habe ich aber genug und puste euch den Kopf weg“, gemeinsam mit den schon vorgestellten Elementen, können die ZuschauerInnen endlich eine adäquate Scene über die Bedrohung aufbauen, da der Boss aufgrund seiner Stimme, seiner Sprache und seiner Wortwahl wirklich aggressiv und bedrohlich zu sein scheint. Dabei ist allerdings zu beachten, dass zwischen den Gesten des Bosses und den betonten Silben eine Nukleussynchronität erreicht wird.

Im anderen Fragment kommen die zwei Rotznasen endlich vor. Im ersten Fragment konnten sie einfach nicht mit dem Boss reden (Und widerspricht mich nicht, sonst schlag ich dir die Fresse ein) und aufgrund dessen konnte das Zielpublikum nicht sofort eine adäquate Scene über die Figuren der Jungs bilden: Sie waren nur verängstigt und unterwürfig. Hier scheint ihre Darstellung umgekehrt dargestellt worden zu sein. Indem sie ihren Boss nachmachen (Die Fresse schlage ich dir ein! Und ich reiße dir den Bart ab!), machen sie sich sehr über ihn lustig und nennen ihn einen Penner (Er hat kein T-Shirt angehabt; Er hat wie ein Penner ausgesehen). Aufgrund dieser Informationen erfahren die ZuschauerInnen, dass Marco und Ciro unverschämt, hochmütig und selbstgerecht sind (Wenn er hier der Boss ist, wenn er hier der Boss ist, können wir das so genau sein). Die ZuschauerInnen erhalten inhaltlich klare Scenes und haben somit die Möglichkeit, sich auf Marco und Ciro als Hauptfiguren im weiteren Handlungsverlauf zu richten. Da die Funktion des Synchrontexts auch auf formaler Ebene erfüllt wurde, stoßen die ZuschauerIn-

nen schlussendlich im deutschen Translat bei dieser Schlüsselszene um den Jungen auf keine Widrigkeiten. Demnach herrscht eine Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats.

(2) Kulturspezifisch ist es in dieser Szene die Beziehung zwischen dem Dialekt und den Bildern auf dem Bildschirm. In der allgemeinen italienischen Vorstellung stellt der Boss eine ganz typische Figur aus dieser verbrecherischen Sphäre dar, nämlich Leute, die sowohl beim Reden als auch beim Handeln nicht wohlerzogen, grob, unhöflich und arrogant sind. Aufgrund seiner groben Darstellung auf dem Bildschirm wirkt der Boss, wenn er redet noch rüder. Er spricht einen markanten Dialekt, welcher schon für die ItalienerInnen nicht leicht zu verstehen ist, und verwendet weiter eine saloppe Umgangssprache: Die Ausdrücke sind ziemlich regional gefärbt und das Vokabular ist nicht gesellschaftsfähig: „Stann a succerr troppi tarantell ind a zona mihi“, „te facc nu muss accüssi oi“ und „À prossima vot c' sent tent n'gop a persona vost v' tagl e chep“. Seine Sprache wird dazu noch von den markanten Handbewegungen betont. Auf der anderen Seite stellen Marco und Ciro überhaupt keine hochrangige Figuren dar, da ihre Redensart durch eine primitive Umgangsform gekennzeichnet wird: „e si propri a zozz“, „È nu pezzent“, „Ma chill è nu pezzent, is e chilli sciem ca' chan mannat a piglià o cos“. Mit diesen Frames beschreiben die Jungen den Boss als einen Dreckspatz, einen Penner und als einen Idiot.

Der Boss verwendet die dialektale Redewendung „Tagl 'e chepe“, welche für die Provinz von Caserta und für die Stadt Casal di Principe typisch ist, die Jungen machen sich genau darüber lustig, da sie wahrscheinlich aus einem anderen Dorf kommen. Die Figuren der DarstellerInnen stellen also keine fremde Vorstellung dar, die RezipientInnen sind somit in der Lage, die Frames schnell zu rezipieren und eine adäquate Scene aufzubauen.

(3) Die Schuld einer schwächeren Darstellung der Schlüsselfigur liegt darin, dass der Dialekt in der deutschen Synchronisation nicht übertragen wird, sondern die Standardsprache angewendet wird. Die Szene wird also neutralisiert und somit können die deutschsprachigen RezipientInnen die Züge zur Charakterisierung des Bosses, welche Darstellung für die Handlung zu schwach ist, nicht völlig erfassen. Das Verständnis wird allerdings dadurch nicht gefährdet, weil hierbei bedeutend ist, dem Faden der Erzählung zu folgen und nicht die Wiedergabe des Dialekts zu erlauben. Dabei geht jedoch bei der Standardisierung das Lokalkolorit völlig verloren. Es muss jedoch eine Entscheidung hinsichtlich der Übertra-

gung getroffen werden, denn es ist einfach schwierig, einen Dialekt mit den gleichen oder ähnlichen morphologischen Eigenschaften in einer anderen Sprache zu finden.

Im deutschen Synchrondialog kommt natürlich nicht vor, dass die Jungen über die Redewendung „Tagl 'e chepe“ lachen, sondern, dass sie über die vorhergehende Gesamtsituation scherzen. Der Synchronübersetzer hat diese kulturelle Referenz in die Zielkultur natürlich nicht übertragen, ansonsten wäre die Szene für die RezipientInnen sinnlos und unverständlich geworden. In beiden Fällen verstehen die RezipientInnen aufgrund der audiovisuellen Darstellung, dass es sich um eine lächerliche Situation handelt.

Daraus ergibt sich, dass Original- und Synchrondialoge nicht dieselben Vorstellungen in den unterschiedlichen RezipientInnen erwecken. Die Synchrondialoge sind in dem ersten Teil der Szene mit der dargestellten Handlung nicht kohärent und nicht adäquat, da die Höflichkeit in der Synchronstimme nicht genau mit der Figur des Bosses und seinen Handbewegungen übereinstimmt. In Italien spielen die Gesten denn eine wichtigere Rolle als im deutschen Sprachraum. Während bei dem italienischen Publikum mit Hilfe des Dialekts, der Redeweise und der Gestik auch eine lächerliche und humorvolle Szene entsteht, können die ZielrezipientInnen diesen Aspekt der Handlung und der SchauspielerInnen nicht in gleichem Maße einordnen.

5.3.2 Akzente

5.3.2.1. Türkischer Akzent

[Szene 4] Der Unfall – Min. 01:04:08

In dieser Szene transportieren die Lastkraftwagen Giftmüll aus Norditalien und laden ihn illegal in einem Steinbruch ab. Es handelt sich um eine gefährliche illegale Beschäftigung – Krankenversicherung und die Sicherung der Schwarzarbeiter sind daher nicht vorhanden. Beim Abladen gehen zwei Fässer auf und ein Fahrer wird verletzt. Chaos bricht aus. Die Kollegen möchten natürlich sofort den Notarzt anrufen, aber sie werden sofort vom Leiter des Steinbruches beruhigt. Franco beschließt, diese verworrene Situation zu klären: Er bezahlt den Lastwagenfahrer und schickt sie weg.

Fahrer: Das ist eurer Fehler! Und wieso? Weil wir Arbeiten erledigen, die keine machen soll. Keine macht die. Ich mache da' nicht mehr mit.	Fahrer: No, tu sei sbagliato. Non puo' da fare. Non lavoro questo lavoro, non faremo questo lavoro.
Leiter: Es ist passiert!	Leiter: È capitato!
Fahrer: Wie es ist passiert!	Fahrer: Ma quale capitato!
Leiter: Es ist passiert. Schluss zu.	Leiter: È capitato, ragazzi!

(1) Jemand wurde bei der Arbeit schwer verletzt und die RezipientInnen verstehen mit dem Frame „Das ist eurer Fehler! Und wieso? Weil wir Arbeiten erledigen, die keine machen soll. Keine macht die. Ich mache da' nicht mehr mit“, dass diese Arbeitsstelle sehr gefährlich sein könnte. Vielleicht sind die RezipientInnen aufgrund des eigenen Wissens auch imstande zu verstehen, dass diese Gefahr mit der Schwarzarbeit in Verbindung steht. Die visuellen Elemente lassen das Publikum erkennen, dass alle Fahrer sehr verärgert sind und gerade eine Revolte gegen den Steinbruchbetreiber stattfindet. Der Grund dafür ist, dass der Steinbruchbetreiber mit dem Frame „Es ist passiert! Es ist passiert. Schluss zu“ wenig Interesse an der Situation zeigt und dass, was dem Fahrer passiert ist, keine Folgen haben sollte. Die ZuseherInnen sehen, dass der Dialog kurz, schnell und prägnant ist. Der Fahrer spricht hier mit einem türkischen Akzent und besitzt nur rudimentäre Sprachkenntnisse. Beim Zielpublikum wird die Szene evoziert, dass er wahrscheinlich ungebildet und wenig akkulturiert ist.

Diese Gesamtscene kann ohne besondere Schwierigkeiten rezipiert werden. Was die RezipientInnen über die Figuren erfahren, gibt für sie ein klares Bild darüber ab, mit welchem sie nun bei ihrer weiteren Rezeption arbeiten können. Die bis jetzt dargestellten Szenen helfen dem Zielpublikum nach und nach, eine Gesamtscene über die Verbrecherwelt, die in der Gesamthandlung eine Konstante bildet, im Kopf auszubauen.

(2) Durch den Frame „No, tu sei sbagliato. Non puo' da fare. Non lavoro questo lavoro“ können bei den ZuschauerInnen unterschiedliche Scenes entstehen. Einerseits handelt es sich hier um einen Ausländer, bei dem es m.E. schwierig ist, zu sagen, woher diese Person stammt. Der Fahrer redet auf Standarditalienisch, wahrscheinlich lebt er seit langer Zeit in Kampanien, da er mit regionalem Akzent spricht, doch seine Dialogpassagen sind mit schweren Grammatikfehlern gespickt. Hierbei entsteht beim Publikum die Scene, dass sich er dem Leben und der Kultur im Süditalien noch nicht angepasst hat und wenig akkulturiert ist. Andererseits ist es auch möglich, dass der Fahrer Italiener ist, da er einen regionalen Akzent hat,

aber grammatikalisch unkorrekt spricht. Daraus kann gefolgert werden, dass er ungebildet und unkultiviert ist. Das Komische in dieser Szene ist die Verbindung von regionalitalienischem Akzent und grammatischer Unkorrektheit. Schon im Translat, handelt es sich in jedem Fall um einen ungezogenen Menschen. Die Scene, die mit den vorgestellten Dialogpassagen entsteht, hängt bei der Rezeptionsphase von der Vorstellung der ZuschauerInnen ab.

(3) Wie in der Transkription zu sehen ist, sind beide Dialoge sehr minimal und durchaus nicht anspruchsvoll. Diese Szene stellt also keine große Herausforderung dar: Der Zieldialog und die Stimmen der SynchronschauspielerInnen entsprechen den Bildern und dem Charakter der DarstellerInnen, und bei den beiden RezipientInnen wird dieselbe Vorstellung über die Gesamtsituation hervorgerufen: Die Gefährlichkeit dieses Jobs, die Revolte der ArbeiterInnen und das Desinteresse des Steinbruchbetreibers kommen sowohl in der Originalversion als auch in der Synchronfassung vor. Diese Einzelszenen können daher als deckungsgleich in den beiden Texten bezeichnet werden. Es ist allerdings bemerkbar, dass der Synchronübersetzer sich für eine bestimmte Übertragungsstrategie entschieden hat. Im ganzen Film wird überwiegend in die Standardsprache synchronisiert, hier hingegen wurde die Adaptation an der Zielkultur ausgewählt. Es kann angenommen werden, dass der Synchronübersetzer sich nicht für einen Akzent aus der Zielsprache, sondern aus einer Minderheitensprache der Zielkultur entschieden hat, da der Fahrer mit einem türkischen Akzent spricht. Aber warum türkischer Akzent? In Deutschland stellen TürkInnen die größte Gruppe mit Migrationshintergrund dar, in Österreich sind die Türken die drittgrößte ausländische Bevölkerungsgruppe und in der Schweiz über fünf Prozent der ausländischen Bevölkerung. Daraus ergibt sich, dass der türkische Akzent bei dem deutschsprachigen Zielpublikum keine fremde Vorstellung hervorruft und die Übersetzungsstrategie dem soziokulturellen Kontext adäquat entspricht.

5.3.2.2. *Französischer Akzent*

[Szene 5] Das Berauben – Min. 00:11:38

Marco und Ciro sind zwei junge Verbrecher, die den Mythos von ‚Scarface‘ leben: Sie kommen sich wie in einem amerikanischen Actionfilm vor. In der vorherigen Szene befin-

den sich die beiden Jungen in einer leer stehenden Villa⁶² und spielen *Scarface* nach. Mit Platzpatronen geladene Waffen schießen sie auf imaginäre Kolumbianer und brüllen die ganze Zeit: *„Die Kolumbianer sind Scheißhaufen. Kolumbianer, überall!“*. Genau wie im Spielfilm *Scarface*, hassen sie die Kolumbianer, welche im Film den Tony Montanas Freund, Angel, mit einer Kettensäge ermorden. In dieser Szene planen Marco und Ciro eine Gruppe von afrikanischen Dealern zu berauben. Die Jungen kommen zu einer auffälligen Villa, die wahrscheinlich einem Boss der Camorra gehörte, und nun das Versteck der afrikanischen Dealer ist. Sie steigen vom Mofa und geben vor, Kokain kaufen zu wollen. Nachdem sie einen Preis vereinbart haben, bringt ein Afrikaner sie in die Villa, wo mehrere Personen mit dem Dealen von Drogen beschäftigt sind. Zuerst kosten sie das Kokain, dann drücken sie einem Afrikaner die Pistole in den Nacken. Sie nehmen das Kokain mit und fliehen danach sofort.

Marco: <u>My Friend</u>, hast du was da? Habt ihr was? Habt ihr guten Stoff? Frank: Hast du Geld? Marco: Ja, auch Koks? Frank: Hab ich. Was willst du einlegen? Marco: Was willst du? 50 so? Frank: 55 hast du? Marco: 55 ist zu viel. 50. Frank: Dann 50. Die hast du, ja? [...] Frank: Jungs, kommt her! Gib ihm das Geld (zu seinem Freund) <u>Check out what it is</u>. Stimmt so? (zu Marco) Erst mal sehen? Marco: Ja, und probieren!	Marco: Hey, my friend. Ce l’hai roba? C’hai robba? C’hai robba buona? Ce li hai soldi? Io sì, tu hai coca? Sì, ce l’ho. Però quanto vuoi pagare. Quanto vuoi? 50? 55 ce la fai? 50. Tropp stacc’ 55. 50. Eh, 50. Sei sicuro? [...] Giovane! Ci sei, eh! Dagli i soldi. (zu seinem Freund) Completo, no? A posto? (zu Marco) La vuoi vedere? Sì, e provare.
--	---

(1) Mit dem ersten Frame „My Friend, hast du was da? Habt ihr was? Habt ihr guten Stoff?“ erfahren die RezipientInnen sofort, was in dieser Szene vor sich geht und dass Marco ein wenig gehetzt scheint. Auffällig ist, dass Marco, wenn er „My Friend“ sagt, den typischen starken Akzent hat. In diesem Fall spricht er mit einem starken süditalienischen Akzent, welchen die ItalienerInnen häufig beim Sprechen einer Fremdsprache aufweisen. Hierbei spricht aber

⁶² Das ist die Originalvilla, die der Boss Walter Schiavone nach dem Muster von Tony Montana in *Scarface* bauen ließ (<http://www.robertosaviano.it/articoli/hollywood-la-villa-di-walter-schiavone/>; Zugang am 15. September 2013).

Marco auf Hochdeutsch, und nicht auf Italienisch. Die RezipientInnen merken erneut, dass die Handlung nicht in ihrer kulturellen Sphäre eingebettet ist.

In der Synchronfassung spricht Frank mit den Jungen auf Hochdeutsch, wobei zu hören ist, dass er einen französischen Akzent hat. Die RezipientInnen werden später im Film erfahren, dass diese afrikanischen Dealer untereinander Französisch sprechen. Franks Akzent ist allerdings nicht stark. Später in der Handlung, als Frank einem Kollegen gegenüber den Frame „Check out what it is“ sagt, wirkt dies auf die ZielrezipientInnen ein wenig verwirrend, da er sich nun auf Englisch an sie wendet. Möglicherweise entsteht hier eine Verbindung zwischen dem ersten Frame „My Friend, hast du was da?“ und diesem letzten Frame, da beide einen Verweis auf die englische Sprache aufweisen. Auch der Name dieser Person, Frank, wird mit dem englischsprachigen, und nicht mit dem französischsprachigen Raum verbunden.

In dieser Szene – wie schon in den meisten Szenen im Film – spielen der Handlungsort und die HandlungsträgerInnen eine wesentliche Rolle, die den ZielrezipientInnen helfen können, die Charaktere der SchauspielerInnen leichter einzuordnen und die Handlung besser zu verstehen.

(2) Die Figur von Frank spielt hierbei eine bedeutende Rolle. In der Originalversion hat Frank einen besonderen Akzent, einerseits den typischen französischen Akzent afrikanischer EinwanderInnen, andererseits kann man sofort verstehen, dass er seit langer Zeit in der Region Kampanien lebt, da er auch einen regionalitalienischen Akzent aufweist; die Jungen wenden sich an Frank jedoch vorwiegend auf Dialekt: „Tropp stacc’ 55“. Aufgrund der Situation der Handlung sprechen alle umgangssprachlich (C’hai robba?) und die Dialoge laufen prägnant, schnell und oberflächlich ab. Im Hintergrund sind die Stimmen von Personen zu hören, die untereinander Französisch sprechen. Bei den italienischen RezipientInnen wird eine kohärente Gesamtscene evoziert.

(3) In dieser Szene wird der französische Akzent der Originalversion mit einem sehr weichen französischen Akzent in die Zielsprache übertragen. Das Verständnis der Einzelframes wird damit nicht gefährdet, da das Translat und der Ausgangstext auf inhaltlicher Ebene kohärent sind. Anhand der Übersetzungsstrategien geht die Lokalatmosphäre jedoch nicht völlig verloren und die Charakterisierung der afrikanischen DarstellerInnen wird nicht schwächer. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, dass die Hintergrundgeräusche und die Originalstimmen der Personen, die innerhalb der Gruppe auf Französisch reden, in die Ziel-

sprache direkt übertragen werden. Nur das sprachliche Lokalkolorit der Jungen geht bei der Standardisierung auf Hochdeutsch ziemlich verloren.

Weiter ist zu beachten, dass der italienische Frame „Completo, no? A posto?“ in der Synchronfassung durch den Frame „Check out what it is. Stimmt so?“ ersetzt wird. Während sich die italienischen RezipientInnen zwischen zwei Sprachvarietäten, nämlich dem Dialekt und dem französischen Akzent, herauswinden sollen, wird beim Zielpublikum noch eine dritte Sprachvarietät, die englische Sprache, hinzugefügt. Beim Zielpublikum kann diese Entscheidung des Synchronübersetzers m.E. womöglich Probleme darstellen, wenn eine klare Gesamtscene über die Handlung aufgebaut werden soll. Aus einer Gesamtsicht kommt es – im Vergleich der Rezeptionsergebnisse – zu diesen Abweichungen und eine geringfügige Inkohärenz zwischen den Texten ist gegeben.

5.3.2.3. Chinesischer Akzent

[Szene 6] Das Jobangebot – Min. 00:24:04

Pasquale macht gerade eine Rauchpause, als Xian, der chinesische Eigentümer einer Kleiderfabrik, zu ihm kommt. Pasquale ist ein ausgezeichnete Schneider und der Chinese braucht genau seine Hilfe, um in der Welt der Haute Couture erste Schritte zu machen. Xian fragt Pasquale, ob er bereit wäre, seinen eigenen Arbeitern die Tricks und die Kniffe der Schneiderei beizubringen. Er möchte, dass er zehn Unterrichtsstunden gibt, wobei er pro Stunde 2.000 Euro zahlen würde. Pasquale hört ihm während des ganzen Gespräches zu und gibt nur ein ‚Danke‘ als Antwort. Er klopft Xian freundschaftlich auf die Schulter und geht mit der Zigarette in der Hand weg.

Xian: Glückwunsch, signor Pasquale. Pasquale: Grazie Xian: Wir kennen uns von gestern, ja? Ich würde's mich freuen, wenn signor Pasquale mir hilft. In mein Betrieb habe ich ein bisschen Probleme. Also, ich muss (...) schnell hineinkommen, in die Haute Couture. Aber für mich ist der Einstieg in die Haute Couture ziemlich schwierig, wissen Sie? Ich brauche dazu die Hilfe von Ihnen, eeeh, weil Sie ein großer, großer Meister sind. Für mich ist das wichtig, sehr wichtig sogar. Und vielleicht	Xian: Complimenti, signore Pasquale. Pasquale: Danke. Xian: Noi già visto ieri, eh. Io bisogno di signore Pasquale aiutare me... Io adesso lavoro diventa un po' di problemi...e deve subito entrare in una...alta moda. Però per me la entrata in una alta moda sono molto difficile. Io bisogno di aiutarci. Perché tu sei una grande...grande maestro. Per me anche molto importante. Poi posso fare dieci lezione per mio operaio in mia fabbrica. Io pago contanti. Ogni lezione 2.000 euro. E
---	---

geben Sie 10 Unterrichtsstunden für meine Arbeiter in meiner Fabrikhalle. Ich bezahle auf die Hand. Pro Unterrichtsstunde 2.000 Euro. Und wir machen zehn solche Stunden. Wir arbeiten zusammen, keiner weiß es, keiner außer uns zwei. Nur Sie und ich. Ich brauche Ihre Hilfe. Pasquale: Danke sehr.	facciamo 10 lezione. Noi lavoro insieme. Nessuno lo sa questa cosa. Solo noi due. Io bisogno aiutare. Pasquale: Grazie.
--	---

(1) Die ZuschauerInnen können nur eine erste Szene über Xians Figur aufbauen. Die folgenden Frames „Ich würde’s mich freuen, wenn signor Pasquale mir hilft. In mein Betrieb habe ich ein bisschen Probleme“ und „ich muss schnell hineinkommen, in die Haute Couture“ knüpfen an Xians Lage an: Die ZuschauerInnen können nun verstehen, dass der chinesische Unternehmer Pasquales Hilfe braucht, um im angesehenen Bereich der Haute Couture zu arbeiten. Mit dem Frame „Aber für mich ist der Einstieg in die Haute Couture ziemlich schwierig, wissen Sie?“ sind die deutschsprachigen ZuschauerInnen instande, zu verstehen, dass die eigentliche Schwierigkeit mit dem Einfluss der Camorra in allen Bereichen der Wirtschaft in Verbindung steht. Xian benötigt die Hilfe von Pasquale, weil er ihn für einen großen Meister hält (Ich brauche dazu die Hilfe von Ihnen, eeeh, weil Sie ein großer, großer Meister sind) und auch um Xians ArbeiterInnen sein Fach beibringen soll (Und vielleicht geben Sie 10 Unterrichtsstunden für meine Arbeiter in meiner Fabrikhalle). Am Schluss des Dialogs verstehen die ZuschauerInnen, dass dieser Job geheim bleiben muss und die Camorra von dieser Vereinbarung keinesfalls erfahren darf (Wir arbeiten zusammen, keiner weiß es, keiner außer uns zwei. Nur Sie und ich). Weiter erkennen sie, dass Pasquale das Angebot ablehnt. Auf dem Bildschirm ist zu sehen, dass er aufsteht, *Danke* sagt und sich von Xian abwendet.

Über die Figur von Xian erfahren die RezipientInnen viel mittels der sprachlichen und visuellen Elemente und verbinden sie nun mit einer höflichen und erfahrenen Person. Der Grund dafür liegt darin, dass er Deutsch fließend und meistens grammatikalisch korrekt spricht. Die visuellen Elemente zeigen seine gelassene, anständige und höfliche Haltung. Natürlich hat er einen chinesischen Akzent, auch wenn er sich hier nicht besonders stark auswirkt.

(2) Schon durch den ersten Frame „Noi già visto ieri, eh. Io bisogno di signore Pasquale aiutare me...“ erfahren die RezipientInnen, um wen es sich bei der Figur von Xian handelt. Beim Publikum entsteht sofort eine nicht sehr positive Szene: Er spricht zwar auf Italienisch, aber auf einer fürchterlich schlechten Art und Weise. Seine Sprache ist gezwungen, gequält, voller grammatischer und lexikalischer Fehler (Però per me la entrata in una alta moda sono molto difficile.

Io bisogno di aiutarci), und in seiner Aussprache vernehmen die ZuseherInnen einen sehr markanten chinesischen Akzent. Um dieses Bild hervorzurufen, wird sich des Stereotyps bedient, dass die ChinesInnen in einer Fremdsprache statt dem R-Laut einen L-Laut aussprechen. Die visuellen Elemente deuten jedoch auf eine höfliche und gelassene Vorstellung seiner Figur. Aus einer Gesamtsicht kann beim italienischen Publikum trotzdem eine negative Szene über seine Figur hervorgerufen werden, weil Xian hier nur ein wirtschaftliches Interesse darstellt und aufgrund dessen als ein Opportunist gesehen wird. Mit dem Frame „Noi lavoro insieme. Nessuno lo sa questa cosa. Solo noi due“ verstehen die italienischen RezipientInnen, dass Xian und Pasquale zu den Hintermännern der Camorra gehören müssen.

(3) Hierbei ist wieder zu beachten, dass die unterschiedlichen Sprachvarietäten und die Übertragungsstrategien zu einer verschiedenen Charakterisierung der SchauspielerInnen führen können. Der Unterschied zwischen den beiden Sprechweisen führt demnach zu einer unterschiedlichen Vorstellung des Schauspielers bei den italienischen und deutschsprachigen RezipientInnen. Einerseits findet das deutsche Zielpublikum eine ruhige, anscheinend kultivierte Person vor, die sich an die Sprache und Kultur des Gastlands hinreichend angepasst hat; andererseits sieht das italienische Publikum eine Person vor sich, die die Fremdsprache schlecht beherrscht und sich mit der Zielkultur noch nicht vertraut gemacht hat.

Wenn in einer Szene ein fremder Akzent vorkommt, wie in diesem Fall ein chinesischer, kann angenommen werden, dass das Lokalkolorit besser beibehalten wird. Der Grund dafür ist, dass diese Varietäten in beiden Sprachen und Kulturen existieren und für beide fremd sind. Auch wenn essentielle Unterschiede in der Charakterisierung der Figuren gegeben sind, ist das Resultat in beiden Fällen skoposadäquat. Noch dazu werden die meisten Darstellungen in der Zielkultur so ausgewählt, dass sie zu den DarstellerInnen passen und in vielen Fällen deren Persönlichkeiten verstärken. Aufgrund dieser Darstellungen kann auf verschiedene Eigenschaften und Interessen der Figuren geschlossen werden.

5.3.2.4. Norditalienischer Akzent

In den folgenden Szenen werden Akzente aus Norditalien verwendet. Es handelt sich hierbei um zwei Figuren, die in zwei wichtigen Businessbereichen – einerseits in der Haute Couture, andererseits im Giftmüllexport – beschäftigt sind und in illegalen Aktivitäten der Camorra verwickelt sind.

[Szene 7] Der Modewettbewerb – 00:20:15

Pasquale und sein Chef sind bei einem Wettbewerb a là baisse. Ein großes Modeunternehmen aus Norditalien, höchstwahrscheinlich aus Mailand, einer der weltweit führenden Modemetropolen, organisiert diese Wettbewerbe, um die niedrigsten Preise und die schnellsten Auslieferungen zu erlangen. Das heißt, dass die Kleider für die Haute Couture in Kampagnen illegal genäht werden und die Camorra auch hier ihre Finger im Spiel hat. Pasquales Chef erhält diesmal den Auftrag, Kleidungsstücke für weniger als 30 Euro pro Stück anzufertigen und in 25 Tagen auszuliefern. Pasquale zeigt sich enttäuscht, da sein Team und er auch Überstunden und Nachtschichten einlegen sollten, um diesen ungünstigen Auftrag nachvollziehen zu können.

Pasquales Chef will jedoch feiern und öffnet eine Flasche Spumante. Pasquale fragt ihn nach bezahlten Überstunden, und der Chef sagt ja. Pasquale weiß aber genau, dass das nicht wahr sein kann, da der Chef schon das letzte Mal die bezahlten Überstunden versprochen hatte, aber das Schneiderteam von ihm nichts bekommen hatte. Der Chef steht in der Schuld der Camorras und muss den Wucherpreis bezahlen.

Signora Zamarion: 800 in zwei Monaten. So lautet unser Auftrag. Das Erstgebot liegt bei 50 Euro pro Teil. Sie haben die Modelle gesehen, der Preis ist überaus fair. Ich darf Sie bieten, rechnen Sie, nennen Sie Angebote. Chef: 30 Euro, 30 Tage? Pasquale: Gut, aber auf keinen Fall weniger.	Signora Zamarion: 800 capi in due mesi. Questa è la nostra richiesta. Ma tenete presente che la cifra di partenza è di 50 euro a capo. Avete visto i modelli. È un'ottima cifra per cui, vi prego, valutate, fate le vostre offerte. Chef: Secondo te, 30 e 30 vann' bene? Pasquale: Nu' può fà un'offerta di più a bass.
Pasquale: Am besten sprechen Sie selbst mit Ihnen! Chef: Pasquale, tu' mir den Gefallen. Sprich du mit Ihnen. Du weißt genau, so haben sie Vertrauen. Du genießt viel mehr Respekt! Bitte, mach's für mich. Pasquale, schlag es mir nicht ab. Komm, rede mit Ihnen. Du weißt wie sehr ich dich schätzen.	Pasquale: Alla gent ce va' a parla' tu? Chef: Pasquà, famme u' piacè, ce va' a parlà tu. Pecché tu lo sai, tu tenni più confidenza, loro a te ti stimano d' più. Già, famm u' piacè. Pasquà, no me dic no. Bacia o' padre tuo. Lo sai ca' ii te vojo benè.

(1) In diesen Dialogpassagen kommt die Signora Zamarion ins Spiel. Mit dem Frame „800 in zwei Monaten. So lautet unser Auftrag. Das Erstgebot liegt bei 50 Euro pro Teil“ erfahren die Zuschauer:

rInnen, dass sie den Wettbewerb a là baisse durchführt. Auf dem Bildschirm sind auch die Modelle zu sehen, es handelt hierbei um hochwertige Abendkleider der Haute Couture. Aus dem folgenden Frame „Sie haben die Modelle gesehen, der Preis ist überaus fair“ verstehen die ZuschauerInnen, dass die SchneiderInnen ausgenutzt werden, da 50 Euro für ein Haute-Couture-Kleid auf keinen Fall ein fairer Preis sein kann. Das heißt, dass den SchneiderInnen nur 50 Euro pro Teil bezahlt wird. Die visuellen Elemente zeigen von Anfang an eine charismatische, chic angezogene Figur mit einer stolzen, eleganten Haltung. Die Art ihrer Haltung wird auch durch die sprachlichen Elemente stark charakterisiert, da die Signora Zamarion klar, ausdrucksstark und kultiviert spricht. Hier stimmen die visuellen Elemente mit den sprachlichen überein.

Im weiteren Frame „Pasquale, tu’ mir den Gefallen. Sprich du mit Ihnen. Du weißt genau, so haben sie Vertrauen“ erfahren die ZuschauerInnen, dass Pasquales Chef den Auftrag erhalten hat, da er mit einer Flasche Spumante seinen Erfolg feiert. Den bildlichen Elementen zufolge, scheint Pasquale damit nicht zufrieden zu sein: Er und sein Team müssen gemeinsam in nur 25 Tagen 800 Haute-Couture-Kleider anfertigen und ausliefern, das bedeutet, dass sie Tag und Nacht arbeiten müssen. Der Frame „Komm, rede mit Ihnen. Du weißt wie sehr ich dich schätzen“ lässt die Scene entstehen, dass der Chef Pasquale davon überzeugen will, mit dem Team zu sprechen; darauf küsst er Pasquale auf die Wangen und geht. Im deutschsprachigen Raum scheint diese Begrüßungsform nicht üblich zu sein, da sich die Personen normalerweise begrüßen, indem sie einander die Hand geben. Auf das Zielpublikum könnte die „Kussszene“ eigenartig und verwirrend wirken.

(2) Sowohl in der Originalversion als auch in der Synchronfassung sehen die ZuseherInnen die Figur der Signora Zamarion als eine chic angezogene Figur mit einem eleganten Auftreten. Sie kommt aus Norditalien, wahrscheinlich – ihres Nachnamens zufolge – aus Venetien, und arbeitet für ein Modeunternehmen in Mailand. Sie spricht Standarditalienisch in einer klaren, präzisen Art und Weise und ohne besonderen Akzent. Pasquale und sein Chef hingegen sprechen auf neapolitanischem Dialekt.

Mit dem Frame „800 capi in due mesi. Questa è la nostra richiesta. Ma tenete presente che la cifra di partenza è di 50 euro a capo“ erfahren die italienischen RezipientInnen, dass die Camorra nicht nur in der Region Kampanien und im Süditalien ihre Finger im Spiel hat, sondern auch dass sich norditalienische Unternehmen darin involvieren lassen. Es kommt zu einer Verbindung von visuellen und sprachlichen Elementen mit dem folgenden Frame „Bacia o' padre tuo. Lo sai ca' i te vojo benè“, als der Chef Pasquale auf die Wangen küsst. In Süditalien ist der Kuss auf die

Wangen die gebräuchlichste Art der Begrüßung auch unter Personen, die sich zum ersten Mal treffen. Ein solcher Kuss soll somit Intimität und Vertrauen erzeugen, während der Handschlag dagegen als Synonym für Unsozialität gilt. In diesem Zusammenhang wird beim italienischen Publikum eine kulturspezifische Scene hervorgerufen.

(3) Vergleicht man die beiden Scenes, so ergeben sich folgende Unterschiede: Die Figur der Signora Zamarion und die erste Einzelszene des Wettbewerbes sind in beiden Versionen kohärent. Bei der zweiten Scene kommt es jedoch zu einer Abweichung: Während die italienischen RezipientInnen die Kussszene als keine fremde, sondern als eine für sie normale Vorstellung empfinden und sie mit dem sprachlichen Element assoziieren können (Bacia o' padre tuo), sind die ZielrezipientInnen nicht in der Lage, die Scene mit den visuellen Elementen zu verbinden, da der Ausgangsframe „Bacia o' padre tuo“ durch den Frame „Komm, rede mit Ihnen“ ersetzt wurde. Der Grund dafür liegt darin, dass die Szene völlig kulturspezifisch ist und die Kussszene nur in der Ausgangskultur sinnvoll rezipiert werden kann. Dafür wird der Kuss hier als Dankesbezeugung gesehen. Es handelt sich daher um eine vom Synchronübersetzer intendierte Inkohärenz, um die kulturelle Referenz zu beseitigen.

Bezüglich der für die Sprachvarietäten gewählten Übersetzungsstrategie werden hier sowohl der norditalienische Akzent als auch der neapolitanische Dialekt ins Hochdeutsche übertragen. Die Stimmen der SchauspielerInnen werden somit durch die Standardsprache neutralisiert, aber das Resultat ist anders: In der ersten Szene ist Hochdeutsch die beste Lösung für Signora Zamarion, da sie bereits Standarditalienisch spricht; in der zweiten Szene geht das dialektale Lokalkolorit durch die Ersetzung mit dem Hochdeutsch etwas verloren. Deshalb kann behauptet werden, dass dieselbe Strategie nicht gänzlich zu denselben Rezeptionsergebnissen führen kann.

[Szene 8] Der Unternehmer – Min. 00:36:07

Franco und Roberto sind in Venedig, um einen Unternehmer aus Norditalien, das im Bereich der Müllentsorgung tätig ist, zu treffen. Sie sollten ein Geschäft abschließen, das die Entsorgung von 800 Tonnen Müll auf der Deponie von Marcianise (Caserta) betrifft.

Franco: Was bezahlen Sie jetzt für die Entsorgung...	Franco: Lei quanto paga per lo smaltimento?
Unternehmer: Im Moment, 50 Cent. Wie	Unternehmer: Io pago 50 oggi. La sua

lautet ihr Angebot? Franco: Mit unserer Firma können Sie die Kosten um die Hälfte reduzieren. 25 Cent pro Kilo. Unternehmer: Das ist gut. Aber ist alles „clean“ wie die Amerikaner ausdrücken? Franco: Wir bieten bei toxischen Abfällen immer Zertifizierung, Lagerung und Transport. Unternehmer: Haben Sie einen Mustervertrag, den ich mir vielleicht ansehen könnte? Franco: Sicher, Roberto. Sind denn Zweifel zu streuen, ich versichere Ihnen, durch die Lagerung in der Deponie von Marcianise ist die Entsorgungszyklus beendet. Unternehmer: Und ich danke Ihnen auch oftmals für die korrekten Informationen, aber ich will nur, dass dies clean ist, wie die Amis formulieren. Und der Rest interessiert mich nicht.	offerta? Franco: La nostra azienda è in grado di dimezzarle i costi. 25 centesimi al chilo. Unternehmer: Eh, ma è buono. Ma è tutto “clean” come dicono negli Stati Uniti? Franco: Trattandosi di rifiuti tossici, certificazione, stoccaggio e trasporto. Unternehmer: Ha portato con sé un contratto, che posso visionarlo? Franco: Certo, Robè. Se lei ha delle perplessità, le posso dire che l'intero ciclo di smaltimento finisce direttamente nelle discariche di Marcianise. Unternehmer: No, io la ringrazio della sua corretta informazione ma a me interessa che sia clean come dicono in America. Poi, il resto, non è che mi interessa, capisce?
---	--

(1) Die ZuschauerInnen erfahren, dass Franco und Roberto in Venedig sind, um mit einem norditalienischen Unternehmen einen Vertrag abzuschließen: „Mit unserer Firma können Sie die Kosten um die Hälfte reduzieren. 25 Cent pro Kilo“. Mit dem Frame „Aber ist alles „clean“ wie die Amerikaner ausdrücken?“ können die ZuschauerInnen die Verbindung zwischen *clean* und den *Amerikanern* zuerst nicht verstehen, aber sie erfahren, dass die toxischen Abfälle in der Deponie von Marcianise, in der Provinz Caserta, entsorgt werden: ich versichere Ihnen, durch die Lagerung in der Deponie von Marcianise ist die Entsorgungszyklus beendet. Das Publikum kann somit verstehen, dass vielleicht nicht alles „clean“ sein könnte, und so beginnt es nun allmählich, sich im Geschehen zu orientieren. Seine Vorstellung wird dann mit dem letzten Frame „ich will nur, dass dies clean ist, wie die Amis formulieren. Und der Rest interessiert mich nicht“ bestätigt. Der Unternehmer ist nun daran interessiert, dass der Entsorgungszyklus mit der ganzen Dokumentation und nach außen hin ordnungsgemäß durchgeführt wird. Wie und wo die hochgiftigen Tonnen entsorgt werden, interessiert ihn nicht. Wenn er sich wegen der Müllentsorgung an Franco wendet, weiß er damit auch, dass die Camorra daran beteiligt ist. Die ZielrezipientInnen haben nun alle Informationen, um sich ein Bild von der Figur des Unternehmers machen zu können. Die Frames werden mit der bildlichen Darstellung verbunden, die dem Publikum eine gleichgültige Person zeigt, die nur daran interessiert ist, dass das Unternehmen mehr Gewinn macht. In diesem kurzen Gespräch betont er zweimal, dass alles clean

sein sollte (Aber ist alles „clean“ wie die Amerikaner ausdrücken? Und ich will nur, dass dies clean ist, wie die Amis formulieren). Womöglich möchte er internationaler sein, doch diese Scene entsteht beim Publikum nicht: Die Verwendung der saloppen Abkürzung *Amis* anstelle von *Amerikaner* verstärkt die Meinung über den Unternehmer.

(2) Die Gesamtscene, die sich aus dieser Schlüsselszene ergibt, ist für die italienischen ZuschauerInnen demnach die folgende: Franco bietet einem venezianischen Unternehmer seinen Service für die Entsorgung toxischer Abfällen um die Hälfte des normalen Preises (La nostra azienda è in grado di dimezzarle i costi. 25 centesimi al chilo) an, der Unternehmer zeigt sich an dem Angebot interessiert, jedoch nur wenn alles ordnungsgemäß von statten geht (io la ringrazio della sua corretta informazione ma a me interessa che sia clean come dicono in America). Wenn er aber zweimal den Ausdruck „è tutto clean come dicono negli Stati Uniti“ verwendet, rezipieren die ZuschauerInnen, dass die Müllentsorgung irgendwo in Kampanien illegal durchgeführt wird. Weiter können sie diese Scene auch mit den Tagesereignissen des heutigen Italiens verbinden: In Kampanien gibt es über 1 200 illegale Mülldeponien und die Anzahl Krebskranker ist innerhalb von 15 Jahren ungewöhnlich angestiegen⁶³, davon erfährt man häufig im Fernsehen oder in den Zeitungen. Der Unternehmer wird also von den italienischen RezipientInnen als eine gleichgültige Person gesehen. Nach außen hin will der Unternehmer offen und legal handeln, aber das ist nur eine Doppelfassade, da er schon weiß, dass die Mülltonnen in illegalen Deponien entsorgt werden. Die ZuschauerInnen erhalten somit eine negative Scene von der Figur des Unternehmers. Es sollte weiter beachtet werden, dass er mit einem sehr markanten venezianischen Akzent Italienisch spricht und die Haltung, die Gesten genau seinem Desinteresse widerspiegeln.

(3) Diese Übertragung kann als gelungen bezeichnet werden. Beide RezipientInnen nehmen in der jeweiligen Rezeption eine erwartungsvolle Handlung ein. Beim deutschsprachigen Publikum wird – im Gegensatz zum Italienischen – eine geringe Inkohärenz durch den Frame „clean“ entstanden. Die ZielrezipientInnen müssen der Handlung bis zum Schluss der Szene folgen und alle Informationen sammeln, um eine adäquate Scene aufzubauen. Das Gesamtverständnis wird allerdings nicht beeinträchtigt.

Hinsichtlich der Übertragungsstrategie kann festgestellt werden, dass die norditalienischen Akzente durch die Standardsprache übertragen wurden. In Anlehnung an die vorherige Sze-

⁶³ Quelle: <http://www.oe24.at/welt/weltpolitik/Krebs-Alarm-in-Neapel/225496> (Zugang: 4. Oktober 2013).

ne (*Szene 7 – Der Modewettbewerb*), in der ein Zusammenhang zwischen neapolitanischem Dialekt und norditalienischem Akzent existiert, sprechen sowohl der Unternehmer als auch Franco auf Standarditalienisch. Daraus ergibt sich meiner Meinung nach, dass die Strategie der Standardisierung für die vorgestellte Sprachvarietät die richtige ist.

5.3.3 Fremdsprachen

5.3.3.1. Französisch

[Szene 9] Der Hafen – Min. 01:02:52

Franco und Roberto sind im Hafen von Neapel. Sie kommen gerade aus einem Container, der mit Metalltonnen beladen ist. Da Franco und Roberto Strahlenschutzanzüge anhaben, wird der ZuseherIn klar, dass diese Tonnen Giftmüll enthalten. Hafenmitarbeiter helfen ihnen, die Anzüge auszuziehen.

Franco: Allô Jacob.	Franco: Allô Jacob.
Jacob: Oui.	Jacob: Oui.
Franco: Ça va?	Franco: Ça va?
Jacob: Ça va bien, je vous? Un bon voyage?	Jacob: Ça va bien, je vous? Un bon voyage?
Franco: Oui, un bon voyage. Tu as la documentation?	Franco: Si, un bon voyage. Tu as la documentation?
Jacob: Oui, oui. Ça c'est l'aide humanitaire.	Jacob: Oui, Oui. Ça c'est l'aide humanitaire.
Franco: Oui, Ça c'est l'aide humanitaire. (<i>Zu Roberto</i>) Guten bestanden, Robé?	Franco: Oui, ils sont l'aide humanitaire. (<i>Zu Roberto</i>) Tutto apposto, Robé?

(1) Die ZuschauerInnen erfahren von einem neuen Handlungsort, nämlich den Hafen von Neapel, und von einer neuen Figur, Jacob. Mit dem Frame „Ça va bien, je vous? Un bon voyage?“ verstehen sie, dass Franco und Roberto in einem Container von Venedig nach Neapel gereist sind. Der Oberleiter Jacob wendet sich an Franco auf Französisch, weil er weiß, dass Franco Französisch reden kann. Mit dem Frame „Oui, oui. Ça c'est l'aide humanitaire“ können die ZielrezipientInnen nicht sofort verstehen, worum es sich dabei handelt, das heißt, dass die humanitären Hilfen nur zur Absicherung für den illegalen Transport von Giftabfällen

dienen. Die RezipientInnen sind aufgrund der enthaltenen Informationen nicht imstande, eine adäquate Szene aufzubauen.

(2) Diese Szene stellt für das italienische Publikum keine Herausforderung dar: Sie ist kurz und anspruchsvoll. Aufgrund des unterschiedlichen Vorwissens des Publikums sind jedoch die italienischen ZuseherInnen in der Lage, die Szene adäquat zu rezipieren. Mit dem Frame „Oui, Oui. Ça c’est l’aide humanitaire?“ erkennen die RezipientInnen den Zusammenhang, der zwischen Giftmüll und humanitärer Hilfe besteht. Die humanitäre Hilfe dient dazu, um die Giftabfälle zu vertuschen.

(3) Diese Dialogpassagen stellen keine große Herausforderung dar. Die Originalstimmen werden an die Synchronstimmen adaptiert, aber die Informationen bleiben dieselben sowohl in der Originalversion als auch in der Synchronfassung. Natürlich werden für die diejenigen RezipientInnen, die die französische Sprache nicht beherrschen, die deutschen bzw. italienischen Untertitel auf dem Bildschirm eingeblendet⁶⁴. Es kann angenommen werden, dass der einzige, kleine Unterschied zwischen dem Translat und dem Ausgangstext auf die Schwierigkeit für das deutschsprachige Publikum bei der Szenerezeption stößt. Es ist hier für die vorliegende Analyse jedoch ersichtlich, zu zeigen, dass auch andere Sprachvarietäten, genau die Fremdsprachen, im Film vorkommen.

5.3.3.2. *Chinesisch*

[Szene 10] Die Kleiderfabrik – Min. 00:49:31

Pasquale und Xian sind in einer Fabrik, Pasquale hat sein Angebot angenommen. Pasquale soll nun den FabrikarbeiterInnen die Kniffe der Haute Couture beizubringen. Xian stellt Pasquale in der Fabrik Pasquale als einen Meister vor, kurz danach stellt sich Pasquale der DolmetscherIn vor.

⁶⁴ Da der Schwerpunkt der vorliegenden Masterarbeit auf der Synchronisation liegt, werde ich die Untertitel nicht analysieren. Diese Entscheidung habe ich aus technischen Gründen getroffen, da auf meiner DVD nur die deutschen Untertitel zur Verfügung stehen. Zur Feststellung der Kohärenz beziehe ich mich also auf die Synchrondialoge.

Xian: 我们请的那个著名的时装设计师他已经来了。等一下等他走过来的时候大家掌声欢迎，别的人也给他打个招呼⁶⁵ Bitte, Signor Pasquale. Kommen Sie. Alle warten auf Sie. Bitte, Signor Pasquale. Alle sind froh, dass Sie hier sind. Ich hab' gesagt, wer Sie sind. Jetzt freuen sie sich. Pasquale: Eine sehr schöne Fabrik. Xian: Mehr als 80 Leute. Bitte, die Dolmetscherin. Pasquale: (zur DolmetscherIn) Angenehm, Pasquale.	Xian: 我们请的那个著名的时装设计师他已经来了。等一下等他走过来的时候大家掌声欢迎，别的人也给他打个招呼 Prego, signore Pasquale. Vieni. Tutti sta aspettando. Prego, prego. Tutti essere molto contenti. Sono tutti molto contenti, gli ho spiegato. Bella fabbrica, eh? Più di 80 persone. Sì, sì, sì... Pasquale: (zur DolmetscherIn) Piacere, Pasquale.
--	---

(1) Im ersten Teil der Szene ist zu sehen, dass Xian sich an seine ArbeiterInnen auf Hochchinesisch wendet: 我们请的那个著名的**时装设计师**他已经来了。等一下等他**走过来**的时候大家掌声**欢迎**，别的人也给他打个招呼。 Die Besonderheit besteht darin, dass die deutschen Untertitel für diesen Frame auf der DVD nicht vorhanden sind, aber die ZuschauerInnen mittels der audiovisuellen Elemente eine Vorstellung von Xians Rede bekommen können. Auf dem Bildschirm ist zu sehen, dass Pasquale auf der Seite wartet und kurz danach einen Beifallsturm hört. Mit dem Frame „Bitte, Signor Pasquale. Kommen Sie. Alle warten auf Sie. Bitte, Signor Pasquale. Alle sind froh, dass Sie hier sind“ verstehen die RezipientInnen nun, dass Xian seinen ArbeiterInnen den Schneider Pasquale – aufgrund dem Beifall – als einen großen Meister vorgestellt hat. Mit dem Frame „Bitte, die Dolmetscherin“ lernt dann Pasquale die Dolmetscherin kennen, die die Kommunikation zwischen dem Schneider und den ArbeiterInnen ermöglichen soll.

(2) In der Originalversion spricht Xian auf Hochchinesisch: 我们请的那个著名的**时装设计师**他已经来了。等一下等他**走过来**的时候大家掌声**欢迎**，别的人也给他打个招呼。 Werden die Untertitel für die vorhergehende Szene auf Französisch auf dem Bildschirm eingeblendet, stehen hier keine Untertitel zur Verfügung und die ZuschauerInnen müssen selbstständig herausfinden, was in der Rede gesagt wird. Die audiovisuellen Elemente sind hilfreich, um für den oben erwähnten Frame eine adäquate Szene aufzubauen. Die Figur von Xian ist dieselbe, die bereits in der Szene 6 beschrieben wurde, da er auf Italienisch spricht, aber grammatikalisch

⁶⁵ Für die Transkription dieser Dialogpassage habe ich mich an eine Chinesin gewandt, die mir den Text ins Englische übersetzt hat: „The famous fashion designer we invited is here, everyone please give him an applaud when he comes and other people greet him too“.

schlecht: Prego, signore Pasquale. Vieni. Tutti sta aspettando. Prego, prego. Tutti essere molto contenti. Kurz danach stellt sich Pasquale bei einer Frau vor (Piacere, Pasquale), die ZuschauerInnen verstehen jedoch erst später, dass diese Frau die Dolmetscherin ist. Xian erwähnt das nicht.

(3) Wenn Xian Chinesisch spricht, so wird seine Originalstimme sowohl in der Originalversion als auch in der Synchronfassung beibehalten. Wie schon erwähnt, würden für beide Szenen keine deutschen bzw. italienischen Untertitel vorgesehen. Die RezipientInnen müssen anhand der audiovisuellen Elemente selbst herausfinden, was der chinesische Unternehmer sagt. Vergleicht man Translat und Ausgangstext, so tauchen die folgenden interessanten Aspekte auf. Mit den Frames „Eine sehr schöne Fabrik“ und „Bella fabbrica, eh?“ sind nicht dieselbe Person zu reden: In der Originalfassung ist es Xian, der diesen Satz sagt, während es in der Synchronfassung Pasquale ist. M.E. nach wollte der Übersetzer womöglich nur eine dankbarere Szene über die Figur Pasquales hervorrufen, oder vielleicht handelt es sich nur um einen während des Synchronprozesses entstandenen Fehler.

Vergleicht man die beiden Rezeptionsergebnisse, so lässt sich eine geringfügige Abweichung feststellen und deshalb entsteht hier eine intertextuelle Inkohärenz zwischen Translat und Ausgangstext, welche auf die Gesamtrezeption aber keine Folgen hat. Sowohl die Synchronfassung als auch die Originalfassung rufen dieselbe Vorstellung hervor.

Die vorhergehenden zwei Szenen sind für eine ausführliche Analyse natürlich zu kurz, denn das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, alle Sprachvarietäten zu beschreiben. Die Aufmerksamkeit soll auch auf die Fremdsprachen gerichtet werden.

5.3 Zusammenfassung

Die Analyse der ausgewählten Szenen wurde unter Berücksichtigung der im dritten Kapitel dargelegten Anmerkungen hinsichtlich der Problematik bei der Übertragung der Sprachvarietäten durchgeführt. Die Ergebnisse werden nach der bereits in der Analyse dargestellten Einteilung der Sprachvarietäten dargelegt. Abschließend konnte ich darlegen, die vom Synchronübersetzer getroffenen Entscheidungen für die Übertragung der Sprachvarietäten zusammengefasst zu erläutern.

Die im Film vorkommenden italienischen Dialekte, nämlich der von Neapel und von Caserta, sind mit einem dementsprechenden soziokulturellen Hintergrund verbunden und charakterisieren die Figuren sowohl auf regionaler als auch auf soziokultureller Ebene. Aus diesem

Grund hat sich der Synchronübersetzer dazu entschieden, diese Varietäten nicht in deutsche Dialekte zu synchronisieren, was zur Folge hat, dass das Lokalkolorit verloren geht. Beim Versuch die regionale Atmosphäre beizubehalten, werden die Tonschattierungen ebenfalls in die Zielkultur übertragen oder in einigen Fällen sogar intensiviert⁶⁶. In diesem Fall hat sich der Synchronübersetzer für die Strategie der Standardisierung entschieden und die italienischen Dialekte wurden mit Hochdeutsch ersetzt.

Hinsichtlich der Akzente wurden in der deutschen Synchronfassung mehrere Strategien gewählt. Der Synchronübersetzer hatte hierbei entscheiden, ob die regionale und soziokulturelle Herkunft einer Figur für das Verständnis der Handlung entscheidend war. Die norditalienischen Akzente wurden mit Hochdeutsch übertragen, da die involvierten Figuren in der Originalfassung ebenfalls Standarditalienisch sprechen. Im Fall fremder Akzente, nämlich des chinesischen und des französischen Akzente, können diese aufgrund des populärkulturellen Vorwissens der ZielrezipientInnen auch in der Zielkultur beibehalten werden und somit eine Wirkungsgleichheit ermöglichen. Nur in einem Fall hat sich der Synchronübersetzer für einen anderen Akzent, nämlich den türkischen, entschieden und somit die Varietät an die Zielkultur adaptiert. Im Falle der Fremdakzente, stellen diese kein größeres Problem dar, da es sowohl in der italienischen als auch in der deutschsprachigen Version SprecherInnen mit chinesischem oder französischem Akzent gibt. Verfügt eine Figur in der Originalfassung über einen ausgangssprachlichen Akzent, erschwert dies eine adäquate Umsetzung. Daher wurden die italienischen Akzente durch Hochdeutsch ersetzt. Bei der Synchronfassung von Christoph Cierpka wurde die Strategie der Neutralisierung und Standardisierung angewandt, und in einigen Szenen war das einfacher aufgrund des Mangels an kulturgebundenen Elementen auf visueller Ebene, welche nicht auf den Dialekt oder den Akzent zurückgeführt werden können. Die Szene wird von den RezipientInnen als neutral aufgenommen.

Sofern sie von den ZielrezipientInnen verstanden werden, können die Fremdsprachen unübersetzt übernommen werden. Sie werden in der Zielkultur beibehalten und nur an die Synchronstimmen adaptiert.

⁶⁶ Balász (1949:258) betonte, dass nicht der Begriffsinhalt der (gehörten) Wörter erheblich sind, sondern vielmehr „der Ton, in dem sie gesprochen werden: die Intonation, die Betonung, das Timbre, das verdeckte Mitklingen, das beabsichtigt und unbewußt ist. Diese Tonschattierungen können vielerlei bedeuten, was im Begriffsinhalt des Wortes nicht eingeschlossen ist. Es ist dies die rezitative Begleitmusik der Worte: die Tongeste“.

In der Übertragung von Sprachvarietäten zeigt sich eine starke Tendenz zur Standardisierung, um die Übertragungsprobleme zu neutralisieren. Die Strategie des Transfers kann festgestellt werden, da ausgangssprachliche Ausdrücke in die Zielsprache übernommen werden, um das Lokalkolorit des Films u.a. zu bewahren: Es handelt sich dabei um Eigennamen, Grüße und Verabschiedungen, die in der deutschen Synchronfassung gleichermaßen ausgesprochen werden. Zusätzlich ist zu bemerken, dass die deutschsprachigen RezipientInnen – soweit möglich – mehr Informationen als das italienische Publikum erhalten: Das ist m.E. von der Textlänge der analysierten Beispiele erkennbar. Auf jeden Fall ist anzunehmen, dass das Zielpublikum in der Lage ist, das Handlungsgeschehen des Films zu verstehen, auch wenn das Lokalkolorit möglicherweise verloren geht.

Die Übertragungsmöglichkeiten der in *Gomorra* vorkommenden Sprachvarietäten halten sich an die bestehenden Synchronkonventionen, und Verzerrungen auf dem Bildschirm, d.h. in der Relation von sprachlichen und audiovisuellen Elementen, die zu einem Illusionsverlust führen können, treten beinahe nicht auf.

6 Schlusswort

In der vorliegenden Masterarbeit ist es letztendlich möglich, die Übersetzungsleistung von Christoph Cierpka anhand seiner deutschen Synchronfassung des Spielfilms *Gomorrha* zu beurteilen. Die Analyse der ausgewählten Szenen wurde nach einem bestimmten übersetzungskritischen Rahmen durchgeführt. Es handelt sich hierbei um das zieltextorientierte Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann, deren funktionale und praktische Anwendungsweise bei der Übersetzungsanalyse und –kritik zur Anwendung kommen. Für die vorliegende Arbeit ist es weiter wichtig, sich mit dem Thema Filmsynchronisation und ihren sprachlichen und audiovisuellen Elemente auseinanderzusetzen, um die Synchronfassung eines Spielfilms kritisieren und beurteilen zu können. Die bedeutendsten Elemente und Aspekte der Filmsynchronisation wurden herausgearbeitet, um anhand dieser Informationen bei der Filmanalyse überprüfen zu können, ob der Synchronprozess gelungen ist. Da der Film in eine bestimmte soziokulturelle Sphäre eingebettet wurde, ist es somit notwendig, Wissen über kulturellen Referenzen und Sprachvarietäten zu vermitteln. Die Einteilung der Sprachvarietäten und ihre möglichen Übertragungsstrategien sind natürlich für die Beurteilung der Synchronleistung von erheblichem Interesse und wurden in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt.

Nachdem all diese Informationen zusammengeführt worden waren, war es möglich, eine ausführliche Analyse und Kritik der Synchronübersetzung in insgesamt zehn Schlüsselszenen vorzunehmen; dabei wurden nicht nur die verbalen, sondern auch die nonverbalen Elementen beachtet. Mittels Gegenüberstellung der einzelnen Szenen und nach ihrem Zusammenschluss zu einem Gesamttext wird gezeigt, dass sowohl die deutschsprachigen als auch die italienischen RezipientInnen hinsichtlich der Handlung imstande sind, eine intertextuell kohärente Gesamtscene zu erzeugen. Trotz der unzähligen sprachlichen und audiovisuellen Referenzen auf die italienische Kultur ist es dem Synchronübersetzer gelungen, den Handlungsinhalt adäquat ins Deutsche zu transferieren. Einige Differenzen in der deutschen und der italienischen Version konnten nur in einzelnen Szenen festgestellt werden, welche jedoch auf der Basis eines kohärenten Bilds die ZuseherInnen nicht verwirren. Zu diesen Differenzen kommt es natürlich bei der Übertragung der regionalitalienischen Sprachvarietäten. Hätte der Synchronübersetzer zielsprachige Varietäten mit gleichen oder ähnlichen morpho-

logischen Eigenschaften der italienischen Varietäten zur Verfügung gehabt, wären diese geringen Inkohärenzen möglicherweise nicht entstanden.

Die Analyse hat ergeben, dass die bei der deutschen Synchronfassung in erster Linie auf die Strategie der Standardisierung zurückgegriffen wird, wobei in einigen Dialogpassagen eine Tendenz zur Adaptierung an die Zielkultur festgestellt werden kann. Wie schon erwähnt, verliert der Filmstoff durch den Gebrauch der Standardisierung der Sprachvarietäten an Atmosphäre und Ausdrucksstärke. Er führt also zu einem Verlust des Lokalkolorits und zu einer Abschwächung der Charakterisierung der Figuren. Der Film spielt in einer den italienischen RezipientInnen bekannten Region und prangert die sozialen Zustände in ihrem Land an. Die deutschsprachigen RezipientInnen sind von Anfang an weniger involviert, aber ihre Rolle als ZuschauerInnen ist stärker ausgeprägt als jene der italienischen RezipientInnen.

Abgesehen von den sprachlichen Elementen, wurde die Nukleus- und Gestensynchronität berücksichtigt, besonders in denjenigen Szenen, wo die Wörter mit den Hand- und Körperbewegungen begleitet werden, und wo die italienischen SchauspielerInnen mit ihrer Körper viele Informationen vermitteln. Es kommt damit zu keinen Störungen der Authentizität und Kohärenz der Synchronfassung. In der Tat wurde m.E. keine Störung in der Synchronität festgestellt.

Die Figuren und das Handlungsgeschehen sind Träger gesellschaftskritischer Botschaften, die sich auf das Land Italien beziehen und den italienischen RezipientInnen daher näher und klarer sind. Die Äußerungen, die sich gegen die Camorra und das organisierte Verbrechen aussprechen, werden sowohl von den deutschsprachigen als auch von den italienischen ZuschauerInnen auf gleiche Weise rezipiert und interpretiert. Somit ist dem Synchronübersetzer gelungen, den deutschsprachigen ZuschauerInnen die Frames so nahe und adäquat wie möglich zu übermitteln. Natürlich ist die deutsche Synchronfassung nicht so regional gefärbt wie die italienische Originalversion, doch das behindert die ZielrezipientInnen nicht, der Filmhandlung zu folgen. Die deutsche Synchronfassung des Films *Gomorra* kann als sehr gelungen bezeichnet werden, da die Übertragung ins Deutsche – vor allem aufgrund der erhaltenen Botschaften und der sprachlichen und soziokulturellen Forderungen – zweifellos eine große translatorische Herausforderung darstellte.

7 Bibliographie

Primärliteratur

DVDs

Gomorra. 2008. Italien: Rai Cinema – 01 Distribution.

Gomorrha. Reise in das Reich der Camorra. 2008. Deutschland: PROKINO.

Sekundärliteratur

ALBRECHT, Jörn. 2005. *Übersetzung und Linguistik*. Tübingen: Narr.

AMMANN, Margret. 1990a. „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung“. In: *TEXTconTEXT*, 5, 209-250.

AMMANN, Margret. 1990b. *Grundlagen der modernen Translationstheorie – Ein Leitfa-den für Studierende*. Heidelberg: Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg.

ASCHEID, Antje. 1997. „Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism“. In: *The Velvet Light Trap*, 40, 32-41.

BAKER, Mona / HOCHÉL, Braño. 1998. „Dubbing“. In: Baker, Mona [Hg.]. *Routledge encyclopedia of translation studies*, 74-76.

BALÁSZ, Bela. 1949. *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. Wien: Globus.

BAWDEN, Liz-Anne / TICHY, Wolfram. 1977. *Buchers Enzyklopädie des Films*. Luzern/Frankfurt am Main: Bucher.

BERRUTO, Gaetano. 1987. „Sprachvarietät – Sprache (Gesamtsprache, historische Sprache)“. In: Ammon, Ulrich / Dittmar, Norbert / Mattheier, Klaus J. [Hg.]. *Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. Band 1*. Berlin: Walter de Gruyter, 263-267.

BÖDEKER, Birgit / FREESE, Katrin. 1987. „Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten. Eine Prototypologie“. In: *TEXTconTEXT*, 2:3, 137-165.

CEDEÑO ROJAS, Maribel. 2007. *Arbeitsmittel und Arbeitsläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

CHAUME VARELA, Frederic. 1997. „Translating non-verbal information in dubbing“. In: Poyatos, Fernando [Hg.]. *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives*

and Challenges in Literature, Interpretation, and the Media. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 315-326.

CHAUME VARELA, Frederic. 2002. „Models of Research in Audiovisual Translation“. In: *Babel*, 48:1, 1-13.

CHAUME VARELA, Frederic. 2004. „Synchronization in dubbing. A translational approach“. In: Orero, Pilar [Hg.], *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 35-52.

CRYSTAL, David. 1997. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford: Blackwell Publishers.

COSERIU, Eugenio. 1975. *Die Sprachgeographie*. Tübingen: Narr.

DELABASTITA, Dirk. 1989. „Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics“. In: *Babel*, 35:4, 193-218.

DÍAZ CINTAS, Jorge. 2004. „In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation“. In: Orero, Pilar [Hg.], *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 21-34.

DÍAZ CINTAS, Jorge. 2008. „Audiovisual translation comes of age“. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine; Bucaria, Chiara [Hg.]. *Between Text and Image: Updating research in screen translation*, 1-9.

DÍAZ CINTAS, Jorge. 2009. „Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential“. In: Díaz Cintas, Jorge [Hg.]. *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1-28.

DÍAZ CINTAS, Jorge / REMAEL, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

DITTMAR, Norbert. 1997. *Grundlagen der Soziolinguistik. Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*. Tübingen: Niemeyer.

DÖRING, Sigrun. 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.

ECO, Umberto. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

FEDERICI, Federico. 2011. *Translating dialects and languages of minorities. Challenges and solutions*. Oxford/Wien: Lang.

EDWARDS, John R. 1982. „Language attitudes and their implications among English speakers“. In: Ryan, Ellen Bouchard / Giles, Howard. *Attitudes towards Language Variation: Social and Applied Contexts*. London: Arnold, 20-33.

FILLMORE, Charles J. 1977. „Scenes-and-frames semantics“. In: Zampolli, Antonio [Hg.]. *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North-Holland, 55-81.

FLOROS, Georgios. 2003. *Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tübingen: Narr.

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

GAMBIER, Yves. 1994. *Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography*. Turku: Centre for Translation and Interpretation, Univ. of Turku.

GAMBIER, Yves / GOTTLIEB, Henrik. 2001. *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

GENTZLER, Edwin. 2001. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.

GÖHRING, Heinz. 1996. 2006. „Interkulturelle Kommunikation“ In: Snell-Hornby, Mary [Hg.], *Handbuch Translation*, Tübingen: Stauffenburg, 112-115.

GOODENOUGH, Ward H. 1964. „Cultural Anthropology in Linguistics“. In: Hymes, Dell [Hg.], *Language in Culture and Society*, New York: Harper, 36-40.

GÖPFERICH, Susanne. 1995. *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie – Kontrastierung – Translation*. Tübingen: Narr.

GORIS, O. 1993. „The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation“. In: *Target*, 5:2, 169-190.

GOTTLIEB, Henrik. 1994. „Subtitling: people translating people“. In: Dollerup, Cay / Lindegaard, Annette [Hg.], *Teaching Translation and Interpreting 2*. Amsterdam: John Benjamins, 261–274.

GOTTLIEB, Henrik. 1997. „You Got the Picture? On The Polysemiotics of Subtitling Wordplay“. In: Delabastita, Dirk. *Traductio: Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

GOTTLIEB, Henrik. 2001. „Texts, Translation and Subtitling - in Theory and in Denmark“. In: *Screen translation. Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Center for Translation Studies, Department of English, University of Copenhagen, 1- 40.

HARTIG, Matthias. 1981. *Sozialer Wandel und Sprachwandel*. Tübingen: Narr.

HATIM, Basil / MASON, Ian. 1990. *Discourse and the Translator*. Harlow/New York: Pearson.

HEISS, Christine. 1996. „Il testo in un contesto multimediale“. In: Heiss, Christine / Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria [Hg.]. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB, 13-26.

HERBST, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Linguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

HESSE-QUACK, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München: Reinhardt.

HOLMES, James S. 1988. *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1986. „Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary [Hg.], *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 348-374.

HÖNIG, Hans G. / KUBMAUL, Paul. 1982. *Strategie der Übersetzung*. Tübingen: Narr.

JÜNGST, Heike. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

KADE, Otto. 1964. „Ist alles übersetzbar?“. In: *Fremdsprachen*, 8:2, 84-100.

KADRIĆ, Mira / KAINDL, Klaus / KAISER-COOKE, Michèle. 2009. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

KAHANE, E. 1990-91. „Los doblajes cinematográficos: Truque lingüístico y verosimilitud“. In: *Parallèles*, 12, 115-120.

KARAMITROGLOU, Fotios. 1994. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi.

- KATAN, David. 1999. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- KOLB, Waltraud. 2006. „Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt)“. In: Snell-Hornby, Mary [Hg.]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 278-280.
- KÖRPE, Gülçin. 2004. *Die Übertragung von Sprachvarietäten bei der Synchronisation von Prime-Time-Zeichentrickserien am Beispiel von Futurama*. Wien: Univ., Dipl.-Arb.
- KURZ, Christopher. 2006. *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms „Lock, Stock and Two Smoking Barrels“*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- LOOGUS, Terje. 2008. *Kultur im Spannungsfeld translatorischer Entscheidungen*. Berlin: SAXA Verlag.
- LUYKEN, Georg-Michael / HERBST, Thomas. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- MALETZKE, Gerhard. 1996. *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher.
- MANHART, Sybille. 2006. „Synchronisation (Synchronisierung)“. In: Snell-Hornby, Mary [Hg.]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 264-266.
- MARKSTEIN, Elisabeth. 2006. „Realia“. In: Snell-Hornby, Mary [Hg.]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 288-291.
- MARTÍN, Laurentino. 1994. „Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje“. In: Eguíluz, F. et al. [Hg.], *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 323-330.
- MATTHEIER, Klaus J. 1980. *Pragmatik und Soziologie der Dialekte. Einführung in die kommunikative Dialektologie des Deutschen*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- NAGEL, Silke. 2009. *Audiovisuelle Übersetzung*. Frankfurt am Main/Wien: Lang.
- NDEFFO TENE, Alexandre. 2004. *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- NEDERGAARD-LARSEN, Brigit. 1993. „Culture-bound Problems in Subtitling“. In: *Perspectives. Studies in Translatology*, 1993:2, 207-241.

NORD, Christiane. 1989. „Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie“. In: *Lebende Sprachen*, 3, 100-105.

NORD, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen: Francke.

Nord, Christiane 2001: Repr. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

NORD, Christiane. 2011. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme.

OKSAAR, Els. 1988. *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

PEDERSEN, Jan. 2010. „Audiovisual translation – in general and in Scandinavia“. In: *Perspectives: Studies in Translatology*, 18:1, 1-22.

PETTIT, Zöe. 2004. „The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres“. In: *Meta: Translator's Journal*, vol. 49:1, 25-38.

PISEK, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.

PRUNČ, Erich. 1997. „Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatologischen Handelns)“. In: *TEXTconTEXT* 11, NF 1, 99-127.

PRUYS, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.

REIß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.

REIß, Katharina / VERMEER, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer.

ROWE, T.L. 1960. „The English dubbing text“. In: *Babel* 6. 116-120.

SNELL-HORNBY, Mary. 1988. *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins.

SOKOLI, Stavroula. 2009. „Subtitling Norms in Greece and Spain”. In: Díaz Cintas, Jorge / Anderman, Gunilla [Hg.]. *Audiovisual translation: language transfer on screen*. New York: Palgrave Macmillan, 36-48.

STOLZE, Rade Gundis. 1994. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

THOME, Gisela. 2012. *Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln. Theorien – Methodologie – Ausbildung*. Berlin: Frank & Timme.

TOMASZKIEWICZ, Teresa. 2001. „Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques”. In: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik [Hg.]. *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*. Amsterdam: John Benjamins, 237-247.

TOURY, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

TOURY, Gideon. 1985. „A Rationale for Descriptive Translation”. In: *Hermans*, 16-41.

TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

TRUDGILL, Peter / GILES, Howard. 1978. “Sociolinguistics and Linguistic Value Judgements: Correctness, Adequacy and Aesthetics”. In: Coppieters, Frank [Hg.]. *Functional Studies in Language and Literature*. Ghent: Story Scientia, 167-190.

VANNEREM, Mia / SNELL-HORNBY, Mary. 1986. „Die Szene hinter dem Text: ‚scenes-and-frames-semantics’ in der Übersetzung”. In: Snell-Hornby, Mary [Hg.], *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 184-205.

VERMEER, Hans J. 1986a. „Übersetzen als kultureller Transfer”. In: Snell-Hornby, Mary [Hg.]. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen/Basel: Francke, 30-53.

VERMEER, Hans J. 1986b. *Voraussetzungen für eine translationstheorie – einige kapitelle kultur- und sprachtheorie*. Heidelberg: Eigenverlag.

VERMEER, Jans J. 1990a. *Skopos und Translationsauftrag: Aufsätze*. Heidelberg: Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg.

VERMEER, Hans J. 1990b. *Kulturspezifität des translatorischen Handelns: Vorträge anlässlich der GAL-Tagung 1989*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen.

VERMEER, Hans J. 1992. „Is Translation a Linguistic or a Cultural Process?“. In: *Ilha do Desterro*, 28, 37-49.

VERMEER, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag.

VERMEER, Hans J. 1996b. Die Welt, in der wir übersetzen. Drei translatologische Überlegungen zu Realität, Vergleich und Prozess. In: *TEXTconTEXT*, 123-197.

VERMEER, Hans J. 2009. Interview. In: *trapriori*, Heft 1, 75-80.

VERMEER, Hans J. / WITTE, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.

VINCENDEAU, Ginette. 2012. „Hollywood Babel: The Coming of Sound and The Multiple Language Version“. In: *The Classical Hollywood Reader*, edited by Steve Neale. London & New York: Routledge, 137-146.

WALES, Katie. 2001. *A Dictionary of Stylistics*. London: Pearson.

WELLS, John C. 1982. *Accents of English 1. An Introduction*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

WHITMAN-LINSEN, Candance. 1992. *Through the dubbing glass. The Synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

WILINSKY, Barbara. 2001. *Sure seaters: the emergence of art house cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WITTE, Heidrun. 1987. Die Kulturkompetenz des Translators – Theoretisch-abstrakter Begriff oder realisierbares Konzept?. In: *TEXTconTEXT*, 2, 109-136.

WITTE, Heidrun. 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators: Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.

ZABALBEASCOA, Patrick. 1997. „Dubbing and the nonverbal dimension of translation“. In: Poyatos, Fernando [Hg.]. *Nonverbal Communication and Translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. 327-342.

Nachschlagewerke

DUDEN, *Deutsches Universalwörterbuch*. 2011. Kunkel-Razum, Kathrin et al. [Hg.]. Mannheim: Dudenverlag.

Internetquellen

<http://www.alcam.de/> (19.10.13)

Atlante Linguistico della Campania

<http://www.gomorrha-derfilm.de/> (19.10.13)

Offizielle Webseite des Films

<http://www.robertosaviano.it/biografia/> (27.06.13)

Biographie von Roberto Saviano

http://www.kinofenster.de/filme/filmdesmonats/garrone_0809 (13.05.13)

Interview mit Matteo Garrone: „Ich wollte erzählen, dass in Wirklichkeit eine Grauzone existiert“

<http://www.persinsala.it/article456.html> (27.06.13)

Artikel: „Cannes: A Matteo Garrone il Premio Città di Roma – Arcobaleno Latino“

<https://www.synchronkartei.de/?action=show&type=film&id=13665> (16.10.13)

Synchronkartei des Films

<http://www.filmsite.org/filmterms7.html> (06.09.13)

Film Terms Glossary

<http://www.robertosaviano.it/articoli/hollywood-la-villa-di-walter-schiavone/> (15.09.13)

Artikel: „Hollywood, la Villa di Walter Schiavone“

<http://www.oe24.at/welt/weltpolitik/Krebs-Alarm-in-Neapel/225496> (04.10.2013)

Artikel: „Krebs-Alarm in Neapel“

Abstract (German)

Die vorliegende Masterarbeit macht sich zur Aufgabe, eine wissenschaftliche Analyse der deutschen Synchronfassung des Spielfilms *Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra* durchzuführen. Das Ziel ist hierbei herauszufinden, wie die unterschiedlichen Sprachvarietäten, die in diesem Film gesprochen werden, in eine andere Sprache und Kultur übertragen werden und welche Übertragungsstrategien in der Synchronübersetzung zur Anwendung kommen.

Diese Masterarbeit besteht aus fünf Kapitel. Das erste Kapitel befasst sich mit den übersetzungstheoretischen Grundlagen. Dafür wurde das funktionale, zieltextorientierte Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann ausgewählt, deren Methode auf der Skopostheorie nach Reiß und Vermeer und auf der Theorie des translatorischen Handelns nach Holz-Mänttari basiert. Außerdem greift Ammann das Konzept des „Lettore Modello“ nach Eco und das Konzept der scenes-and-frames semantics nach Fillmore auf. Die Translation wird in diesem Zusammenhang als kultureller Transfer dargestellt. Das darauffolgende Kapitel befasst sich mit der audiovisuellen Translation im Rahmen der Translationswissenschaft. Nach einem Überblick über die Forschungsentwicklungen im Bereich der Filmübersetzung, wird weiter besonderes Augenmerk auf die Filmsynchronisation und ihre unterschiedlichen technischen Aspekte gelegt. Das dritte Kapitel liefert eine Darstellung der kulturellen Elemente in der Filmtranslation. Hierbei wird ein Überblick über die Kulturreferenzen und ihre Übersetzungsstrategien gegeben, danach werden die Sprachvarietäten im Film in den Mittelpunkt gerückt, nämlich wie sie definiert werden, welche es gibt und zu welchen Schwierigkeiten es bei ihrer Übertragung kommen kann. Im vierten Kapitel wird der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit, der Spielfilm *Gomorrha*, näher beleuchtet. Hierbei werden Handlung, Sprache und Besetzung vorgestellt. Im fünften und letzten Kapitel wird die Analyse von ausgewählten Dialogpassagen aus dem Film durchgeführt, gefolgt von der Kritik. Die Szenen sind in drei Kategorien (Dialekte, Akzente, Fremdsprachen) aufgeteilt. Für jede Kategorie wird untersucht, wie die Handlung und die Charakterisierung der Figuren von den Sprachvarietäten beeinflusst wird, und wie sie anhand der Übersetzungsstrategien nach Nedergaard-Larsen übertragen werden.

Abstract (English)

The present master thesis is a scientifically founded analysis of the dubbed German version of the Italian movie *Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra* (English title: *Gomorrah*). The goal is establish how the different Italian language varieties from the movie are transferred into another language and culture, and which translation strategies are used in the transmission of those varieties.

The thesis consists of five chapters. The first chapter is principally concerned with the basis of translation theory. It is the functional, target text-oriented model of translation criticism by Margret Ammann, whose method is based on the Skopos Theory as defined by Katharina Reiß and Hans J. Vermeer, as well as the Theory of Translational Action by Justa Holz-Mänttari. Ammann also uses the concept of the model reader by Umberto Eco within her theory and the concept of scenes-and-frames semantics by Charles Fillmore. The translation is presented as a cultural transfer in this context. The following chapter deals with the audiovisual translation. After an overview of the research progress in the field of film translation, the central focus lies on the dubbing and their different technical aspects. The third chapter concerns a description of the cultural aspects within the film translation. An overview of the cultural references and their translation strategies is given. Particular attention is paid to the language varieties in film, namely what is meant by them, which variations there are, and what the potential problems are in relation to their transmission. The fourth chapter consists of all the information regarding the movie, such as the plot, the casting and the language used. The fifth and final chapter is the analysis and criticism of selected dialogue passages from the film. The scenes are divided into three main categories, such as dialects, accents and foreign languages. What follows is a careful examination of how the language varieties affect the plot and the characterization of the figures, and – based on the translation strategies by Birgit Nedergaard-Larsen - how they are transmitted in the German-speaking culture.

Curriculum Vitae

Federica DREON

PERSÖNLICHE DATEN

Geburtsdaten	19.09.1985 in Latisana (Udine, Italien)
Staatsangehörigkeit	Italienisch

BERUFSERFAHRUNG

11/2011 - heute	Geringfügige Angestellte in Technical Service Übersetzen und Unterstützung: Fuhrpark, Presse, Homologation FIAT Group Austria Schönbrunnerstraße 297-307, A-1120 Wien
03/2011 – 06/2011	Übersetzerin DE-IT TRIANGLE Show & Sports Promotion GmbH 8. Mai Straße 29/2, A-9020 Klagenfurt
03/2008 – 06/2009	Commerical Area Manager Italy Übersetzung, Markteinführung und Customer Care der italienischen Onlinegames GameArt Studio GmbH Bismarckstraße 107, D-10625 Berlin

SCHUL- UND BERUFSBILDUNG

10/2009 – 11/2013	Master of Arts <i>Übersetzen und Dolmetschen</i> Fachübersetzen Italienisch-Deutsch-Englisch Zentrum für Translationswissenschaft - Universität Wien
10/2004 – 12/2008	Bachelor of Arts <i>Sprach- und Kulturvermittlung</i> Italienisch-Deutsch-Englisch-Portugiesisch Università di Padova
09/1999 – 06/2004	Handelsakademie-Matura Istituto Tecnico Commerciale „G. Luzzato“ I-30026 Portogruaro (Venezia)