



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Vom Dialogbuch zur fertigen Episode.
Veränderungen durch die deutschsprachige
Synchronisation der U.S. amerikanischen
Zeichentrickserie *The Simpsons*
am Beispiel der 17. Staffel.

Verfasser

Patrick Seirafi

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- u. Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Abbildungsverzeichnis	6
1. Einleitung	8
2. Theoretische Grundlagen der Übersetzungswissenschaft.....	12
2.1 Arten der Übersetzung	12
2.2 Übersetzungskritik	13
2.3 Zur Definition eines Übersetzungsbegriffs	13
2.4 Die Skopostheorie	14
2.5 Zur unübersetzbaren Übersetzung	15
2.6 Äquivalenz und Adäquatheit	18
2.7 Zum Übersetzungsprozess.....	20
2.7.1 Voraussetzungen an einen Übersetzer.....	21
2.7.2 Die Zielgruppenproblematik	21
3. Audio-visuelle Übersetzungsformen.....	23
3.1 Untertitel	24
3.2 Voice-Over	26
3.3 Verschiedensprachige Versionen vom selben Film.....	26
3.4 Synchronisation.....	27
4. Synchronisationsforschung	29
4.1 Theoretische Vorüberlegungen.....	29
4.2 Dialogveränderungen.....	32
4.3 Synchronübersetzung vs. Synchrontext.....	40
4.4 Synchronität.....	42
4.4.1 Lippensynchronität.....	42
4.4.2 Sprechgeschwindigkeit	47
4.4.3 Bewegungesynchronität.....	47
4.4.4 Referenzsynchronität	47
4.5 Stimme, Sprache, Dialekte und Akzente	48
4.5.1 Die Stimme.....	48
4.5.2 Sprache.....	50
4.5.3 Mehrsprachigkeit.....	52
4.5.4 Dialekte und Akzente	53
4.6 Filmtitel	55
4.7 Anglizismen.....	59
5. Ablauf einer Synchronisation	63
5.1 Der Weg zur Synchronübersetzung	63
5.2 Die Arbeit im Studio	70

6. Synchronisationskritik.....	73
6.1 Qualitätsanspruch	73
6.1.1 Die Frage einer legitimen Bewertungsgrundlage	73
6.1.2 Die Frage der Verantwortung	74
6.1.3 Gute Synchronisation vs. schlechte Synchronisation	75
6.1.4 Synchrone Sprache	76
6.1.5 Die Frage nach Unnatürlichkeiten	76
6.2 Linguistische und kulturelle Hürden.....	77
6.2.1 Zur deutschen Sprache	77
6.2.2 Die Frage nach qualitativer Lippsynchronität	78
6.2.3 Sprichwörter und Redewendungen	79
6.2.4 Humor als kulturelle Hürde.....	80
6.2.5 Mehrsprachigkeit, Dialekte und Akzente	81
6.2.6 Allgemeine kulturelle Hürden	82
6.2.7 Originalversion vs. Synchronfassung.....	83
6.3 Kritik zum Verfahren der Synchronisation	84
6.3.1 Kooperationsfassungen	85
6.3.2 Die Kostenfrage.....	86
6.3.3 Studioarbeit mit Hindernissen	88
6.3.4 Die Frage der Anerkennung	88
6.3.5 Das Vorenthalten von ganzen Episoden einer TV Serie	89
6.3.6 Die Zensurfrage.....	89
6.3.7 Synchronisation als Neufassung	90
6.3.8 Die Notwendigkeit einer Rohübersetzung und die Grundprobleme des Dialogbuchs.....	92
6.3.9 Die Werbepausenproblematik	93
6.3.10 Kritik zur Kritik	94
7. Die Simpsons.....	95
7.1 Geschichte der Simpsons.....	95
7.2 Über die Simpsons	96
7.3 Wer übersetzt die Simpsons?.....	98
7.4 Der Ruf der Synchronisation der Simpsons	100
7.5 Stilmittel der deutschen Synchronisation	101

8. Untersuchung der Staffel 17	103
8.1 Methoden.....	104
8.2 Materialbasis	104
8.3 Episodentitel	106
8.3.1 Detaillierte Analyse der übersetzten Titeln der Episoden 1-22	107
8.3.2 Zusammenfassung.....	121
8.4 Analyse der Tafel-Gags.....	122
8.4.1 Detaillierte Analyse der Tafel-Gags der Episoden 1, 11, 15, 16, 20, 21 und 22	123
8.4.2 Zusammenfassung.....	125
8.5 Der Vergleich zwischen englischem Original, deutschem Dialogbuch und deutschem Synchrontext	126
8.5.1 Kategorie 1: Dialogbuch und Synchronregie: Combrinck	126
8.5.2 Kategorie 2: Dialogbuch: Combrinck, Synchronregie: von Stegmann	153
8.5.3 Kategorie 3: Dialogbuch und Synchronregie: von Stegmann	183
9. Ergebnisse.....	202
9.1 Zur Übersetzung der Episodentitel	202
9.2 Zur Übersetzung der Tafel-Gags	203
9.3 Zum Dialogbuch.....	203
9.4 Zum Synchrontext	205
9.6 Schlussfolgerungen	212
10. Anhang.....	213
10.1 Transkription der Dialoglisten.....	213
10.1.1 Staffel 17 Episode 1	213
10.1.2 Staffel 17 Episode 4	218
10.1.3 Staffel 17 Episode 13.....	222
10.1.4 Staffel 17 Episode 17	232
10.1.5 Staffel 17 Episode 19	240
10.1.6 Staffel 17 Episode 22	247
10.2 Abstract Deutsch	256
10.3 Abstract English	257
10.4 Lebenslauf.....	258
11. Literatur- u. Quellenverzeichnis	259
11.1 Selbständige Literatur.....	259
11.2 Online-Quellen	262
11.3 Film- und Fernsehserienverzeichnis	265

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Zeigt eine Nahaufnahme eines Deutsch-Englisch Wörterbuchs, das Francis für die Kommunikation mit Søren benötigt.	53
Abbildung 2: Auszug aus dem Post-Production Script der <i>Simpsons</i>	65
Abbildung 3: Durch ein Voice-Over wird der gezeigte Text eingesprochen.	101
Abbildung 4: Beispiel für die Verwendung eines Inserts bei den <i>Simpsons</i>	101
Abbildung 5: Das deutschsprachige Insert steht an Stelle des Englischen.	102
Abbildung 6: Veranschaulichung für die Einblendung der Episodentitel bei den <i>Simpsons</i>	106
Abbildung 7: Das Halloween-Special zeigt den Originaltitel	109
Abbildung 8: Der Titel des 1. Aktes vom Halloween-Special	110
Abbildung 9: Der Tafel-Gag: In der deutschen Synchronisation wird er mittels einem Voice-Over vermittelt.	122
Abbildung 10: Rentiere, denen das warme Klima nicht gut tut.	130
Abbildung 11: Homer telefoniert und legt Pralinen, die ihm nicht schmecken in derselben Schachtel auf einen zweiten Haufen, den Marge später bekommen soll.	131
Abbildung 12: Bart auf dem Fenster, kurz vor dem Sprung in den Pool.	135
Abbildung 13: Ned Flanders greift sich in den Schritt.	136
Abbildung 14: Bart stellt fest, dass Nelson keine echte Maske trägt, sondern stattdessen Schmieröl ins Gesicht aufgetragen hat.	139
Abbildung 15: Marge hat damit zu kämpfen, dass die Katze ihr Skelett für einen Kratzbaum hält.	140
Abbildung 16: Der Jetskier hat seinen Mund deutlich geschlossen und zeigt lediglich etwas Zähne.	144
Abbildung 17: Ein anderer Jetskier trägt denselben Gesichtsausdruck und bleibt stumm vertont.	144
Abbildung 18: Moe beim Freirubbeln seines Loses.	146
Abbildung 19: Homer mit einen ängstlichen Gesichtsausdruck.	147
Abbildung 20: Nachdem Marge Burns (li.) und Smithers (re.) K.O. geschlagen hat.	147
Abbildung 21: Quimby, der als Burger verkleidet ist und von Hunden aufgefressen wird.	148
Abbildung 22: Während (re.) das echte <i>Subway</i> Testimonial Jared zu sehen ist, sieht man (li.) die Parodie aus der <i>Simpsons</i> -Episode.	149
Abbildung 23: Lisa ist als Albert Einstein verkleidet.	151
Abbildung 24: Die Abgaben des Gehaltsschecks von Mr. Burns.	155
Abbildung 25: Der Extra-Zuschlag, den Moe zusätzlich verrechnet.	156
Abbildung 26: Ein typografischer Fehler im Untertiteltext.	158
Abbildung 27: Der Texaner mit offensichtlicher Zwangsneurose, wie er 3 mal auf den Boden stampft.	164
Abbildung 28: Lisa bekommt dank einem Schaf ihre Perlenkette wieder zurück.	165

Abbildung 29: Der ‚Mexican stand-off‘ bei den <i>Simpsons</i>	166
Abbildung 30: Ein exemplarisches Beispiel des ‚Mexican stand-off‘ auf wikipedia.org.	167
Abbildung 31: Eine Nahaufnahme vom Buch, das Marge Homer für den Flug nach Indien mitgibt.....	170
Abbildung 32: Richard Dean Anderson, der einen BH von Patty bzw. Selma als Fluchthelfer verwendet.....	171
Abbildung 33: Parodie an einen der indischen Götter, der ähnlich wie die Schlümpfe blau ist.....	172
Abbildung 34: Richard Dean Andersons Worte, geschrieben auf Patty's und Selma's Rollo.	173
Abbildung 35: Der schlafende U.S amerikanische Kontinent.	178
Abbildung 36: (li.) zeigt die echte Figur <i>Carnac</i> aus der <i>Tonight Show</i> . (re.) zeigt die Parodie bei den <i>Simpsons</i> mit Homer als <i>Carnac</i>	180
Abbildung 37: Marge mit einem Buch, auf dem deutlich ‚Calculus‘ zu lesen ist.	186
Abbildung 38: Kerny, der Milhouse mit der Faust ins Gesicht schlägt.	192
Abbildung 39: Der Comicverkäufer, greift nach seinem Bauch und rüttelt ihn heftig. ...	193
Abbildung 40: Tabitha, die sich an der Stange der Lampe wie eine Stripperin rekelt..	197
Abbildung 41: Ein Theater, dass das Musical ‚One Guy Named Moe‘ aufführt.	199
Abbildung 42: Itchy kommt mit einem hervorgehaltenen Messer aus der Babywiege herausgesprungen.	200
Abbildung 43: Die Lippenbewegung des Mannes auf der linken Seite ist deutlich zu erkennen.	207

1. Einleitung

Die von Matt Groening erschaffene U.S. amerikanische Zeichentrickserie *The Simpsons* kann weltweit in 70 Ländern¹ gesehen werden. Außerhalb des englischsprachigen Raums wird dies möglich durch die technische Entwicklung einer audiovisuellen Übersetzungsart: Die Synchronisation.² Was genau ist Synchronisation? Das *Fachwort-Lexikon Film, Fernsehen, Video* beschreibt sie schlicht und einfach als „Aufnahme fremdsprachiger Dialoge im Synchronstudio“³. Diese Aussage bringt es zwar kurz und bündig auf den Punkt, verbirgt aber sämtliche Tücken und Schwierigkeiten, die während des Synchronisationsprozesses auftreten können. Hinzuzufügen ist noch die Tatsache, dass in manchen Fällen neben Dialogen auch Geräusche, Töne oder sogar Musik neu hergestellt werden müssen.⁴

Heutzutage kann man von einer Industrie sprechen, bei der audio-visuelle Medien (wie etwa Filme, Fernsehserien, ja sogar Computerspiele) von einer Ausgangssprache in eine bestimmte Zielsprache transformiert werden. Erst durch diese Art der Bearbeitung ist es möglich die Illusion zu erschaffen, anderssprachige Filme und Serien seien in deutscher Sprache entstanden. Weshalb diese Illusion funktioniert, soll in dieser Arbeit nicht konkret beleuchtet werden, sondern vielmehr Veränderungen sowie Schwierigkeiten, die dabei auftreten können, Dialoge und sonstige im Film vorkommende Faktoren vom Englischen ins Deutsche zu übertragen.

Dadurch, dass die Synchronisation eine Art der Übersetzung ist, wird ein Ausflug in die Übersetzungswissenschaft notwendig. In Kapitel 2 werden die wichtigsten Aspekte der Übersetzungstheorie und dessen Schwierigkeiten erläutert.

¹ Vgl. Schulze, „TV-Serie: Matt Groening und die Simpsons“ in: <http://www.stern.de/kultur/tv/tv-serie-matt-groening-und-die-simpsons-520418.html>, Zugriff: 23.10.2013.

² Auch wenn manche Länder auf das Untertitelverfahren (Vgl. S. 24f) zurückgreifen, geht es in dieser Untersuchung ausschließlich um die deutsche Synchronfassung der *Simpsons*.

³ Vielmuth, *Fachwort-Lexikon Film Fernsehen Video*, S. 136.

⁴ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 62.

Kapitel 3 bietet einen kurzen Überblick der audio-visuellen Übersetzungsformen (Voice-Over Verfahren, Untertitelung, Synchronisation sowie Filme in verschiedenen Sprachvariationen zu drehen).

Eine vertiefte Synchronisationsforschung, die sich aus sieben Themenschwerpunkten⁵ zusammensetzt, bietet das Kapitel 4.

Kapitel 5 beschäftigt sich mit dem Ablauf einer Synchronisation. Hier soll es darum gehen, den Weg des Synchronisationsprozesses zu zeigen.

Kapitel 6 befasst sich mit der Kritik gegenüber dem Verfahren der Synchronisation. Der Übersicht wegen, gliedert sich dieses Kapitel in drei Themenschwerpunkte⁶.

Kapitel 7 ist voll und ganz den *Simpsons* gewidmet. Neben einer kurzen Einführung zur Zeichentrickserie, soll auch gezeigt werden wer für die deutsche Synchronisation überhaupt verantwortlich ist, welche Eigenschaften die deutschsprachige Synchronisation aufweist und welchen Ruf diese allgemein genießt.

Kapitel 8 ist der empirische Teil dieser Arbeit. Neben der Untersuchung der Episodentitel (Kapitel 8.3) sowie der Tafel-Gags (Kapitel 8.4) erfolgt anhand der Kontrastiven Linguistik der Vergleich (von 6 Episoden der Staffel 17 der *Simpsons*) zwischen englischer Originalfassung, deutschem Dialogbuch (das im übrigen auch Synchronübersetzung⁷ genannt wird und als Vorlage für die späteren Aufnahmen im Studio dient) und der deutschsprachigen Episode (Kapitel 8.5).

Als Materialbasis für diese ausführliche Untersuchung dient neben dem Post-Production Script⁸ – welches die Dialoge der gesamten Episode in englischer Originalsprache (inklusive aller wichtigen Informationen wie etwa Off- und On-Screen Hinweise, Erklärungen relevanter Begriffe und Wortanspielungen, usw.) enthält – das deutsche Dialogbuch, sowie

⁵ Zu den Themenschwerpunkten gehören 1)theoretische Vorüberlegungen 2)Dialogveränderungen 3)Synchronübersetzung vs. Synchrontext 4)Synchronität 5)Stimme, Sprache, Dialekte und Akzente 6)Filmtitel sowie 7)Anglizismen

⁶ Zu den Themenschwerpunkten gehören 1)Qualitätsanspruch 2)Linguistische und kulturelle Hürden 3)Kritik zum Verfahren der Synchronisation

⁷ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 198.

⁸ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 62.

natürlich dem endgültigen Synchrontext⁹, der dem Text der ausgestrahlten Episode¹⁰ entspricht.

Der Vergleich zwischen Dialogbuch und Synchrontext wird deshalb angestrebt, da es nicht gerade selten vorkommt, dass das Dialogbuch nicht zu 100% dem Synchrontext entspricht.¹¹ Drehbücher werden ständig geändert und zum Teil noch während des Produktionsprozesses, wie auch schon *Simpsons*-Autor Jon Rhodes über die Serie im U.S. amerikanischen online Magazin *Entertainment Weekly* schreibt: „Dialogue is changed at the last minute, scenes rewritten even after the animation is done.“¹²

Freundlicherweise hat mir *ProSieben* – Auftraggeber der deutschen Synchronisation der *Simpsons* – für den Zweck dieser Arbeit folgende Dokumente zu allen 22 Episoden der 17. Staffel zur Verfügung gestellt:

- Das Deutsche Dialogbuch
- Die Besetzungsliste der deutschen Bearbeitung
- Das Post-Production Script¹³ (auch continuity¹⁴ bzw. continuities genannt)

Warum genau die 17. Staffel? Das Spannende daran ist, dass der Synchronregisseur und Dialogbuchautor Ivar Combrinck, der seit der 4.Staffel¹⁵ für die Synchronisation der *Simpsons* im Auftrag von *ProSieben* verantwortlich war, während der laufenden Staffel verstorben ist und seine Arbeit fortgesetzt werden musste. Für die zweite Hälfte der 17. Staffel wurde Matthias von Stegmann die Gesamtleitung der Synchronisation von den *Simpsons* übertragen. Das heißt, die ersten 11 Episoden von Staffel 17 gehen auf die Rechnung von Ivar Combrinck und ab Episode 12 der Staffel 17 (bis heute) übernimmt von Stegmann die Leitung als

⁹ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 198.

¹⁰ Da Staffel 17 der *Simpsons* (noch) nicht auf DVD erschienen ist, wurden die untersuchten Episoden (siehe Kapitel 8.2) aus dem Fernsehen aufgezeichnet.

¹¹ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 215.

¹² Rhodes, „The Making Of 'The Simpsons'“, in: <http://www.ew.com/ew/article/0,,317407,00.html>, Zugriff: 30.1.2013.

¹³ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 62.

¹⁴ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 198; Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 87; Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 61.

¹⁵ Vgl. Bräutigam, *Stars und ihre deutschen Stimmen*, S. 386.

Synchronregisseur und Dialogbuchautor für die deutschsprachige Fassung der *Simpsons*.

Aufgrund dieser Umstände stellt die 17. Staffel der *Simpsons* einen sehr interessanten Fall dar. Bei genauerer Betrachtung der Besetzungslisten ließ sich feststellen, dass zwar ab Episode 11 Matthias von Stegmann die Synchronregie übernommen hat, aber selbst erst mit Episode 19 seine eigenen Dialogbücher verfasst. Das macht die Forschung dieser Staffel noch interessanter, da es 7 Episoden gibt, an denen von Stegmann die Synchronregie, mit den von Ivar Combrinck verfassten Dialogbüchern führte.

Folgende Forschungsfragen gilt es zu beantworten:

1. Wodurch unterscheiden sich die Dialogbücher von Combrinck und von Stegmann?
2. Welche Unterschiede zwischen Dialogbuch und Synchrontext ergeben sich während der Aufnahmen im Studio?
3. Welche Veränderungen tauchen generell zwischen Deutschem Synchrontext und Englischer Episode auf?

Das sind die 3 Hauptfragen, die im empirischen Teil näher beleuchtet sowie beantwortet werden sollen. Doch bevor ein empirischer Teil überhaupt angegangen werden kann, soll die dazu benötigte Theorie vermittelt werden. Angefangen wird mit einem Exkurs in die Übersetzungswissenschaft.

2. Theoretische Grundlagen der Übersetzungswissenschaft

„Von Karl Kraus stammt das Wort: »Übersetzen heißt: Übersetzen.« Ich glaube, die Kunst, des »Ersetzens« kann nur darin bestehen, dem Zuschauer die Vorstellung zu vermitteln, daß die Dinge, die er auf der Bühne sieht, eben nicht in Grinzing oder am Wedding abspielen, sondern in einem anderen Land, unter anderen Menschen, die anders leben und denken als er. Der Zuschauer muß das Gefühl haben, daß ihm mit dem Vertrauten zugleich etwas Fremdes, Exotisches vermittelt wird, etwas das sich ihm nicht ohne weiteres erschließt und das er sich erst mit den Mitteln des Vergleichs und der Einfühlung erobern muß. Übersetzen heißt, ein Stück in einer andern Sprache *inszenieren*.“¹⁶

Auch wenn dieses Zitat auf wissenschaftliche Tatsachen verzichtet, passt es sehr gut zur Thematik, die in dieser Arbeit aufgearbeitet werden soll. Als Denkanstoß scheinen Hans Sahl's Worte sehr interessant und wirkungsvoll zu sein.

2.1 Arten der Übersetzung

Grundsätzlich kann man sagen, dass es 2 Arten von Übersetzungen gibt: Die *interlinguale* Übersetzung – die auch Thematik dieser Arbeit ist – verfolgt das Ziel zwischen zwei verschiedenen natürlichen Sprachen zu übersetzen (z.B. vom Englischen ins Deutsche). Die *intralinguale* Übersetzung hingegen geht jeweils nur von einer Sprache aus. Es wird also entweder zwischen verschiedenen Sprachstufen (z.B. Frühhochdeutsch-Neuhochdeutsch) oder verschiedenen Sprach- und Stilschichten übersetzt.¹⁷

Wie wir später noch sehen werden, spielt die intralinguale Übersetzung bei der Übersetzung audio-visuellen Medien auch eine Rolle. Akzente und Dialekte sind vorzufinden, die schließlich auch in die Zielsprache übertragen werden müssen.

¹⁶ zit. nach Hans Sahl, „Zur Übersetzung von Theaterstücken“, in: Italiaander Rolf (Hg.), *Übersetzen*, S. 105.

¹⁷ Vgl. Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 11.

2.2 Übersetzungskritik

Hönig und Kußmaul sehen den Übersetzer „als den entscheidenden Akteur, der zwischen den Zwängen des AS-Textes [Ausgangssprachlichen Textes, Anmerkung] und den Bedürfnissen ‚seiner‘ ZS-Adressaten [Zielsprachlichen-Adressaten, Anmerkung] vermittelt.“¹⁸

Übersetzung hat auch etwas mit Subjektivität zu tun. Nicht zu unrecht, denn schließlich ist es der „[...] Übersetzer der festlegt, welche Auslegungsmöglichkeit sprachlich realisiert werden soll.“¹⁹ Anhand von welchen Aspekten darf überhaupt beurteilt werden, ob eine Übersetzung gelungen ist oder nicht? Auf keinen Fall aufgrund literarischer Qualität, wissenschaftlicher Exaktheit etc. denn ob eine Übersetzung gut bzw. schlecht ist, muss immer ausgehend vom AS-Text definiert werden.²⁰

Ein Übersetzer sollte sich demnach nicht als eine Art Verbesserer sehen, wobei in Fachbüchern eher auf inhaltliche Korrektheit geachtet werden sollte, als es bei literarischen Werken der Fall ist.²¹

2.3 Zur Definition eines Übersetzungsbegriffs

Wenn es um die Frage geht wann man überhaupt von einer Übersetzung sprechen kann, gibt es in der Translationswissenschaft unterschiedliche Ansichten:

Während für Koller²² auch die Transkription eine Form der Übersetzung darstellt, widerspricht ihm Mounin, da sie schließlich keine Entschlüsselung des Textes erfordert.²³ Denn, man

„[...] kann seine Arbeit ausführen, ohne ein einziges Wort dieser Mitteilung zu verstehen, da er sie von einer Schreibung in eine andere, aber nicht von einer natürlichen Sprache in eine andere umsetzen soll.“²⁴

Unter Anbetracht Mounins Argumentation: „Man kann nicht übersetzen ohne zu verstehen [...]“²⁵ scheint es legitim, dass der Vorgang einer

¹⁸ Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 29.

¹⁹ Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 26.

²⁰ Vgl. Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, S. 13.

²¹ Vgl. *ibid.*, S. 67f.

²² Vgl. Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 64.

²³ Vgl. Mounin, *Die Übersetzung*, S. 21.

²⁴ *Ibid.*, S. 21.

²⁵ *Ibid.*

Transkription nicht als Übersetzung gesehen werden kann. Reiß ist im übrigen derselben Meinung und meint: „Ohne Verstehen kein Übersetzen.“²⁶

2.4 Die Skopostheorie

Für die Thematik der Synchronisation schien die von Vermeer und Reiß ernannte Skopostheorie am besten geeignet. Ihr Grundsatz lautet:

„Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“²⁷

Die Übersetzung ist als eine Art Handlungstheorie zu verstehen, bei der grundsätzlich davon ausgegangen werden kann, dass

„[...] ein Ausgangstext als ‚Primärhandlung‘ vorhanden ist, die Frage ist also nicht: ob und wie gehandelt, sondern ob, was und wie weitergehandelt (übersetzt/gedolmetscht) werden soll.“²⁸

Bei der Skopostheorie geht also darum den Zweck einer Übersetzung dem höchsten Stellenwert zuzuordnen.

Hönig und Kußmail sehen es ähnlich wie Reiß und Vermeer und verstehen die „[...] Sprache als Handeln [...]“²⁹. Als Leitsatz der Skopostheorie gilt sozusagen das Sprichwort:

„Der Zweck heiligt die Mittel.“³⁰

Daraus ergibt sich die logische Konsequenz, dass sich etwa ein zielsprachlicher Text von einem ausgangssprachlichen Text deutlich unterscheiden kann. Der Zweck einer Übersetzung kann ein anderer sein als der, des Ausgangstextes.³¹

Es geht darum zu entscheiden was, für wen und warum übersetzt werden soll. Die Wahl einer bestimmten Zielgruppe spielt dabei eine Rolle und kann den skopós (griechisch für Zweck, Ziel) zwischen Ausgangssprache und Zielsprache verändern.³² Auch bei den *Simpsons* ist der Adressat nicht zu vernachlässigen. So wurde die Serie früher im deutschsprachigen

²⁶ Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, S. 26.

²⁷ Reiß/Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, S. 96.

²⁸ Ibid., S. 95.

²⁹ Hönig/Kußmail, *Strategie der Übersetzung*, S. 34.

³⁰ Reiß/Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, S. 101.

³¹ Vgl. ibid., S. 103.

³² Vgl. ibid., S. 96.

Raum als Kinderserie verkauft, während sie in den USA schon immer als Erwachsenen-Serie konzipiert war.³³

Generell kann man sagen, dass der *skopós* bei den *Simpsons* die Unterhaltung in Form von Komik darstellt. Und zwar hervorgerufen durch die satirische Darstellung des U.S. amerikanischen Alltags. Schließlich soll das Publikum sowohl im englischen Original als auch in der deutschen Synchronfassung zum Lachen gebracht werden.

Kapitel 9 wird in Zusammenhang der *Simpsons* zeigen, wie und in welcher Form die Skopostheorie auf die Serie übertragen werden kann.

2.5 Zur unübersetzbaren Übersetzung

Jedem Übersetzer droht die Gefahr Fehler in Bezug auf Kultur, Sprachsystem etc. zu begehen und davor schützt auch das anerkannteste Studium nicht.³⁴ Auch wenn Unwissenheit nicht vor Strafe schützt, kann nicht immer der Übersetzer als Sündenbock für diverse Fehler, besser gesagt für Veränderungen gesehen werden. Schließlich besteht nicht immer die Möglichkeit adäquat zu übersetzen, da die Sprache selbst das Problem darstellt.³⁵

Zum einen spielt die Bedeutung eines Begriffs eine große Rolle. Hönig und Kußmaul meinen erst „[...] wenn das kommunikative Ziel der Sprachverwendung definiert werden kann [...]“³⁶ ist es möglich eine Übersetzung anzufertigen. Innerhalb einer Sprache muss ein und dasselbe Wort in zwei unterschiedlichen, nicht miteinander zusammenhängenden Sätzen nicht immer dieselbe Bedeutung haben.³⁷ Sprache ist ein komplexes System für die es zwar Regeln gibt, aber ein pauschales System diese Regeln – die mit vielen Ausnahmen bestückt sind – richtig einzusetzen, gibt es nicht.

Das nächste Problem bezieht sich auf Wörter, die in der Zielsprache aufgrund von kulturellen, sozialen, geschichtlichen und politischen Gründen nicht vorgesehen sind.³⁸

³³ Vgl. Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 9.

³⁴ Vgl. Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 11.

³⁵ Vgl. Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 22.

³⁶ Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 33.

³⁷ Vgl. Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 125.

³⁸ Vgl. Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 78.

Mounin³⁹ zeigt anhand des dänischen Sprachwissenschaftlers Louis Hjelmslev, das bereits ein herkömmliches Adjektiv Probleme bereiten kann: Es geht um das walisische Wort ‚glas‘. Im Englischen kann es sowohl grün, blau oder grau bedeuten. Würde dieses fiktive Beispiel in der Literatur vorkommen, müsste sich der Autor eine der drei Farben aussuchen. Etwas einfacher wäre der Übersetzungsprozess im Zuge eines audio-visuellen Inhalts, denn hier würde der Übersetzer bzw. der Dialogbuchautor/Synchronregisseur die gemeinte Farbe zu sehen bekommen.

Auch Savory kennt die Problematik von Wörtern in zwei verschiedenen Sprachen:

„Troubles of a different kind arise from gaps in languages which cannot be filled in translating because for a word that may be quite familiar in one language there is no equivalent in another.“⁴⁰

Einen wichtigen Schritt in Richtung einer Übersetzungspraxis zeigt Mounins Forderung „[...] niemals die Sprache zu vergewaltigen [...]“⁴¹ und definiert die Übersetzung als Versuch

„[...] die fremde Sprache Wort für Wort, Konstruktion für Konstruktion und Figur für Figur zu respektieren, wo immer das möglich ist. [...] Sie versucht also, sowohl die Ausgangssprache als auch die neue Sprache zu respektieren, und das alles bei größter Treue zum Textinhalt, ohne etwas hinzuzufügen oder zu kürzen oder zu ändern.“⁴²

Es lassen sich keine allgemein geltenden Regeln aufstellen, nach denen eine Übersetzung perfekt durchgeführt werden kann. Die Abweichungen von Sprachen untereinander bringen auch übersetzungstechnische Schwierigkeiten mit sich.

Verschiedene Sprachen haben schließlich „[...] different customs, different games and amusements, and different degrees of technical developement.“⁴³

³⁹ Vgl. Mounin, *Die Übersetzung*, S. 69f.

⁴⁰ Savory, *The art of translation*, S. 14.

⁴¹ Mounin, *Die Übersetzung*, S. 19.

⁴² Ibid.

⁴³ Savory, *The art of translation*, S. 15.

Auch wenn ein Übersetzer während seiner Tätigkeit bestimmen darf „[...] *welche* Informationen und Werte er im ZS-Text erhalten will [...]“⁴⁴ sollte er darauf achten „[...] daß er sich dem Willen des Autors in jeder Hinsicht unterzuordnen habe.“⁴⁵

Die Problematik dahinter liegt darin, inwiefern ein Leser Rückschlüsse zu einer etwaigen Unterordnung des AS-Autors ziehen kann?

Banal formuliert sagt Koller: „Der Leser ist der Übersetzung ‚ausgeliefert‘“⁴⁶.

Bei der literarischen Übersetzung gilt die Annahme, dass sie sich für den Rezipienten wie ein Original lesen lassen soll. Eine Übersetzung soll demnach als Original betrachtet werden. Diese Einstellung muss ein Übersetzer auch akzeptieren können. Wen kümmert es etwa, wer der Übersetzer eines Bestseller Romans von Steven King ist? Lob über Stil, Inhalt und Ästhetik, werden sowohl in der Originalausgabe als auch in der übersetzten Version dem ursprünglichen Autor zugeschrieben, ohne ein Wort über den Übersetzer zu verlieren, der schließlich der eigentliche Verfasser einer Übersetzung ist.⁴⁷ Es gleicht demnach beinahe einer anonym getätigten Arbeit.

Eine Anaalogie herrscht auch in der Synchronisationsbranche. Anerkennung für eine gute Arbeit gibt es so gut wie kaum, aber sobald Kritik an eine Synchronisation gestellt wird, so ist diese automatisch schlecht. Eine gute Synchronisation, in dem Sinn, dass sie aufgrund ihrer herausragenden Qualität gewürdigt wird, gibt es nicht.⁴⁸

⁴⁴ Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 147.

⁴⁵ Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, S. 23f.

⁴⁶ Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 124.

⁴⁷ Vgl. Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, S. 10.

⁴⁸ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 217.

2.6 Äquivalenz und Adäquatheit

Dadurch, dass die Begriffe Äquivalenz und Adäquatheit desöfteren vorzufinden sind, soll dieses Kapitel dazu dienen, eine Unterscheidung klarzulegen. Auch wenn sich die Fachliteratur schwer tut, eine einheitliche Begriffsdefinition zu finden.⁴⁹ Nicht selten passiert es, dass der Äquivalenzbegriff synonym zur Adäquatheit verwendet wird.⁵⁰

Reiß und Vermeer meinen hierzu:

„Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes [...] bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt.“⁵¹

Im Vergleich dazu ist die Äquivalenz „[...] eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion [...]“⁵² erfüllt.

Die Unterscheidung zwischen ‚adäquat‘ und ‚äquivalent‘ rechtfertigen Reiß und Vermeer wie folgt:

„Man kann nicht ‚äquivalent übersetzen‘, sondern ein Zieltext kann [...] äquivalent sein. [...] Äquivalenz ist in unserer Definition Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext.“⁵³

Daraus lässt sich ableiten, dass Adäquatheit den ausführenden Teil einer Translation beschreibt, während die Äquivalenz sich auf das bereits übersetzte Translat bezieht. Zusammengefasst könnte man sagen:

Adäquatheit betrifft den Translator während seiner Ausübung als Übersetzer und Äquivalenz kommt erst ins Spiel wenn ein Übersetzungsprozess bereits durchlaufen ist.

Für Hönig und Kußmaul heißt Übersetzung nicht:

„‚Äquivalenz‘ auf [...] Ebene der Zeichen herzustellen.“⁵⁴

⁴⁹ Vgl. Reiß/Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, S. 124; Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 221.

⁵⁰ Vgl. Reiß/Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, S. 124ff.

⁵¹ Reiß/Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, S. 139.

⁵² Ibid., S. 139f.

⁵³ Ibid., S. 140.

⁵⁴ Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 14.

Denkt man wieder an die Skopostheorie, so wird klar, dass Äquivalenz primär nichts mit einer wörtlichen Treue zu tun hat. Es geht lediglich um den Zweck einer Übersetzung, der unter Umständen eine Beibehaltung der Worttreue sein könnte. Ist dieser Zweck aber nicht bekannt, kann ein Übersetzungsprozess nicht angestrebt werden. Denn können keine Rückschlüsse bezüglich Sinn und Bedeutung eines Wortes hergestellt werden, besteht keine Möglichkeit besteht eine adäquate Übersetzung durchzuführen. Und ohne eine adäquate Übersetzung kann folglich keine Äquivalenz erreicht werden.

Im Zusammenhang mit der Skopostheorie rückt die Auffassung, Ausgangs- und Zieltext müssen eine äquivalente Beziehung zueinander besitzen, in den Hintergrund. Vorgezogen wird der Adäquatheitsbegriff. Für den definierten skopós muss eine angemessene Übersetzung gefunden werden.

Mit Saussure's theoretischem Ansatz zeigt sich ebenfalls die Problematik des Äquivalenzbegriffs: Der Sinn von Wörtern ergibt sich nicht aus einheitlich vorgegebenen Vorstellungen einer Sprache.⁵⁵ Dass es nicht ausreichend ist – trivial gesagt – ‚A‘ durch ‚B‘ zu ersetzen, sehen auch Hönig und Kußmaul, denn eine Übersetzung ist unzureichend, wenn nur „die Wörter des AS-Textes [...] durch die Wörter des ZS-Textes [...] ersetzt sind [...]“⁵⁶, denn als Bedingung hierzu sollte im Vordergrund stehen: „Die Übersetzung als Text und den Empfänger als Adressaten genau so ernst zu nehmen, wie wir das bei jedem Verfasser eines Textes voraussetzen.“⁵⁷

Wird der Versuch angestrebt, ein einziges Wort eines Satzes – ohne jeglichen Zusammenhang zum restlichen Satz – zu übersetzen, wird man als Übersetzer scheitern. Gerade weil Wörter desöfteren mehrere Bedeutungen haben, scheint diese Argumentation legitim.

⁵⁵ Vgl. Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 138f.

⁵⁶ Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 12.

⁵⁷ Ibid.

Zusammengefasst müsste es heißen:

Äquivalenz wird und kann nicht immer oberstes Ziel sein, während eine adäquate Übersetzung immer erreicht werden muss – abhängig vom skopós – auch wenn es bedeuten kann, den Sinn der Ausgangskultur in der Zielkultur zu verändern.

2.7 Zum Übersetzungsprozess

Eine Kritik, die öfter geäußert wird, ist die Tatsache, dass sich ein Übersetzer lediglich als Übersetzer sieht und nicht als Leser.⁵⁸

Daraus zieht Reiss den Schluss:

„Jede Übersetzung ist [...] auch Interpretation.“⁵⁹

Savory findet, ein Übersetzer sollte sich über die folgenden drei Fragen stets bewusst sein:

„(i) What does the author say? (ii) What does he mean? (iii) How does he say it?“⁶⁰

In Bezug auf die Skopostheorie scheinen diese Fragen wichtig für den ‚Leseprozess‘ eines Übersetzungsvorgangs zu sein. Also bevor die Übersetzung durchgeführt werden soll, da der bestimmte Zweck den die Übersetzung schlussendlich haben soll, erst erfüllt werden kann, wenn die Ausgangssprache verstanden wurde. Selbst wenn der Übersetzer diese drei Fragen in seinen Prozess einbindet, kann ein negativer Beigeschmack auftreten, wie Hönig und Kußmaul anmerken:

„Man assoziiert etwas Falsches, bemerkt dies nicht, und anstatt nun diese automatische Assoziation in Frage zu stellen, beginnt man damit, den ganzen sprachlichen Kontext zu vergewaltigen, nur damit er besser zu der (falschen) Assoziation paßt.“⁶¹

Diese Schlamperei sollte tunlichst vermieden werden, aber wie im empirischen Teil zu sehen sein wird, bleibt diese Kette von Fehlern bei der Synchronisation der *Simpsons* nicht erspart.

Eine gängige Praktik in übersetzten Texten ist die Verwendung von Anglizismen. Wörter wie ‚Job‘, ‚Sandwich‘, ‚O.K.‘ usw. werden deshalb angewandt, da auf die Übersetzung solcher Wörter verzichtet werden

⁵⁸ Vgl. Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 26; Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, S. 107.

⁵⁹ Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, S. 107.

⁶⁰ Savory, *The art of translation*, S. 25.

⁶¹ Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 27.

kann.⁶² Das vereinfacht einerseits die Problematik nach adäquaten deutschen Begriffen suchen zu müssen und andererseits besteht die Möglichkeit dem deutschsprachigen Publikum die U.S. amerikanische Kultur vertrauter zu machen.

2.7.1 Voraussetzungen an einen Übersetzer

Ein Übersetzer muss ein multilinguales Talent sein und die Ausgangskultur wie kein anderer bzw. so gut wie seine eigene beherrschen.⁶³

In der Synchronisation werden ähnliche Ansprüche an Synchronregisseure und Dialogbuchautoren geltend gemacht, wie in Kapitel 7.3 (in Bezug auf die *Simpsons*) gezeigt wird.

Die Frage der Realisierbarkeit solcher Ansprüche scheint nicht einfach zu beantworten zu sein. Koller ergänzt die von Mounin genannten Voraussetzungen mit folgenden Worten:

„Die schwierigsten Übersetzungs- und Verstehensprobleme resultieren aus Nichtkenntnis oder Nichtübererinstimmung des sozialen, kulturellen, politischen Kontextes, in dem ein Text verankert ist.“⁶⁴

Das scheint für den Übersetzungsprozess einer der schwierigsten Dinge zu sein die es zu bewältigen gilt. Ebenfalls wichtig, ist die Tatsache, dass sich ein Übersetzer über die Zielgruppe des zu übersetzenden Textes klar sein muss.⁶⁵ Über eine Zielgruppenproblematik soll im nächsten Unterkapitel diskutiert werden.

2.7.2 Die Zielgruppenproblematik

Toepser-Ziegert stellt, die von Übersetzungstheoretiker Theodore Savory ernannte „reader analysis“⁶⁶ in Frage:

„Einen wenig praktikablen Standpunkt vertritt Savory mit seiner ‚reader-analysis‘. Er schlägt vor, die Art der Übersetzung an dem Leser zu orientieren, für den sie bestimmt ist.“⁶⁷

Laut Savory’s ‚reader analysis‘ ist der Zweck einer Übersetzung die Zielgruppe der Ausgangssprache zu erreichen. Das würde im Wider-

⁶² Vgl. Mounin, *Die Übersetzung*, S. 62.

⁶³ Vgl. *ibid.*, S. 108.

⁶⁴ Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 66.

⁶⁵ Vgl. Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 27.

⁶⁶ Savory, *The art of translation*, S. 58.

⁶⁷ Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 19.

spruch zur Skopostheorie bedeuten, dass der skopós eine Konstante darstellt, nämlich die Zielgruppe der Ausgangssprache.

Toepser-Ziegert argumentiert weiter:

„Er gibt allerdings nicht an, wie der Übersetzer auch sicher gehen kann, daß seine Arbeit nur an die Gruppe der Leser gerät, für die er sie gedacht hatte.“⁶⁸

Solche Entscheidungen kann ein Verfasser eines Textes weder fällen, noch beeinflussen. Schließlich ist es der Auftraggeber, der die Zielgruppe einer Übersetzung bestimmt.⁶⁹ Das macht es schwierig die ‚reader analysis‘ gutzuheißen. Kein Zweifel, dass eine Zielgruppe definiert werden muss, nur wird in diesem Zusammenhang die Ausgangssprache mit der Zielsprache nicht immer ident sein. Bei der Skopostheorie kann der skopós durch eine beliebige Zielgruppe bestimmt sein, die zuvor definiert werden muss. Anschließend kann durch das zu erreichende Publikum eine Übersetzung angefertigt werden. Das scheint legitim, denn erst mit dem Wissen, für welchen Adressaten ein Text, Film etc. gedacht ist, kann eine Übersetzung ausgeübt werden. Pruys meint in diesem Zusammenhang:

„Das anvisierte Publikum der Kung-Fu-Filme mag andere Wertvorstellungen haben als die Zielgruppe der ‚Sesamstraße‘.“⁷⁰

Schließlich verlangt es bei der Übersetzung einer Bedienungsanleitung weniger Wissen an Kultur, Geschichte und Politik als beispielsweise bei einer Übersetzung von geschichtlicher Literatur auf Universitätsniveau.

Die Zielgruppe ist auch im Zusammenhang mit den *Simpsons* ein wichtiger Begriff. Die Zeichentrickserie wurde – wie schon anfangs kurz erwähnt – lange Zeit als Kinderserie⁷¹ verkauft und in Folge dessen in Deutschland, sowie Österreich tagsüber ausgestrahlt, obwohl die Macher der *Simpsons* selbst behaupten „The Simpsons [...] is meant for adults.“⁷²

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 122.

⁷⁰ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 26.

⁷¹ Vgl. Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 9.

⁷² Rhodes, „The Making Of ‘The Simpsons’“, in:
<http://www.ew.com/ew/article/0,,317407,00.html>, Zugriff: 30.1.2013.

3. Audio-visuelle Übersetzungsformen

Der Wunsch nach uneingeschränkter Vermarktung von Filmen ohne Sprachbarrieren besteht seit Beginn des 19. Jahrhunderts.⁷³ Und um die immer komplexer werdenden Filme dem Publikum so verständlich wie möglich zu machen, waren Zusatzinformationen für die Zuseher nötig. Entweder in Form eines während der Vorstellung anwesenden Sprechers oder anhand von Zwischentiteln. Diese Zwischentitel, die im Stummfilm unverzichtbar waren, hatten zur Folge, dass sie übersetzt werden mussten, um die Filme in fremdsprachigen Ländern zeigen zu können.⁷⁴

Mounin spricht daher bereits beim Stummfilm von einer Form der Übersetzung, bei der ein Vorführer versucht anhand von Kommentaren Dialoge zu rekonstruieren.⁷⁵ Eine Form der Simultanübersetzung für den Zuseher. Das zeigt, dass wir schon seit Anfang des 19. Jahrhunderts eine Art der audio-visuellen Übersetzung in der Filmgeschichte finden. Wobei es vielmehr darin begründet werden kann, dass im frühen Kino eine Filmhandlung nicht immer richtig verstanden wurde: „Film itself was a new language that demanded translation.“⁷⁶ Erst die Zeit brachte das richtige Verständnis einen Film oder besser gesagt dessen Handlung zu verstehen. Filme sehen und verstehen musste schließlich erst gelernt werden.

Die drei gängigen Methoden, die sich herauskristallisiert haben um audio-visuelle Inhalte in andere Sprachen zu übersetzen sind die Synchronisation, das Voice-Over Verfahren und die Untertitelung. In Kapitel 3.3 wird kurz auf eine andere, vierte Art eingegangen. Und zwar denselben Film in mehreren Sprachvarianten mit verschiedenen Teams und Schauspielern zu drehen. Diese Art zählt aber schon lange nicht mehr zu den üblichen Methoden und wurde demnach nur eine kurze Zeit lang praktiziert.

⁷³ Vgl. Garncarz, *Filmfassungen*, S. 16.

⁷⁴ Vgl. Cronin, *Translation goes to the movies*, S. 5.

⁷⁵ Vgl. Mounin, *Die Übersetzung*, S. 141.

⁷⁶ Cronin, *Translation goes to the movies*, S. 4.

Luyken bezeichnet alle Arten der audio-visuellen Übersetzung als Language Transfer.⁷⁷ Diese Bezeichnung ist sehr treffend, da sie vollkommen auf das Wort Übersetzung verzichtet. Das Wort Übertragung (dt. für ‚Transfer‘) scheint eine bessere, alternative Bezeichnung für diesen Prozess zu sein.

3.1 Untertitel

Für Luyken sind Untertitel:

„[...] condensed written translations of original dialogue which appear and disappear to coincide in time with the corresponding portion of the original dialogue and are almost always added to the screen image at a later date as a post-production activity.“⁷⁸

Das Untertitelverfahren findet in der Fachliteratur sowohl Befürworter als auch Gegner. Jedoch von der Annahme ausgehend, beim Untertitel würde die Authentizität des Originalfilms erhalten bleiben, müsste man davon ausgehen, es handelt sich lediglich um eine typografische Ergänzung von audio-visuellen Inhalten, bei dem – für ein richtiges Verständnis – die Fremdsprache vorausgesetzt werden muss.⁷⁹ Ansonsten besteht der permanente Zwang den permanent am unteren Rand ein- und ausgeblendeten Text ständig mitlesen zu müssen.⁸⁰ Desweiteren kann der pädagogische Wert einer Untertitelung ebenfalls als Vorteil gesehen werden und zwar in Form einer positiven Auswirkung auf Fremdsprachenkenntnisse.⁸¹

Als negativ kann die Verkürzung von der Übertragung der ausgangssprachlichen Dialoge in die geschriebenen Texte gesehen werden.⁸²

Wobei eine berechtigte Frage bezüglich der quantitativen Textverluste wäre, inwiefern diese überhaupt relevant sind? Vor allem wenn man die Untertitelung lediglich als schriftliche Ergänzung von audio-visuellen Inhalten aus der Originalsprache sieht und nicht als Ersatz der Synchronisation betrachtet.

⁷⁷ Vgl. Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 180.

⁷⁸ Ibid., S. 31.

⁷⁹ Vgl. Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 65.

⁸⁰ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 18f.

⁸¹ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 20; Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 59.

⁸² Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 18f.

Europäische Länder wie Belgien, Dänemark, Finnland, Griechenland, Niederlande, Norwegen, Portugal, Schweden und Zypern zählen zu den wichtigsten Untertitelländern, bei denen nur in den seltensten Fällen auf die Synchronisation zurückgegriffen wird.⁸³ Zu diesen Ausnahmen gehören Kinderprogramme, da man von dieser jungen Zielgruppe ausgehen kann, dass sie weder lesen, noch fremde Sprachen sprechen kann.⁸⁴

Eine Untertitelversion ist die deutlich billigere Alternative zur Synchronisation.⁸⁵ Der Zusammenhang zwischen wirtschaftlichem Faktor und Populationsdichte eines Landes sollte demnach nicht unerwähnt bleiben und spielt eine wichtige Rolle bei der Frage, welche Praktik zur Anwendung kommt. Das deutschsprachige Publikum etwa ist dem Schwedischen quantitativ überlegen, deshalb würde sich eine etwaige Synchronisation für ein Land wie Schweden relationsmäßig wohl nicht rentieren.⁸⁶ Die Länder in denen eine Untertitelung praktiziert wird, haben sich bereits daran gewöhnt und würden demnach die Synchronisation auf keinen Fall vorziehen wollen. Analog verhält es sich zum deutschsprachigen Raum, bei dem es wohl unmöglich wäre sich von der Synchronisation abzuwenden. Mehr zur Synchronisation in Kapitel 3.4.

Ein weiteres Argument, welches in der Fachliteratur gegen den Einsatz der Untertitel auftaucht, ist der Verlust der Illusionswirkung, da mittels des am unteren Bildschirmrand projizierten Textes ein Eingriff in die diegetische Welt vorgenommen wird.⁸⁷ Dieses Argument steht im Widerspruch zum eingangs erwähnten Vorteil, bei der Untertitelung bleibe die Authentizität erhalten.

⁸³ Vgl. Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 31.

⁸⁴ Vgl. *ibid.*, S. 38.

⁸⁵ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 77.

⁸⁶ Vgl. Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 4.

⁸⁷ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 19.

3.2 Voice-Over

„Bei diesem Verfahren ist der Originalton in verminderter Lautstärke zu hören und die Übersetzung wird von einem oder mehreren Sprechern meist neutral eingelesen.“⁸⁸

Man kann sich schon ein Bild machen, weshalb dieses Verfahren im deutschsprachigen Raum – Dokumentarfilme und Nachrichtensendungen ausgenommen – nicht häufig praktiziert wird.⁸⁹

Wie bereits zu Beginn in Kapitel 3 erwähnt wurde, taucht bereits im frühen Kino bereits ein Vorreiter des Voice-Over Verfahrens, in Form von gesprochenen Untertiteln, auf.⁹⁰ Gemeint ist eine Vorführung in einem Kinosaal, bei dem ein Dolmetscher (über einen Lautsprecher) den Dialog, während der Originalton zu hören ist, übersetzt.

3.3 Verschiedensprachige Versionen vom selben Film

Eine weitere Art einen Film für anderssprachige Länder zur Verfügung zu stellen, da das frühe Kino aus technischen Gründen auf die Synchronisation verzichten musste, ist die Herstellung von verschiedenen Sprachversionen desselben Filmes. Vor allem in den Jahren 1914 bis 1928 war das die gängigste Praxis um Filme international zu vermarkten.⁹¹ Auch wenn diese Art ein sehr teures Unterfangen war, praktizierte man diese Form bis Mitte 1931, da sich bereits ab 1932 die ersten Synchronisationsfirmen in Deutschland gründeten.⁹²

Das Ziel war es damals, verschiedensprachige Fassungen eines Films herzustellen.⁹³ Das heißt es wurde derselbe Film mit verschiedenen Schauspielern, Technikern und Regisseuren für die diversesten Sprachräume produziert. Auch wenn es die teuerste Art gewesen ist, war es gleichzeitig die einzigste, Tonfilme für andere Sprachräume herzustellen.

⁸⁸ Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 64.

⁸⁹ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 76.

⁹⁰ Vgl. Mounin, *Die Übersetzung*, S. 146.

⁹¹ Vgl. Garncarz, *Filmfassungen*, S. 16.

⁹² Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 27f.

⁹³ Vgl. Garncarz, *Filmfassungen*, S. 17.

3.4 Synchronisation

Synchronisation (auch „dubbing“⁹⁴ genannt) gibt es in Europa seit dem Jahr 1936.⁹⁵ Sie beruhte damals auf einer sehr einfach gehaltenen mechanischen Technik. Der Filmstreifen enthielt Perforationen die dem Synchronsprecher mit Hilfe einer Lampe, die durch das Loch zu sehen war signalisierte, wann ein Dialog beginnt bzw. wieder aufhört.⁹⁶

Das waren zweifellos keine einfachen Umstände, eine qualitativ hochwertige Synchronisation zu erzielen. Aus der Weiterentwicklung dieser Technik hat sich eine Branche zusammengesetzt bei der „[...] *learning by doing* [...]“⁹⁷ nach wie vor die Praxis zu sein scheint.

Unter dem Begriff Synchronisation soll aber nicht nur das Übertragen von fremdsprachigen Dialogen ins Deutsche verstanden werden. Es handelt sich – im Vergleich zur literarischen Übersetzung – um audio-visuelle Inhalte. Und wenn von Film die Rede ist, darf nicht vergessen werden, dass die Filmsprache (Einsetzen von Kamera, Licht, Ton etc.) für den Prozess der Synchronisation wahrgenommen, verstanden und berücksichtigt werden muss.⁹⁸ Im Vergleich zum Untertitelverfahren, welche mit geschriebener Sprache arbeitet, zeichnet sich die Synchronisation durch gesprochene Sprache aus.

Herbst kritisiert: „Der Haupteinwand gegen Synchronisation ist, daß ein Film durch die Synchronisation an Authentizität einbüßt.“⁹⁹

Er führt das darauf zurück, dass die Schauspieler mit „[...] neuen Stimmen [...]“¹⁰⁰ versehen werden. Dem kann nur widersprochen werden, denn gleichzeitig ist es die Synchronisation, die das Hauptziel verfolgt „[...] die filmische Illusion aufrecht zu erhalten [...]“¹⁰¹, sozusagen dazu verpflichtet ist, eine neue Authentizität zu erschaffen. Eine Synchronisation sollte schließlich auch immer als ein Original betrachtet werden. Das rechtfertigt sich mit der Begründung, dass der Zuseher (ähnlich wie bei der

⁹⁴ Vgl. Vielmuth, *Fachwort-Lexikon Film Fernsehen Video*, S. 44.

⁹⁵ Vgl. Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 31.

⁹⁶ Vgl. Mounin, *Die Übersetzung*, S. 141f.

⁹⁷ Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 7f.

⁹⁸ Vgl. Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 56.

⁹⁹ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 20.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Pisek, *Die große Illusion*, S. 16.

literarischen Übersetzung) einen Film so akzeptieren muss, wie er präsentiert wird. Ein synchronisierter Film sollte im besten Fall, so wirken, als ob er in der Sprache in der er synchronisiert wurde, auch entstand.

Zu den europäischen Synchronisationsländern zählen Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Schweiz und Spanien.¹⁰² Österreich besitzt selbst keine aktive Synchronbranche, obwohl es einmal versucht wurde:

„Die Serie *Serpico* wurde zunächst vom ORF erworben und ins ‚Österreichische‘ synchronisiert. Später wurden dieselben Folgen vom ZDF neu synchronisiert und in Deutschland gesendet. Die deutsche Fassung wurde dann auch in Österreich gezeigt und erreichte ein positiveres Echo beim Publikum als die ursprüngliche österreichische Fassung.“¹⁰³

Man kann davon ausgehen, dass in Österreich Hochdeutsch als Standardsprache deshalb bevorzugt wird, weil das Österreichische „[...] noch als regional [...]“¹⁰⁴ assoziiert wird. Der größte Teil der Produktionen sowohl Fernseh- und Kinospielefilme als auch Serien für das TV, werden meistens aus Deutschland eingekauft.¹⁰⁵ Nicht ohne Grund ist Deutschland zu einer der größten Synchronisationsbranchen der Welt gewachsen.¹⁰⁶ Im deutschsprachigen Raum brilliert demnach die Synchronisation.

Wer Synchronisation oder Untertitel lernen möchte, hat in einigen ausgewählten Universitäten die Möglichkeit sich mit der audio-visuellen Übersetzung sowie der Übersetzung in Populärkulturen zu beschäftigen. In London etwa gibt es zwei Universitäten, welche Studienrichtungen bzw. Lehrgänge diesbezüglich anbieten.¹⁰⁷

¹⁰² Vgl. Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 31.

¹⁰³ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 99.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Vgl. Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 32.

¹⁰⁶ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 8.

¹⁰⁷ Vgl. o.N., „Translating Popular Culture“, in:
<http://www.city.ac.uk/courses/postgraduate/translating-popular-culture>, Zugriff:
13.3.2013; o.N., „Audiovisual Translation“, in:
<http://www.roehampton.ac.uk/postgraduate-courses/audiovisual-translation/index.html>, Zugriff: 13.3.2013.

4. Synchronisationsforschung

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Synchronisation in Film und Fernsehen, gibt es erst ab den sechziger Jahren. Bis dahin gab es lediglich Forschungsansätze, die sich mit der Zensur beschäftigten.¹⁰⁸

4.1 Theoretische Vorüberlegungen

„Synchronisation ist eine gewohnte Selbstverständlichkeit, die überwiegend ignoriert wird.“¹⁰⁹

Dieses von Pruys verfasste Zitat scheint sehr interessant zu sein. Zum einen ist es richtig, dass die Synchronisation zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist und zum anderen scheint es schon fast ironisch zu behaupten, dass sie ignoriert wird. Natürlich ignoriert man die Synchronisation! Was bleibt einem anderes übrig? Ein im Original englischsprachiger Film wird im deutschsprachigen Raum in deutscher Sprache ausgestrahlt. Da stellt sich keiner die Frage welcher aufwändige Prozess dahinter stecken mag. Schließlich kann man davon ausgehen, dass (fast) niemand, der den Film zu sehen bekommt, an der Synchronisation beteiligt gewesen ist. Aber wissenschaftliche Auseinandersetzungen – wie etwa diese Diplomarbeit – sollen, diese auf gar keinen Fall negativ gemeinte ‚Ignoranz‘ ins rechte Licht rücken. Jedem sollte klar sein, was mit der Synchronisation möglich ist und welchen schwierigen Bedingungen sie unterstellt ist.

Im Zusammenhang mit der Gewohnheit, könnte eventuell die Frage auftauchen, weshalb man sich nicht einfach von der Synchronisation trennt? Hesse-Quack ist der Meinung, dass „[...] ein Abgehen von der Praxis der Synchronisation der Filmwirtschaft untragbare Verluste an der Kinokasse einbringen würde [...]“¹¹⁰ was durchaus legitim scheint. Denn eine vom Europäischen Institut für Medien beauftragte Umfrage, die zwischen 1986 und 1987 durchgeführt wurde, kommt auf das Ergebnis

¹⁰⁸ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 194.

¹⁰⁹ Ibid., S. 7f.

¹¹⁰ Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 47.

dass 78% der Zuseher eine synchronisierte Fassung für die wirksamste Form halten.¹¹¹

Auch wenn diese Umfrage fast 30 Jahre zurück liegt, scheint es unrealistisch, eine seit 8 Jahrzehnten gängige Praxis zu unterbinden. Für Zuschauer, die mit dem Verfahren nichts zu tun haben wollen, bieten ausgewählte Programmkinos eine Lösung. Neben Untertitelversionen werden auch Originalfassungen gezeigt.

In welcher Art und Weise hat Synchronisation mit Übersetzung zu tun? Diese Frage ist nicht so einfach zu beantworten.

Herbst ist der Meinung „Synchronisation ist [...] ein Spezialfall von Übersetzung.“¹¹² Der große Unterschied zwischen einer literarischen Übersetzung und der Synchronisation besteht darin, dass neben dem Zeitfaktor auch die filmische Welt zu berücksichtigen ist.¹¹³ Mit Hilfe der Synchronisation ist es möglich kulturelle Lücken zu überbrücken.¹¹⁴ Synchronisation in Verbindung mit Übersetzung bedeutet für Herbst, dass „[...] die Synchronisation in der Translationstheorie eher vernachlässigt wird.“¹¹⁵ Mehr zu dieser Thematik wird in Kapitel 5.1 erläutert, wenn es um die Herstellung einer Synchronübersetzung – dem Dialogbuch – geht.

Wie geht der herkömmliche Zuseher mit synchronisierten Inhalten um? Generell ist es richtig, dass Menschen im deutschsprachigen Raum schon immer mit synchronisierten Filmen zu tun hatten, ohne sich dieser Frage überhaupt bewusst zu sein.¹¹⁶

In den meisten Fällen besteht kaum eine Möglichkeit das Gezeigte zu hinterfragen. Wobei es heutzutage einfacher ist eine englische Originalversionen zu sehen. Der Zweikanalton¹¹⁷ ermöglicht es, Filme und Fernsehserien mit englischer Tonspur zu sehen und auf eine Synchronisationsfassung zu verzichten.

¹¹¹ Vgl. Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 111.

¹¹² Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 219.

¹¹³ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 77.

¹¹⁴ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 58.

¹¹⁵ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 220.

¹¹⁶ Vgl. Pisek, *Die große Illusion*, S. 6.

¹¹⁷ ORFeins bietet hierfür bei ausgewählten Serien (wie etwa *Grey's Anatomy*, *Desperate Housewives* und *Private Practice*) Zweikanaltonfassungen.

Im Unterschied zum Untertitelverfahren besteht bei der Synchronisation nicht die Möglichkeit der ursprünglichen Sprache zu folgen und mit dem am unteren Rand gezeigten Text zu vergleichen. Wie wir später noch sehen werden, scheinen unter anderem kleinere Bild-Ton-Asynchronien kaum mehr zu stören, dadurch dass wir uns an diese ‚Schnitzer‘ bereits gewöhnt haben. Illusionszerstörungen finden kaum noch statt, weil wir synchronisierte audio-visuelle Inhalte nur so kennen. Was subjektiv wahrscheinlich schon jedem aufgefallen ist, mag die ausgezeichnete Ton- und Sprachqualität in synchronisierten Filmen zu sein. Das ist darauf zurückzuführen, weil Dialoge in einem schalldichten Studio aufgezeichnet werden. Vergleicht man die Tonqualität einer Synchronfassung mit der Originalversion, so wird man feststellen, dass die Atmosphäre eine andere sein wird. Der Originalton unterscheidet sich deutlich vom synchronisierten Ton.¹¹⁸

Eine Synchronfassung sollte als eine Originalfassung¹¹⁹ wahrgenommen werden und das bringt eine paradoxe Logik zum Vorschein. Pruys spricht vom Mallorca-Syndrom.¹²⁰ Egal in welchem Land die Handlung eines Films spielt, jeder wird perfekt Deutsch sprechen. Rational gesehen entsteht ein Paradoxon, ist schließlich jedem Menschen bewusst, dass etwa in New York nicht alle Menschen deutsch sprechen. Auch liegt es in der Hand, dass uns synchronisierte Filme schon seit Jahrzehnten begleiten, sodass die Hinterfragung außen vor bleibt.

Ein anderes, schwieriges Thema ist die Beurteilung einer Synchronisation. Hier scheint es aber auch nicht legitim, anhand der in der Synchronfassung vorzufindenden Qualität einen Schluss zu ziehen. Ob es sich um eine gute oder schlechte Synchronisation handelt kann nicht gesagt werden, denn beide Fassungen können schlechter bzw. besser sein als die jeweils andere.¹²¹

¹¹⁸ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 115.

¹¹⁹ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 54.

¹²⁰ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 116.

¹²¹ Vgl. *ibid.*, S. 11.

Das bringt es schließlich auf den Punkt. Eine Synchronisation als schlecht zu bewerten scheint stets der falsche Weg zu sein, wenn die Ausgangssprachliche Fassung nicht als Vergleich vorliegt.

Wichtig ist auch, dass die Synchronisation nicht als Korrektur von schlechter Schauspielkunst dienen darf, sondern im Gegenteil an das Original rankommen soll.¹²² Im Hinblick auf das Wort Original, stellt sich Pruys die Frage wann von einem Original überhaupt gesprochen werden kann? Ist es die verkürzte Fassung eines Films, die im Kino zu sehen ist oder doch die längere, die später als DVD erscheint? Und wie kann man von einem Original sprechen, wenn zwei Fassungen eines Films existieren, die jeweils Szenen enthalten, die in der anderen Fassung nicht zu finden sind?¹²³

Bei der nachfolgenden Untersuchung in Kapitel 8 der *Simpsons*-Episoden handelt es sich bei der Originalversion um die tatsächlich ausgestrahlte englische Episode (anhand des Post-Production Scripts). Das gleiche gilt für die deutsche synchronisierte Fassung (dem Synchrontext¹²⁴), die der deutschen Fernsehausstrahlung entspricht. Somit unterscheiden sich lediglich die Tonspuren zueinander. Die Länge ist dieselbe.

4.2 Dialogveränderungen

Zu Beginn sollen Veränderungen, die sich auf die Dialogebene beziehen veranschaulicht werden. Otto Hesse-Quack lieferte hierzu als erster eine große Studie. Seine Untersuchung machte er anhand von 12 ausgewählten Filmen, die in den Jahren zwischen 1953 und 1964 hergestellt wurden und verfolgte das Ziel

„[...] welche Gründe die Veränderungen haben, wer sie im einzelnen vornimmt und an welchen Teilen und Stellen der Filme solche Veränderungen in der Hauptsache stattfinden.“¹²⁵

Ausgehend von dem Jahr, in dem diese Studie veröffentlicht wurde und der Tatsache, dass es die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Synchronisation war, kann man feststellen, dass diese Thematik – in

¹²² Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 11f.

¹²³ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 13.

¹²⁴ Vgl. Kapitel 4.3.

¹²⁵ Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 13.

wissenschaftlicher Hinsicht – über 30 Jahre lang ignoriert wurde, ohne sie groß zu hinterfragen. Nichtsdestotrotz wird sein Versuch fehlschlagen, weil Hesse-Quack lediglich Dialoglisten miteinander verglich und so auf falsche Analyseergebnisse kommt. Pruys, der seine Arbeit der Synchronisationsforschung widmet, findet Fehler in Hesse-Quacks Analyse:

„So existiert eine Anspielung auf das ZDF, die von Hesse-Quack im Synchronbuch des Beatles-Films ‚Yeah! Yeah! Yeah!‘ entdeckt wurde, im tatsächlichen Filmdialog nicht. Umgekehrt war eine Anspielung auf Günter Grass nicht in den Dialoglisten zu finden, existiert aber im Filmdialog.“¹²⁶

Um auf richtige Ergebnisse zu kommen, sollte man lediglich die Filme selbst, anstatt deren Dialogbücher verwenden. Auch bei den *Simpsons* wird das Dialogbuch nicht dem Synchrontext entsprechen, wie Kerstin Blum feststellt: „Dabei werden durchaus auch Teile des Original-Drehbuchs durch Improvisationen (‘ad-libs’) verändert.“¹²⁷

Somit ist ein reiner Vergleich von Dialoglisten keiner wissenschaftlichen Überprüfung gleichzusetzen.

Herbst nennt 2 Gründe, weshalb das Dialogbuch nicht immer dem Synchrontext entsprechend wird:

„1. Veränderungen mit dem Ziel, einen höheren Grad an Lippensynchronität zu erreichen, und 2. Veränderungen mit dem Ziel, den Text zu verbessern.“¹²⁸

Interessant ist folgendes Pauschalurteil Hesse-Quacks:

„So erreicht die Synchronisation z.B. durch Eliminierung, daß in ihren Produkten möglichst wenige, das Wertsystem der eigenen Kultur bedrohende Inhalte auftauchen.“¹²⁹

Hesse-Quack geht sogar noch einen Schritt weiter und behauptet:

„Die Synchronisation schneidet die ausländischen Filme auf den ‚apperzipierenden Hintergrund‘ der deutschen Gesellschaft zu. Sie erfüllt ihre Rolle als Institution sozialer Kontrolle, indem sie eliminiert oder verändert, was in den ausländischen Filmen den herrschenden Konsens bedrohen könnte.“¹³⁰

In vier von Hesse-Quacks untersuchten Synchronfassungen werden demnach aus Deutschen andere Nationalitäten, „[...] wenn sie auch nur

¹²⁶ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 23.

¹²⁷ Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 11.

¹²⁸ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 210.

¹²⁹ Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 54.

¹³⁰ Ibid., S. 56.

irgendwie ‚unreputierlich‘ erscheinen [...]“¹³¹. Ähnliches berichtet auch Toepser-Ziegert, die 15 Episoden von der U.S. amerikanischen Krimi-Serie *Die 2* untersucht hat. Dabei stellte sie fest, dass Bösewichte, die in der englischen Fassung deutsche Namen tragen, in der Synchronfassung es nicht mehr tun. Weiter wird in *Die 2* jeglicher Bezug auf das Dritte Reich, welches eine „[...] Wertminderung der deutschen Nationalität [...]“¹³² bedeuten würde, verbannt. Das kann darauf zurückgeführt werden, dass die jüngste deutsche Vergangenheit (vor allem aber der 2. Weltkrieg) nicht wieder in Erinnerung gerufen werden soll. Neben Verleiherinnen und Dialogbuchautoren bzw. Synchronregisseuren kann die FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft), die als eigenständige, unabhängig vom Staat agierende Einrichtung in Deutschland gegründet worden ist, Dialogveränderungen sowie Schnitte von Filmmaterial in Auftrag geben, da sonst keine Altersfreigabegrenzen vergeben werden können.¹³³

Für das Kino sind Altersfreigaben von wichtiger Natur, da vor allem das junge Publikum ein sehr zahlungskräftiges ist.¹³⁴ Das könnte mitunter ein Grund für das in Kauf nehmen von solcher ‚Zensurmaßnahmen‘ sein. Ein weiteres Problem besteht darin, dass die FSK wie eben erwähnt auch Schnitte erzwingen kann. Das hat natürlich einen großen Nachteil für Dialogbuchautoren, wie Hesse-Quack erläutert:

„Was also nun an Dialogmaterial durch den Bildschnitt verlorengegangen ist, muß in möglichst adäquater Form im deutschen Dialog mitverarbeitet werden.“¹³⁵

Kommen wir nun zu einem sehr bekannten Film, der auf dem Zensurtisch zerstückelt worden ist. *Casablanca*:

„Die deutsche Fassung von 1952, die wie die Originalfassung im Zweiten Weltkrieg spielt, eliminiert die Darstellung des Nationalsozialismus vollständig. Die Figur des Nazi-Major Strasser (Conrad Veidt) wurde gestrichen, indem alle Szenen mit ihm herausgeschnitten wurden. In den Dialogen, die nicht entfernt werden konnten, wird er zu einem Kommissar, der Lazlo verfolgt, der hier Viktor Larsen heißt. Larsen ist in der deutschen Fassung ein skandinavischer Professor, der aus einem Gefängnis geflohen

¹³¹ Ibid., S. 196.

¹³² Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 150.

¹³³ Vgl. Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 62.

¹³⁴ Vgl. ibid., S. 206.

¹³⁵ Ibid.

ist, in dem er saß, weil er eine von ihm selbst entwickelte zerstörerische Waffe eigenmächtig vernichtet hat.“¹³⁶

Legitim scheint die Annahme, dass die FSK für solche Zensurmaßnahmen verantwortlich sein muss, aber in Wirklichkeit war es anders: Sämtliche Veränderungen wurden von den Filmverleihern selbst beauftragt, weil sie der Meinung waren, der Film sei weder zeitgemäß noch für die Vorführung in Deutschland geeignet.¹³⁷ *Casablanca* wurde also von den Verantwortlichen des Films selbst zensiert, ehe es der FSK zur Begutachtung vorgelegt wurde. Inwiefern die FSK ähnliche Änderungen vorgeschlagen hätten, wenn die Filmverleiher diese nicht schon im vorhinein veranlasst hätten, bleibt offen.

Grundsätzlich ist die handhabende Praxis, dass die FSK immer die bereits synchronisierte Fassung eines Films zu sehen bekommt, ehe sie Veränderungen veranlasst.¹³⁸ Viele zensurähnliche Änderungen seien also – wie im Falle von *Casablanca* – von den Filmverleihern selbst in Auftrag gegeben worden.

Hesse-Quack beschreibt das Verhältnis zwischen Synchronisationsfirmen und Verleihern folgendermaßen:

„Die Synchron-Anstalt ist nur als das ausführende, technische Organ des auftraggebenden Verleihs zu betrachten. Der Verleih behält sich gegenüber der Synchron-Anstalt sämtliche Rechte zu Veränderungen des Originals vor.“¹³⁹

Als Hauptgrund für Veränderungen seitens der Verleiher nennt Hesse-Quack die „[...] Anpassung an den deutschen Publikumsgeschmack.“¹⁴⁰

Hesse-Quack kommt folglich zum Schluss, dass „[...] im allgemeinen das Original so bearbeitet wird, daß die FSK eine Jugendfreigabe erteilen kann [...]“¹⁴¹.

¹³⁶ Garncarz, *Filmfassungen*, S. 95f.

¹³⁷ Vgl. *ibid.*, S. 103.

¹³⁸ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 65.

¹³⁹ Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 205.

¹⁴⁰ *Ibid.*, S. 209.

¹⁴¹ *Ibid.*, S. 206.

Um das zu erreichen fand Hesse-Quack heraus:

„Sozialkritik wird fast immer neutralisiert. [...] Inhalte aus der Sexualsphäre, Anspielungen auf Homoerotik und brutalitätsbeladene Wendungen erfahren meist keine inhaltsentsprechende Übertragung.“¹⁴²

Pruys erwähnt ein ähnliches Beispiel aus dem Film *Pulp Fiction*:

„In ‚Pulp Fiction‘ spricht Killer Jules von sich als ‚bösem schwarzen Mann‘, obwohl in der Ursprungsfassung von einem ‚bad mother-fucker‘ die Rede ist.“¹⁴³

Entsprechend dieser Beispiele, die gezeigt haben, dass durch die Veränderung im Text, gewalttätige Äußerungen in der deutschen Bearbeitung gemildert werden können, zeigen Toepser-Ziegerts Forschungsergebnisse genau das Gegenteil:

„Wie wir gesehen haben, werden bei der Synchronisation konfliktträchtige Inhalte (Gewalt, Brutalität, Sex) sogar noch da eingefügt, wo im Original gar kein Text vorliegt oder der vorliegende wird dementsprechend verändert.“¹⁴⁴

Pauschal ein Urteil in diese Richtung zu fällen, scheint demnach nicht legitim. Außerdem vertritt Toepser-Ziegert eine sehr interessante Meinung in Bezug auf den Beruf des Dialogbuchautors und des Synchronregisseurs:

„Was sie in diesem Bereich artikulieren, resultiert aus ihrer gesellschaftlichen Situation und reflektiert zugleich Einstellungen, Ansichten, Normen und Werte der Gesellschaft, der sie angehören“¹⁴⁵

Solche Aussagen, meint Pruys

„[...] ignorieren sowohl die Individualität der Synchronautoren wie eine mögliche Ambivalenz der in der Gesellschaft verbreiteten Wertvorstellungen. Nicht bedacht wird außerdem, daß viele Filme und Serien auf ein bestimmtes Zielpublikum ausgerichtet sind und nicht auf die Gesellschaft.“¹⁴⁶

Damit hat Pruys Recht, denn der freie Geist eines Dialogbuchautors hat sich nicht zwingend an Werte einer Gesellschaft zu beharren. Jede Sendung ist einer gewissen Zielgruppe angepasst. Dass man generell bei der Synchronisation nicht pauschale Urteile fällen kann, zeigen die deutlichen Unterschiede zwischen Hesse-Quacks und Toepser-Ziegerts

¹⁴² Ibid., S. 239.

¹⁴³ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 112.

¹⁴⁴ Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 145.

¹⁴⁵ Ibid., S. 100.

¹⁴⁶ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 26.

Forschungsergebnissen, die nochmals kurz zusammengefasst werden sollen:

Hesse-Quack meint, Gewalt werde anhand der deutschsprachigen Synchronisation vermindert¹⁴⁷ und Toepser-Ziegert stellt allgemein fest:

„Demnach hat Gewalt in der Gesellschaft hierzulande an Unterhaltungswert gewonnen [...]. Denn wie anders ist sonst die Tatsache zu interpretieren, daß Prügelszenen in der deutschen Version der Serie fast durchgehend von lustbetonten Äußerungen begleitet werden, während im Original kein Text dazu vorliegt.“¹⁴⁸

Nicht ganz nachvollziehbar scheint Toepser-Ziegerts Gedanke einer Anpassung an die Gesellschaft durch die Veränderung im Synchrontext zu sein. Der pauschale Rückschluss, die Synchronisation verfolgt den Zweck, Werte einer Gesellschaft zu reflektieren, scheinen fruchtlos zu sein. Pruys zeigt aber auch, dass neben dem oben genannten Beispiel aus *Pulp Fiction*, gewisse Wörter in der Synchronfassung in ihrer Vulgarität verstärkt werden können.¹⁴⁹

Das bekräftigt das Argument noch mehr, dass pauschale Aussagen über die Auswirkung der Synchronisation in keinsten Weise möglich sind und immer individuell betrachtet werden müssen.

Seifferth, die sich ebenfalls mit der Synchronisation beschäftigt, meint:

„Die Synchronisation ist somit nicht eine reine Eins-zu-eins Übertragung, sondern sie ist auch ein Mittel dazu, Filminhalte abzuändern.“¹⁵⁰

Manchmal ist es aus verschiedensten Gründen – die in Kapitel 6.2 näher erläutert werden – nicht möglich, auf diverse Änderungen zu verzichten. Nur stellt sich die Frage, ob Veränderungen die vollkommen unbegründet vollzogen werden, auch zwingend notwendig sind?

Hesse-Quack, der auch Interviews mit Verantwortlichen der Synchronbranche geführt hat, kommt zum Ergebnis, dass Dialogbuchautoren ihre Aufgabe darin sehen „Schwächen des Original zu beheben.“¹⁵¹ Was er genau mit Schwächen meint, wird von ihm nicht weiter ausgeführt.

¹⁴⁷ Vgl. Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 98.

¹⁴⁸ Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 216.

¹⁴⁹ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 112.

¹⁵⁰ Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 2.

¹⁵¹ Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 220.

Haben wir bis jetzt gehört, dass eine Synchronisation so nah wie möglich an das Original herankommen soll, so gibt es in der Synchronisationsgeschichte auch positive Beispiele für TV-Serien, die vermutlich aufgrund ihrer neugestalteten Synchronisation erfolgreicher waren, als dessen Original, wie Xavier Bihan schreibt:

„The Persuaders' [dt. *Die 2*, Anmerkung] für Deutschland und 'Starsky & Hutch' für Frankreich sind bekannte Beispiele für Fernsehserien, die erfolgreicher waren als in ihrer Heimat. Der Grund dafür sind die Dialoge, die in der Übersetzung humorvoller waren als im Original.“¹⁵²

Auch wenn diese Beispiele eher unüblich sind, sollten diese erwähnt werden. Generell ist die deutsche Synchronfassung von *Die 2* ein Spezialfall. Toepser-Ziegerts konnte feststellen, dass

„[...] durch die Synchronisation die Charakterisierung der beiden Protagonisten verändert wird, und damit auch die Gewichte im Verhältnis der beiden verschoben werden. [...] Die Förschheit drückt sich in Form von originellen Sprüchen aus, die die ironischen Inhalte des Originals nicht aufnehmen, sondern in maßlose Übertreibungen ausarten. Die feinen Nuancen, die die O.F. aufweist, werden zur angeblich besseren Wirksamkeit drastisch vergrößert.“¹⁵³

Dort, wo ein Wortspiel eingebüßt wird, helfen sich Synchronautoren mit dem Hinzufügen von witzigen Sprüchen, die im Original nicht vorgesehen sind, um den Sachverhalt zu kompensieren.¹⁵⁴ Im Grunde verfolgt die deutsche Synchronisation von *Die 2* einen ganz anderen Zweck als die englische Originalversion.

Toepser-Ziegert betont auch, dass sich die Synchronbeauftragten aus vielen Klischees bedienen und dadurch, dass die Zuseher in dieser Hinsicht bereits sozialisiert sind und vermutlich genau solche Klischees erwarten, das Konzept aufgeht. Toepser-Ziegert meint, dass gerade hier die Synchronisation dem entgegenwirken könnte, solchen Veränderungen nicht statt zu geben.¹⁵⁵

¹⁵² Bihan, *Filmübersetzung*, in: Goldstein/Golubovic, *Foreign Language Movies*, S. 34.

¹⁵³ Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 143.

¹⁵⁴ Vgl. *ibid.*, S. 152.

¹⁵⁵ Vgl. *ibid.*, S. 144.

Trotzdem stellt sie fest: „Man darf das Verhalten der Synchronisateure [...] nicht als persönliche Willkür interpretieren. Es ist gesellschaftlich bedingt.“¹⁵⁶

Diese Annahme, scheint eine sehr wage Vermutung zu sein:

„Ausgeschlossen wird, daß Rainer Brandt [Synchronautor von *Die 2*, Anmerkung] diese Eigenschaften speziell für Roger Moore und Tony Curtis passend fand.“¹⁵⁷

Wie bereits erwähnt, scheint *Die 2* nicht das ideale Analysebeispiel zu sein, weil dessen synchronisierte Fassung im Grunde nichts mit der Ursprungsfassung zu tun hat.¹⁵⁸

Neben dieser Art der Neuschöpfung kommt es bei der Synchronisation auch zu unmotivierten Veränderungen, wie Herbst feststellen konnte:

Bei einer Episode *Denver-Clan* konnte er feststellen, dass aus einer Off-Stimme, die im englischen Original ‚10 Uhr‘ sagt, in der deutschen Synchronfassung zu ‚11 Uhr‘ wird.¹⁵⁹

Unglaublich, dass dieser Fehler weder dem Synchronregisseur, noch dem Sprecher auffiel. Man kann davon ausgehen, dass es sich hier um ein Versehen handelte. Selbst wenn solche Veränderungen im Text die Handlung nicht negativ beeinflussen, scheinen sie nicht unvermeidbar zu sein.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 26.

¹⁵⁸ Seiffert, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 121.

¹⁵⁹ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 210.

4.3 Synchronübersetzung vs. Synchrontext

Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden, dass sich das Dialogbuch (das bereits auf die Lippensynchronität abgestimmte Dialoge enthält, auch Synchronübersetzung¹⁶⁰ genannt) deutlich vom endgültigen Synchrontext unterscheiden kann.

Vielleicht sollte hier kurz die Gelegenheit genutzt werden, um den Unterschied zwischen Synchrontext und Synchronübersetzung zu erklären:

„Synchronübersetzung bezeichnet die im Synchronbuch vorliegende Übersetzung; Synchrontext bezieht sich auf den auf der Basis des Synchronbuchs im Studio erstellten endgültigen Text der Synchronfassung.“¹⁶¹

Diese Unterscheidung erfolgt deshalb, weil es während der Arbeit im Synchronstudio zu Veränderungen auf der Dialogebene kommen kann. Aus diesem Grund ist es nicht ratsam, bei der Untersuchung von synchronisierten Filmen, die Synchronübersetzung als Grundlage für eine Analyse zu verwenden. Die daraus resultierenden Konsequenzen wurden bereits im Kapitel zuvor beschrieben.

Die Synchronübersetzung kann man als eine Art Drehbuch bezeichnen. Genauer gesagt mit dem vom Dialogbuchautor erstellten Dialogbuch. In weiterer Folge meinen die Begriffe Synchronübersetzung, Dialogbuch und Synchronbuch dasselbe. Ein Dialog- bzw. Synchronbuch ist das endgültige Ergebnis der Synchronübersetzung.

Herbst stellt in seinen Untersuchungen zwar erhebliche Veränderungen des Textes während der Arbeit im Studio fest, wobei das nicht pauschalisiert gesehen werden darf, da

„[...] filmische Zufälligkeiten wie die Anzahl von Großaufnahmen, *Off*-Szenen oder Deutlichkeit der Lippenbewegungen verschiedener Schauspieler [...]“¹⁶²

nicht vorhersehbar sind und "[...] die Anzahl notwendiger Änderungen erheblich beeinflussen.“¹⁶³

¹⁶⁰ Vgl. *ibid.*, S.198

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, S. 209.

¹⁶³ *Ibid.*

Aufnahmen, bei denen die Lippen von Schauspielern genau zu erkennen sind, könnten sich auf die Anzahl der Veränderungen im Text auswirken, da in solchen Fällen ein höheres Maß an quantitativer Lippensynchronität verlangt wird. Mit quantitativer Lippensynchronität ist die zeitliche Einhaltung von Beginn und Ende des Dialogs im Synchrontext gemeint.¹⁶⁴ Neben der quantitativen gibt es noch die qualitative Lippensynchronität, die in Kapitel 4.4.1 vertiefend ausgeführt wird.

Wie machen sich solche Veränderungen am Text bemerkbar? Sowohl die Textlänge, als auch die Lautqualität spielen dabei eine erhebliche Rolle.¹⁶⁵ Einerseits liegt es daran Wörter und Satzteile wegzulassen oder zu verkürzen bzw. ganze Sätze umzuformulieren, um einen höheren Grad an Lippensynchronität zu erreichen. Neben einer Verkürzung von Sätzen kann auch eine Verlängerung stattfinden.¹⁶⁶

Herbst meint generell,

„[...] daß in Bezug auf die Lippensynchronität motivierte Änderungen der Synchronübersetzung weitaus häufiger die quantitative als die qualitative Lippensynchronität betreffen.“¹⁶⁷

Demnach scheint es wichtiger zu sein, dass Beginn und Ende des gesprochenen Dialogs in einer Synchron- als auch in der Ursprungsfassung zur selben Zeit geschieht. Vor allem, wenn die Lippen im Bild zu sehen sind.

Veränderungen im Synchrontext können auch das Ziel verfolgen einen Text zu verbessern. Herbst nennt folgende Gründe:

„1. gängigere Kollokationen [...] 2. weniger formaler Wortschatz [...] 3. größere inhaltliche Korrektheit [...] 4. Vermeidung von Anglizismen [...] 5. größere Idiomatizität bzw. Natürlichkeit [...] 6. stärkere Annäherung an die gesprochene Sprache“¹⁶⁸

¹⁶⁴ Vgl. *ibid.*, S. 32.

¹⁶⁵ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 31.

¹⁶⁶ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 210-212.

¹⁶⁷ *Ibid.*, S. 213.

¹⁶⁸ *Ibid.*, S. 214f.

Bei den von Herbst untersuchten Beispielen der Serie *Denver-Clan* kommt weder eine qualitative, noch eine quantitative Lippensynchronität als Motivation für etwaige inhaltliche Veränderungen in Frage.

Daraus schließt er:

„Es zeigt sich also deutlich, daß während der Synchronarbeiten im Studio eine recht erhebliche Anzahl von Änderungen vorgenommen wird. Bemerkenswert scheint dabei, daß diese keineswegs alle aufgrund der Lippensynchronität notwendig sind, sondern daß bei etwa der Hälfte aller Änderungen eine Verbesserung der Textqualität als Motiv gesehen werden kann. Es ist aber auch festzuhalten, daß die vorgenommenen Änderungen nie sehr weitreichend sind: Sie gehen selten über ein Wort und so gut wie nie über den Satz hinaus.“¹⁶⁹

Welche Veränderungen zwischem Synchrontext und Dialogbuch noch zu finden sein werden, wird die spätere Untersuchung der *Simpsons*-Episoden zeigen.

4.4 Synchronität

Die Synchronisationsforschung beschäftigt sich nicht nur mit Veränderungen textlicher Natur. Dementsprechend ist die Synchronität ein großes Kapitel, welches in der Fachliteratur immer wieder als Untersuchungsgegenstand dient:

„Synchronität bezeichne dabei allgemein die zeitliche Übereinstimmung eines sprachlichen Elements (Lautes, Wortes oder Satzes) mit dem Bild des Films.“¹⁷⁰

4.4.1 Lippensynchronität

Auch wenn im vorigen Kapitel bereits die Lippensynchronität angesprochen wurde, soll hier vertiefend auf die Thematik der qualitativen- und quantitativen Lippensynchronität eingegangen werden.

Herbst unterscheidet:

„Qualitative Lippensynchronität, die sich darauf beziehen soll, inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen bzw. -bewegungen des Originalfilms im Synchrontext Entsprechungen besitzen. [...] 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.“¹⁷¹

¹⁶⁹ Ibid., S. 215.

¹⁷⁰ Ibid., S. 221.

¹⁷¹ Ibid., S. 32.

Lippensynchronität wird zum Teil ein sehr überbewerteter Stellenwert zugeschrieben, auch wenn Pruys der Meinung ist

„Lippensynchrone Fassungen sind die beim deutschen Publikum mit Abstand populärste Synchronisationsform, da sie die Illusionswirkung einer Filmhandlung weitgehend erhalten können und am bequemsten aufzunehmen sind [...]“¹⁷²,

stellt Herbst fest: „Die Zahl der Passagen, bei denen Lippensynchronität von großer Bedeutung ist, ist also beschränkt.“¹⁷³

Es geht um die Relation zwischen Stellen eines Films an denen eine Lippensynchronität erforderlich ist und Stellen wo eine solche vernachlässigt werden kann. Eine qualitative Lippensynchronität wird demnach nur dann verlangt, wenn es sich um eine On-Passage handelt und auch nur dann, wenn der Mund des Sprechers groß (z.B. während einer Großaufnahme) zu sehen ist. Im Fernsehen, bei dem das Bild im Vergleich zu einer Kinoleinwand um ein vielfaches kleiner ist, kann man eher über eine ‚ungenauere‘ Lippensynchronität hinwegsehen, als im Kino.

Falls ein Zuseher auf eine schwache Lippensynchronität stoßen sollte, handelt es sich zwar technisch gesehen um einen Fehler, der aber in den meisten Fällen für ihn nicht nachvollziehbar sein wird, da der Rezipient lediglich der Meinung sein wird, das irgendetwas nicht gepasst hat, ohne genauer darauf einzugehen, was diesen Eindruck vermittelt hat.¹⁷⁴

Außerdem ist es auch schwierig solche Interferenzen anhand von Studien, wie sie Herbst durchgeführt hat, zu analysieren. Schließlich konzentriert sich ein Studienteilnehmer viel genauer auf Lippenstellungen, weil er explizit darum gebeten wird nach ihnen zu suchen.¹⁷⁵

Lippenbewegungen fallen zum Teil von Mensch zu Mensch sehr unterschiedlich aus. Schauspieler mit größeren, auffälligeren Mundbewegungen benötigen demnach eine genauere Lippensynchronität für gesprochene Laute.¹⁷⁶

Außerdem scheinen

¹⁷² Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 76.

¹⁷³ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 30.

¹⁷⁴ Vgl. Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 160.

¹⁷⁵ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 32f.

¹⁷⁶ Vgl. *ibid.*, S. 31.

„[...] bei Frauen die Lippen durch Lippenstift im optischen Eindruck noch betonter, während Bärte bei Männern zwar die Bewegung an sich unterstreichen können, die Qualität der Lippenstellung aber auch oft überdecken.“¹⁷⁷

Das Verlangen nach einer Lippensynchronität ist pauschal nicht beurteilbar, wie Herbst weiter ausführt:

“Von daher ist es nicht möglich, allgemein Grundsätze über Lippensynchronität etwa in bezug auf bestimmte Laute aufzustellen; inwieweit Lippensynchronität erforderlich ist, ist vielmehr nur im Einzelfall zu entscheiden.“¹⁷⁸

Das sind alles Details, womit sich ein Dialogbuchautor beim Verfassen des Dialogbuchs beschäftigen muss, bei dem er das Ziel verfolgt, Dialoge (soweit es möglich ist) auf die Lippensynchronität anzupassen.

Jedoch ist eine nicht exakte Einhaltung der quantitativen Lippensynchronität um einiges schwieriger unbeachtet zu lassen, wie Whitman-Linsen zu beklagen hat:

„Nothing is more disconcerting than to watch a badly dubbed film in which the voice heard continues to sound after the actor's mouth has closed, or the opposite case when mouth continues to waggle and voice is long over.“¹⁷⁹

Auch wenn das eine sehr dramatische Auffassung ist, sind Synchronregisseure heute sehr bemüht gerade solche Fehler zu vermeiden. Vergleicht man in der Praxis die Länge der Dialoge von Original- und Synchronon stellt man desöfteren fest, dass sie nicht immer übereinstimmt. Das ist deshalb kein Problem, weil nicht immer nach derselben Länge verlangt wird. Sobald ein Satz aus dem Off kommt, spielt es keine Rolle, ob dieser in der Originalfassung länger, kürzer oder genauso lang ist, wie der deutsche Synchronon.¹⁸⁰ Vorausgesetzt der Text erleidet keine Verluste.

Toepser-Ziegert hat erkannt, dass eine übereinstimmende Lippensynchronität nicht immer erzielt werden kann, weil es Ihrer Meinung nach ein „[...] Zeitproblem mit sich bringt.“¹⁸¹ Etwas problematisch scheint die

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 20.

¹⁸⁰ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S.

33.

¹⁸¹ Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 226.

Tatsache, dass sie nicht zwischen qualitativer- und quantitativer Lippensynchronität unterscheidet. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass sie in diesem Fall von der quantitativen Lippensynchronität spricht. Generell ist sie der Meinung, dass Lippensynchronität „[...] immer mehr in den Hintergrund [...]“¹⁸² tritt. Gerade für Aussagen wie diese, wäre eine Unterteilung zwischen quantitativer und qualitativer Lippensynchronität wünschenswert gewesen.

Herbst, der anhand von Zweikanaltonaufnahmen diverse Fernsehbeispiele untersucht hat, stellte auch in On-Szenen fest, dass „[...] der Synchronon zu früh oder zu spät einsetzt oder aufhört [...]“¹⁸³.

Seine Begründung:

„Dabei wird die Tatsache ausgenutzt, daß der Beginn des Sprechens nicht unmittelbar mit dem Öffnen des Mundes einsetzen muß, sondern Lippenbewegungen unter Umständen schon etwas früher einsetzen. Umgekehrt ist es auch keineswegs so, daß am Ende einer Äußerung der Mund automatisch geschlossen wird, was ebenfalls bei der Synchronisation ausgenutzt werden kann.“¹⁸⁴

Ebenfalls fiel Herbst auf, dass in einigen Szenen des Originaltextes Pausen, in denen keine Lippenbewegungen stattfanden, im Synchronon überschritten wurden.¹⁸⁵ Die von Herbst aufgezeigten Beispiele stellen aber Ausnahmen dar:

„Insgesamt ist festzustellen, daß Serien wie *Yes Minister* oder *Denver-Clan* ein sehr hohes Maß an quantitativer Lippensynchronität aufweisen.“¹⁸⁶

Im Sinne der qualitativen Lippensynchronität

„[...] läßt sich also feststellen, daß sich der Rahmen, der bei der qualitativen Lippensynchronität einzuhalten ist, nicht theoretisch bestimmen läßt. Obwohl im Einzelfall eine Verletzung jedes Parameters zu einer bemerkbaren Abweichung führen kann, besteht in der Regel ein ganz beträchtlicher Spielraum in Bezug auf Vokalqualität (und auch Vokallänge) ebenso wie in Hinblick auf Artikulationsart und Platzierung von Labialen. Es läßt sich eindeutig nachweisen, daß häufig keine Simultaneität von Labialen im Originalfilm und der Synchronfassung gegeben ist und es offensichtlich ausreicht, wenn Labiale im Synchronon in der Nähe von Labialen im Originaltext zu liegen kommen, wobei auch die genaue Zahl keine Rolle spielt. Das deutet darauf hin, daß es vielleicht

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 33.

¹⁸⁴ Ibid., S. 33f.

¹⁸⁵ Vgl. ibid., S. 34.

¹⁸⁶ Ibid., S. 35.

weniger die Labiale an sich sind, die wahrgenommen werden, als der Grad der Mundöffnung, der in der Umgebung von Labialkonsonanten aufgrund von Koartikulation in der Regel geringer ist.“¹⁸⁷

Daraus lässt sich ableiten, dass der Grad der Lippenöffnung des zu repräsentierenden Lautes nicht von so hoher Relevanz ist, wie in mancher Literatur angenommen wird. Desweiteren sind Asynchronien nicht zu vermeiden und werden in Film und Fernsehen ein ständiger Begleiter sein. Dem Zuseher fallen eher auf den Inhalt bezogene Umstimmigkeiten auf, als Passagen die nicht genau Lippensynchron sind, wie Herbst vom *ZDF* erfahren hat.¹⁸⁸

Ein durchschnittlicher Zuschauer nimmt nicht übereinstimmende Lippenbewegungen demnach in Kauf bzw. hält solche nicht gleich für Fehler. Obwohl die Möglichkeit besteht anhand von Lippenbewegungen einen Laut zu erraten, wie Herbst bei Untersuchungen mit Studierenden gezeigt hat¹⁸⁹, scheint es dennoch kein Grund zu sein, solche Asynchronien würden sich negativ auf die Rezeption eines Films auswirken.

Herbst kommt daher zum Schluss: „Synchronisierte Filme zeigen sehr deutlich, daß Abweichungen der Lippenstellung das Verständnis des Textes nicht erschweren.“¹⁹⁰

Synchrone Lippenbewegungen sind nicht die einzigen Einflüsse, die sich auf die Rezeption audio-visueller Medien auswirken:

„Beim Film konzentriert man sich wohl auf den Text der Dialoge, auf die generelle Entwicklung der Handlung, wobei aber auch andere Faktoren wie Aussehen, Bewegung, Kleidung oder Schmuck der Schauspieler, Landschaft und die musikalische Untermalung in nicht unerheblichen Maße von der Sprache des Films ablenken.“¹⁹¹

Generell scheint es nicht gerecht, herkömmliche Zuseher mit Probanden, die gezielt nach Abweichungen in einer Synchronfassung suchen, gleichzusetzen. Ein normaler Rezipient eines Films oder einer Fernsehserie wird nicht systematisch nach Asynchronien suchen. Weder in den heimischen vier Wänden, noch im Kino. Das macht es auch einfacher über etwaige ‚Fehler‘ hinwegzusehen.

¹⁸⁷ Ibid., S. 49.

¹⁸⁸ Vgl. *ibid.*, S. 53f.

¹⁸⁹ Vgl. *ibid.*, S. 62.

¹⁹⁰ *Ibid.*, S. 66

¹⁹¹ *Ibid.*, S. 63

Welche Art von Lippensynchronität anzuwenden ist, kann pauschal nicht gesagt werden. Es muss immer individuell an die jeweilige zu synchronisierende Sequenz angepasst werden.

4.4.2 Sprechgeschwindigkeit

In Bezug auf Sprechgeschwindigkeit meint Herbst,

„[...] daß beim Sprachtempo erheblicher Spielraum gegeben ist. [...] Zu berücksichtigen ist allerdings, daß auch das Sprachtempo Bedeutung vermittelt, wobei in dieser Beziehung die Gefahr der Verfälschung besteht. [...] Bei so kurzen Passagen spielt das zwar keine entscheidende Rolle, dennoch ist festzuhalten, daß das Sprachtempo nicht nur in Bezug auf die Lippenbewegungen, sondern auch bezüglich der semantischen Äquivalenz Beschränkungen unterliegt.“¹⁹²

In diesem Sinn scheint es von besonderer Wichtigkeit der Geschwindigkeit des Originals stets treu zu bleiben, da sonst ein verfälschtes Bild vermittelt werden kann.

4.4.3 Bewegungessynchronität

Die Bewegungssynchronität, auch Nukleussynchronität genannt, meint die Übereinstimmung von Bewegungen beim Aussprechen von bestimmten Silben.¹⁹³ Im Gegensatz zur Lippenbewegung können Körperbewegungen wie etwa ein Schulterzucken von hinten als solche erkannt werden.¹⁹⁴

Der Synchronregisseur muss in der Lage sein, Gesten zu erkennen um eine adäquate Übersetzung anzufertigen. Sollte es einmal vorkommen, dass eine in der ausgangssprachlichen Fassung vorkommende Geste in der Kultur der Zielsprache nicht geläufig ist, so muss versucht werden diese Anspielung auf der Dialogebene einzuarbeiten.¹⁹⁵

4.4.4 Referenzsynchronität

Herbst spricht auch von der sogenannten Referenzsynchronität, mit der Bezüge zum Situationskontext gemeint sind.¹⁹⁶ Diese können durch Schriften, Briefe, Zeitungen o.ä. hergestellt werden und beziehen sich meistens auf einen, in der filmischen Welt bezogenen Gegenstand. Auch

¹⁹² Ibid., S. 38

¹⁹³ Vgl. Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 160.

¹⁹⁴ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 244f.

¹⁹⁵ Vgl. *ibid.*, S. 246.

¹⁹⁶ Vgl. *ibid.*, S. 233.

hier spielt es eine wichtige Rolle etwaige Referenzen zu erkennen, da sonst die Gefahr droht, sie im Laufe des Synchronisationsprozesses zu verlieren.

4.5 Stimme, Sprache, Dialekte und Akzente

Dieses Unterkapitel behandelt sowohl auditive, als auch kulturelle Eigenschaften, die im Synchronisationsprozess berücksichtigt werden müssen.

4.5.1 Die Stimme

Die Stimme ist sowohl Aushängeschild als auch Instrument des Schauspielers. Nach welchen Kriterien besetzt man einen Schauspieler mit der ‚richtigen‘ Synchronstimme?

Hesse-Quack stellt klar:

„Ein kräftiger, männlicher Typ im Original-Film erhält also meist eine tiefe, männliche Synchronstimme, gleichgültig ob er eine solche Stimme auch im Original hat.“¹⁹⁷

Das erinnert an die bereits erwähnte Erfüllung von Klischees. Herbst sieht es etwas ähnlich und ist ebenfalls nicht der Meinung,

„[...] daß die Synchronstimme der Originalstimme überhaupt möglichst ähnlich sein müsse. Das mag damit zusammenhängen, daß mit derselben Stimmqualität in verschiedenen Kulturen unterschiedliche Eigenschaften assoziiert werden.“¹⁹⁸

Eines ist klar: Ohne sich das Original anzusehen, kann man keine Rückschlüsse auf die tatsächliche Stimme eines Schauspielers ziehen. Im Grunde genommen spielt es keine Rolle, es sei denn, eine Synchronfassung greift auf die Originalstimme eines Darstellers zurück. In diesem Fall wäre es von Vorteil, wenn sich die Stimmen ähneln würden. Sonst kommt es zu einem sprichwörtlichen „Stimmbruch“¹⁹⁹. Wir hören also zwei komplett unterschiedliche Stimmen von derselben Person. Das kann durchaus zu einer verstörten Rezeption führen, wie es öfter bei Fernsehserien vorzufinden ist. Wenn etwa ein Charakter ein Lied singt – das im Synchrontext im Original belassen wird – und im nächsten Moment

¹⁹⁷ Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 214.

¹⁹⁸ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 81.

¹⁹⁹ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 117.

der Charakter – jetzt durch den Synchronsprecher – einen Satz von sich gibt.

Die Stimme ist als Teil der Persönlichkeit einer Fernseh- bzw. Filmrolle zu betrachten. Deshalb ist es nachvollziehbar, dass Umbesetzungen von Synchronsprechern nicht sofort angenommen und selten schnell akzeptiert werden:

„Die Tatsache, daß die neue Stimme dann als unpassend kritisiert wird, bedeutet jedoch nicht, daß es sich dabei um Fehlbesetzungen handelt. Man kann mit Sicherheit davon ausgehen, daß die neuen Synchronschauspielerinnen vom Publikum ohne weiteres akzeptiert worden wären, wenn sie die Rollen von Anfang an gesprochen hätten.“²⁰⁰

Der Zuseher gewöhnt sich an eine Stimme und wenn diese ohne Vorwarnung durch eine andere ersetzt wird, wird die bis dahin aufgebaute Kontinuität der Synchronisation zerstört.

Zur Besetzung von Schauspielern lässt sich sagen, dass eine Erstbesetzung keine Verbindlichkeit für den zu sprechenden Schauspieler impliziert.²⁰¹ Es hängt demnach auch vom Erfolg eines Films ab, ob eine Synchronstimme Stammsprecher für einen bestimmten Schauspieler bleibt oder durch einen anderen Sprecher ersetzt wird.

Die Voraussetzung für einen Sprecher ist die terminliche Verfügbarkeit, da sonst die Synchronstimme ausgetauscht werden muss. Eine Synchronisationsproduktion arbeitet, ähnlich wie Film- und Fernsehproduktionen nach einem vordefinierten Zeitplan.²⁰²

Bekannten Schauspielern werden – sofern die Möglichkeit besteht – stets dieselben Synchronstimmen verliehen.²⁰³

Nicht selten kommt es vor, dass Synchronsprecher mehrere Schauspieler synchronisieren. Pruys nennt das den „Ernie-Effekt“²⁰⁴. Dabei kann eine „[...] komische oder sogar lächerliche Wirkung [...]“²⁰⁵ für den Zuseher

²⁰⁰ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 83.

²⁰¹ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 93.

²⁰² Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 21f.

²⁰³ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 84.

²⁰⁴ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 115.

²⁰⁵ Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 66.

entstehen. Wenn etwa eine Synchronstimme, die sonst nur Bösewichte spricht, in einer Kindersendung zur Verwendung kommt.

Schauspieler, denen unpassende Stimmen gegeben werden, können für den Rezipienten sogar unsympathisch wirken, was eine Ablehnung einer ganzen Serie zur Folge haben kann.²⁰⁶ Toepser-Ziegert erläutert in diesem Sinn, „[...] daß derselbe Sprecher, in einem anderen Zusammenhang eingesetzt, die perfekte Illusion zerstören würde.“²⁰⁷

Bezüglich der auftretenden Sozialisation von Synchronstimmen meint Herbst:

„Wenn man die synchronisierte Fassung einer Serie zuerst gesehen hat, muten einen die Stimmen der Originalschauspieler eigenartig an, was wiederum ein Indiz dafür ist, daß viele stimmliche Merkmale nur gewohnheitsmäßig, nicht aber charakter- oder personenbedingt mit einer bestimmten Person verbunden werden.“²⁰⁸

Herbst stellt unter anderem auch fest, dass sich Persönlichkeitsmerkmale von Charakteren und Rollen aufgrund der Synchronisation verändern können. Solche ergeben sich aber nicht aus den Übersetzungstexten selbst, sondern erst durch die gesprochene Sprache. Außerdem meint Herbst, dass Synchronschauspieler den zu synchronisierenden Film immer sehen sollten. So können sie die Charaktere besser einschätzen, bevor sie den Rollen ihre Stimmen verleihen.²⁰⁹

Im Zusammenhang mit dem Erfolg einer Synchronfassung ist vielmehr die Stimme eines Synchronsprechers entscheidend, die auf eine allgemeine Akzeptanz stoßen muss.²¹⁰

4.5.2 Sprache

Neben den Eigenschaften, die sich auf die Stimme beziehen stoßen auch sprachliche Unterschiede in einem Film auf gewisse Grenzen.

Im Kinofilm *Die Reisen des Jungen Che* von Walter Salles verändert sich im Laufe der Handlung die spanische Sprache von Land zu Land. In der Synchronfassung mussten sowohl intralinguare, als auch interlinguale

²⁰⁶ Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 2.

²⁰⁷ Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 61.

²⁰⁸ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 84.

²⁰⁹ Vgl. *ibid.*, S. 87.

²¹⁰ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 130.

sprachliche Unterschiede nivelliert werden. Pahlke, die im Rahmen ihrer Publikation Interviews mit Leuten der Synchronbranche geführt hat, erfährt von Synchronregisseur Christoph Chierpka: „Wir konnten die Leute nicht plötzlich bayrisch oder friesisch sprechen lassen.“²¹¹

Den Grund weshalb solche aus Deutschland stammende Dialekte in fremdsprachigen Ländern nicht verwendet werden können, kennt Herbst:

„Der Faktor der Zuordnung zu einer bestimmten Gegend mit ganz spezifischen Konnotationen scheint jedoch so stark zu sein, daß – da die Zuschauer schließlich wissen, daß die Handlung nicht in der Gegend spielt, in der der entsprechende deutsche Dialekt gesprochen wird – auf eine Benutzung regionaler Dialekte in der Synchronisation, zumindest im Falle von Sprachen wie Deutsch oder Englisch, weitgehend verzichtet werden muß. Das Problem bei der Übersetzung fremdsprachlicher Dialoge besteht nun darin, daß die Regionalität von Dialekten im Bewußtsein der Sprecher offensichtlich unlösbar mit der entsprechenden Gegend verbunden ist.“²¹²

Gestik und Mimik bleiben also gleich, aber die sprachliche Ebene muss entfernt bzw. ersetzt werden. Sprachliche Schichten und Bevölkerungsgruppen sowie kulturelle Eigenheiten gehen zwangsläufig verloren. Das Original kann im Zweifel nicht widergespiegelt werden.²¹³

Herbst stellt im Zusammenhang dessen fest:

„Zwar läßt sich die rein faktische Information, die sich auf die Herkunft eines Sprechers bezieht, in den Übersetzungstext verbal einbauen; soweit Dialekt aber Ausdruck von Persönlichkeit ist bzw. ein atmosphärisches Element im Film schafft, stößt die Übersetzung gesprochener Sprache an enge Grenzen.“²¹⁴

Demnach muss der Synchronregisseur etwaige Unübersetzbarkeiten so lösen, dass nicht alle Informationen, die das Original vermitteln würde, verloren gehen. Dialekte und Akzente im Allgemeinen, werden in Kapitel 4.5.4 näher beleuchtet.

²¹¹ Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 14.

²¹² Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 97.

²¹³ Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 15.

²¹⁴ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 128.

4.5.3 Mehrsprachigkeit

Mehrsprachigkeit ist eine Thematik, die in Film und Fernsehen anzutreffen ist. Dialogbuchautoren haben demnach die Wahl vorzufindende Mehrsprachigkeiten zu nivellieren oder sie zu belassen bzw. zu ersetzen.²¹⁵

Die U.S. amerikanische Sitcom *Malcolm Mittendrin* hat sich für eine Ersetzung entschieden. Bei den beiden Charakteren Otto und seiner Frau Grete handelt es sich im englischen Original in die USA emigrierte Deutsche. In der deutschen Synchronfassung stammen sie aus Dänemark.²¹⁶ Eine Nivellierung schien deswegen ausgeschlossen, da sonst viele humoristische Elemente nicht mehr in ihrem ursprünglichen Sinn dargestellt werden hätten können, bei denen gerade die kulturellen Unterschiede den Witz ausmachten. Andererseits heißt das natürlich, dass die Synchronautoren sehr kreativ sein mussten, da die deutsche Kultur aus dem Original durch die Dänische für die deutsche Synchronfassung ersetzt werden musste. Und das in jeder Episode, in der die besagten Rollen vorkamen.

Die *Malcolm Mittendrin*-Episode *Der Rauswurf* ist ein typisches Beispiel dafür, dass es den Synchronautoren nicht immer möglich sein kann, Unterschiede zwischen Synchronfassung und englischem Original unter Verschluss zu halten. In der besagten Episode ist Ottos Cousin Søren (der im englischen Original Willie heißt) zu Gast auf der Ranch von Otto und Grete. Im Zuge einer Szene konnte man sehen, wie ein Deutsch-Englisch Wörterbuch (Abbildung 1) ins Spiel gebracht wird, um eine Kommunikation zwischen Francis und Søren zu ermöglichen. Das pikante an dieser Sache ist, dass Søren in der deutschen Synchronfassung Dänisch spricht und nicht wie im Original, Deutsch. Hier blieb den Synchronautoren aber keine andere Möglichkeit, weshalb die Illusion nicht aufrecht erhalten werden kann, dass Otto und Grete aus Dänemark stammen. In diesem Fall konnte keine Referenzsynchronität hergestellt werden.

²¹⁵ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 112.

²¹⁶ Vgl. o.N., „Malcolm Mittendrin (TV Series 2000-2006) Trivia.“ in: http://www.imdb.com/title/tt0212671/trivia?ref_=tt_trv_trv, Zugriff: 13.1.2014.

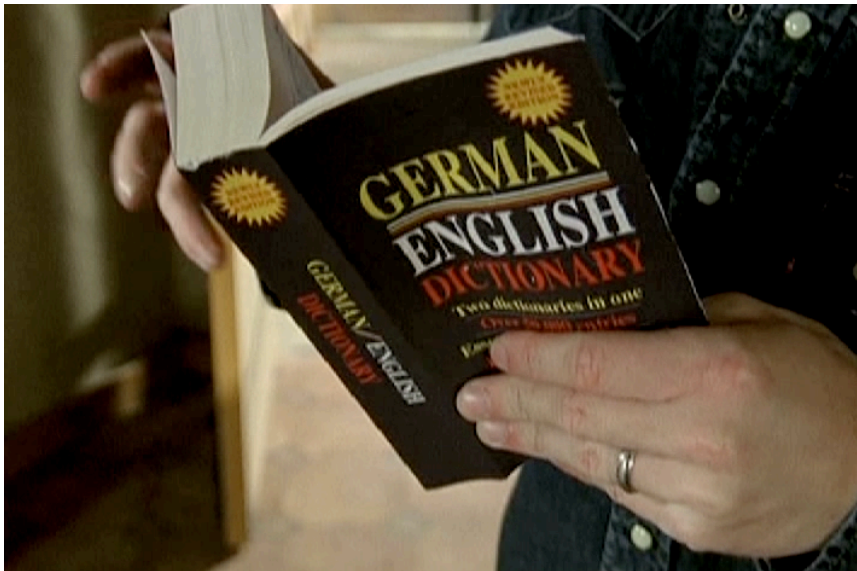


Abbildung 1: Zeigt eine Nahaufnahme eines Deutsch-Englisch Wörterbuchs, das Francis für die Kommunikation mit Søren benötigt.²¹⁷

4.5.4 Dialekte und Akzente

Filme können wie bereits zuvor erwähnt, Dialekte aber auch Akzente beinhalten. Diese lassen sich in der Zielsprache mithilfe der Synchronisation nicht übersetzen, weshalb man im Deutschen immer ins Hochdeutsche synchronisiert.²¹⁸ Der Unterschied wird also nivelliert.²¹⁹

Das bereits erwähnte Beispiel von *Serpico*, als der Versuch des ORF die Serie auf ‚Österreichisch‘ zu synchronisieren, scheiterte. Das ist ein Beweis dafür, dass die Synchronisation in einen Dialekt vom Zuschauer nicht akzeptiert wird. Hochdeutsch ist der Standard für die deutschsprachige Synchronisation.

Probleme ergeben sich erst, wenn Akzente bzw. Dialekte „[...] soziale oder regionale Unterschiede zwischen einzelnen Personen [...]“²²⁰ vermitteln werden sollen. Bei U.S. amerikanischen Filmen ist das häufig der Fall. So wird man dort öfter Briten, Iren oder Schotten begegnen. Im Originalton würde man den Unterschied anhand der auditiven Dialogebene (aufgrund eines Akzents) wahrnehmen. In einer deutschsprachigen Synchronfassung besteht dazu nicht immer die Möglichkeit solche Akzente zu übernehmen. Manchmal kommt es vor, dass ein ameri-

²¹⁷ Quelle: *Malcolm Mittendrin – Der Rauswurf*, 00:16:17.

²¹⁸ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 57.

²¹⁹ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 111.

²²⁰ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 103.

kanischer Akzent im deutschen verwendet wird, um etwa einen Amerikaner zu verdeutlichen, wenn die Handlung nicht in den USA spielt.

Wir erinnern uns an den Film *Die Reisen des Jungen Che*, bei dem die spanische Sprache sich von Land zu Land aufgrund der kulturellen Unterschiede auf der auditiven Ebene verändert hat. In dem genannten Beispiel wurden also in der deutschen Synchronfassung regionale Unterschiede durch die Verwendung von Hochdeutsch nivelliert. Für den deutschen Zuschauer ging somit die Authentizität der ursprünglichen Originalfassung, vollständig verloren. Treten solche sprachlichen Unterschiede auf, bei denen regionale Unterschiede nicht nivelliert werden können, muss versucht werden mit Hilfe von anderen Mitteln soziale und regionale Unterschiede verdeutlichen zu können. Das ist vor allem wichtig, wenn es um handlungsrelevante Informationen geht.

Die wichtigsten Äquivalenztypen, um den Verlust von Akzenten und Dialekten zu kompensieren sind: Verbalisierung, Stilebene und Sprechweise. Die Verbalisierung hilft der Dialogebene Informationen über die Herkunft von Menschen preiszugeben. Anhand der Stilebene kann etwa durch ein niedrigeres Niveau eine tiefer stehende Sozialschicht ausgedrückt werden.²²¹

Mittels der Ausdrucksweise besteht generell die Möglichkeit das Bildungsniveau einer Rolle zu charakterisieren. Entweder durch Auslassungen von Wörtern bei niedrigeren Schichten oder durch eine exakte Sprechweise für höher gebildete Personen.²²²

In dem von Kurz untersuchten Film *Bube, Dame, König, grAS* wird der britische Cockney-Dialekt ebenfalls nivelliert, indem er auf Hochdeutsch dargestellt wird.²²³ Dabei ist ein Verlust der Textqualität nicht ausgeschlossen.²²⁴

²²¹ Vgl. *ibid.*, S. 108.

²²² Vgl. *ibid.*, S. 112.

²²³ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 212.

²²⁴ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 128.

Im Vergleich zu einer Untertitelversion, bei dem

„[...] der Originalton zu hören ist, kann der Zuschauer heraushören, dass die Figuren sich einer von dem standardsprachlichem Niveau abweichenden Sprache bedienen.“²²⁵

Allerdings besteht hier auch die Gefahr, dass ein Zuseher aufgrund mangelnder Kenntniss, keine Stereotypisierung einer fremden Sprache und deren Dialekte lokalisieren kann, was einen Verlust der Authentizität bedeuten würde.²²⁶

Auch wenn es von Mensch zu Mensch verschieden ist, scheint die Kompetenz eines Zusehers hier der ausschlaggebende Punkt zu sein.

Die Individualität eines jeden Zuschauers entscheidet über das Verbleiben der Authentizität. In welchem Maß beherrscht man eine Fremdsprache und inwiefern können Assoziationen auf sprachlicher und kultureller Ebene daraus gezogen werden? Das sind die zwei voneinander abhängigen Faktoren.

4.6 Filmtitel

Auch Filmtitel werden für deutschsprachige Versionen einer Übersetzung unterzogen.

Im Kinospießfilm verfolgt ein Filmtitel das Ziel den Zuseher nur anhand des Titels an Land zu gewinnen und ihn zu verkaufen.²²⁷

Schließlich ist es der Filmtitel, den der Zuseher als erstes zu sehen bzw. zu hören bekommt und eine bestimmte Assoziation wecken soll.²²⁸

Wie werden Titel in der Praxis übersetzt? Grundsätzlich kann man bei Fernsehserien, aber auch beim Film nicht von Übersetzungen im literarischen Sinn sprechen.²²⁹

²²⁵ Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 161.

²²⁶ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 60.

²²⁷ Vgl. Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 172.

²²⁸ Vgl. Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 27.

²²⁹ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 56.

Laut Kurz sind es 4 Gruppen, in der Filmtitelübersetzungen fallen können:

"Filme mit entlehntem Titel [...] Filme mit entlehntem Titel und einer deutschen Ergänzung [...] Filme mit lehnübersetztem Titel [...] Filme mit verändertem Titel."²³⁰

Filme mit entlehntem Titel behalten den ursprünglichen Namen der Originalversion. David Fincher's *Fight Club* ist ein gutes Beispiel dafür.

Filme mit entlehntem Titel und einer deutschen Ergänzung tragen neben dem Originaltitel eine Ergänzung, die meist auf die Handlung anspielt. Alfred Hitchcocks *Vertigo* heißt im Deutschen *Vertigo – Aus dem Reich der Toten*. In manchen deutschsprachigen Titeln entfällt der englische Artikel ‚The‘. Derartige Übersetzungen könnte man, wie etwa bei Martin Scorsese's *The Departed* der im Deutschen *Departed – Unter Feinden* heißt, ebenfalls dieser Kategorie zuordnen.

Bei Filmen mit lehnübersetztem Titel, wird versucht nach einer Übersetzung zu finden, die möglichst nahe (zum Teil auch wörtlich) an das Original rankommt. Aus Fincher's *Seven* wird der eingedeutschte Titel *Sieben*.

Filme mit verändertem Titel haben mit dem ursprünglichen Originaltitel nichts mehr zu tun, versuchen aber Hinweise auf die Handlung zu geben. Paul Feig's Komödie *The Heat* wird in der deutschen Version zu *Taffe Mädels*.

Weiter können sich auch Mischformen von Filmtiteln ergeben. So heißt die U.S. amerikanische Horrorfilmkomödie *Eight Legged Freaks* von Ellory Elkayem in der deutschen Fassung *Arac Attack - Angriff der achtbeinigen Monster*. Es lässt sich also feststellen, dass versucht wurde eine englische Abwandlung des Filmtitels herzustellen: Die Wörter ‚Arac‘ und ‚Attack‘ versuchen einerseits Anglizismen zu vermitteln, auch wenn es sich bei ‚Arac‘ um kein englisches Wort handelt, sondern um eine der englischen Sprache angelehnten Kurzform des Begriffs Arachnologie, der Wissenschaft der Spinnen. Auf der anderen Seite wird versucht anhand des hinzugefügten Untertitels eine dem Originaltitel angepasste Übersetzung zu finden.

²³⁰ Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 45.

Eine andere Praxis englischsprachige Titel, die aus 1-3 Worten bestehen einer Übersetzung zu unterziehen, ist eine in Sätzen konstruierte Eindeut-schung.²³¹ Marc Forster's Drama *Wenn Träume fliegen lernen* trägt etwa im Original den Namen *Finding Neverland*.

Whitman-Linsen ist der Meinung, dass wörtlich übersetzte Filmtitel mehr Verwirrung stiften oder zumindest eine weniger ausgeprägte Wirkung an den Rezipienten vermitteln, als es eine an die Zielsprache angepasste adäquate Übersetzung kann. Als Beispiel führt sie den Film *Einer flog über das Kuckucksnest* an, der für sie keine adäquate Übersetzung darstellt:

„One Flew over the Cuckoo's Nest is clearly a play on the word 'cuckoo' in its meaning 'crazy, insane, looney'. The cuckoo's nest in the title refers to the insane asylum in the book/film. To translate the title as *Einer flog über das Kuckucksnest* is a prime example of a metaphor gone astray.“²³²

Hesse-Quack, der 1368 Filmtitel untersucht hat, sieht es ähnlich und spricht von einem Informationsverlust:

„Der Informationsverlust verursacht eine Standardisierung der Titel, da die spezifischen Informationen nur zu einem Teil übernommen werden können. Damit aber die durch diesen Informationsverlust an Aussagekraft geschwächten Titel doch ihre Funktion als Kontaktglied zwischen Film und Publikum erfüllen könne, müssen nichtfilmspezifische Informationen – wie wir festgestellt haben meistens Stereotype – dem Titel zugefügt werden. Dadurch hat die Standardisierung der Titel häufig auch noch deren Stereotypisierung zur Folge.“²³³

In englischsprachigen Filmtiteln finden sich auch desöfteren Wortspiele aus Kindermärchen- und Liedern. Desweiteren sind es häufig Fachbegriffe aus beliebten U.S. amerikanischen Sportarten, die immer öfter Filmtitel zieren. Baseball, Basketball und Football sind bereits ein fest verankerter Bestandteil der U.S. amerikanischen Kultur. Aus diesem Grund kann es für den Übersetzer manchmal ein schwieriges Unterfangen sein, derartige Titel zu übersetzen, da in der europäischen Kultur nicht alle fachlichen Begriffe bekannt sein werden.²³⁴

Der aus den USA stammende Baseballfilm *Fever Pitch* erhält in der deutschen Synchronfassung den Titel *Ein Mann für eine Saison*. Der Film

²³¹ Vgl. Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 181.

²³² Vgl. *ibid.*, S. 175.

²³³ Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 85.

²³⁴ Vgl. Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 179.

The Pride of the Yankees aus dem Jahre 1942 heißt im Deutschen *Der große Wurf*. Es kann davon ausgegangen werden, dass in den 1940er-Jahren nicht jeder Zuseher von der Existenz der Baseballmannschaft der *New York Yankees* wusste und deshalb auf eine solche freie Interpretation zurückgegriffen wurde.

Wenn man Filmtitel und deren Übersetzung miteinander vergleicht, lässt sich in manchen Fällen feststellen, dass sie „[...] eroticized or de-eroticized, depending on the conjectures of the film distributor as to what will be more profitable [...]“²³⁵ sein können.

Wie etwa die kanadische Komödie *2002 - Durchgeknallt im All* mit Leslie Nielsen in der Hauptrolle. Sie ist ein gutes Beispiel für einen ‚de-eroticized‘ Titel. Der Originaltitel lautet nämlich *2001: A Space Travesty*. Nebenbei ist es aber auch gleichzeitig eine besonders schlechte Übersetzung, da der Originaltitel eine Anspielung auf Stanley Kubrick’s Spielfilm *2001: A Space Odyssey* ist, der in der deutschen Fassung *2001: Odyssee im Weltraum* heißt. Entweder wurde diese Anspielung nicht erkannt oder mit Absicht falsch übertragen. Die Frage, weshalb man sich bei der Übersetzung für die Zahl ‚2002‘ entschieden hat, bleibt völlig unklar. Es kann eigentlich nur darauf zurückzuführen sein, dass der Film in Deutschland im Jahre 2002 erschienen ist.

Ein Beispiel für einen ‚eroticized‘ Titel wäre der Film *Eine zuviel im Bett* – im Original *Move Over, Darling*. Der Originaltitel lässt mehr Spielraum in Bezug auf die Interpretation, als seine deutsche Übersetzung.

Bei der Filmtitelübersetzung kann es folglich auch zu Übersetzungsfehlern kommen, wie Whitman-Linsen zeigt. Ganz nach dem Motto ‚Irren ist menschlich‘ wurde aus dem Filmtitel *The Big Chill* fälschlicherweise *Der große Frust*.²³⁶ Ob Frust absichtlich verwendet wurde oder – wie Whitman-Linsen vermutet – aus Versehen ein ‚o‘ zu einem ‚u‘ wurde, bleibt unklar. Richtig übersetzt müsste es ‚Der große Frost‘ heißen.

²³⁵ Ibid., S. 184.

²³⁶ Vgl. ibid., S. 185.

Die genannten Beispiele und deren Problematik bezogen sich lediglich auf Spielfilme. Wie sieht diese Thematik bei Fernsehserien aus?

Seifferth ist der Meinung: „Der Titel ist Vorgeschmack auf das, was in der Folge kommen könnte, er ist die Einladung, überhaupt einzuschalten.“²³⁷

Ob ihre Annahme richtig ist, dass Fernsehserien anhand des Titels gesehen werden, bleibt hier ausgeklammert. Man könnte aber durchaus meinen, dass inhaltliche Kurzzusammenfassungen über eine ausstrahlende Episode wesentlich wichtiger für diese Entscheidung sind. Anhand dieser kann eine Handlung wesentlich besser vermittelt werden. In der hier verwendeten Literatur wurde auf diese Thematik leider nicht näher eingegangen, weshalb auch im weiteren Verlauf dieser Untersuchung darauf verzichtet wird.

4.7 Anglizismen

Ein immer wieder auftretender Faktor in synchronisierten Fassungen aus Film und Fernsehen ist die Verwendung von Anglizismen. Wie ein richtiger Umgang mit Anglizismen zu erfolgen hat, wird in der Fachliteratur öfter diskutiert. Pruys kritisiert zum Beispiel, dass häufig wörtliche Übertragungen ins Deutsche stattfinden:

„'Ich habe mit Ihnen zu sprechen' ist keine deutsche, sondern eine typische amerikanische Aufforderung: 'I have to talk to you.' Ebenfalls der Sprachrichtigkeit widersprechen Ausdrücke wie 'Wie ist seine Adresse?' ('What is his adress[SIC!])' aber auch Einzelwörter wie O.K., Job oder Chance, wo es 'in Ordnung', 'Arbeit' und 'Möglichkeit' heißen sollte.“²³⁸

Pruys erster Kritikpunkt scheint begründet, da es sich in diesem Fall um eine wörtliche Übersetzung handelt, um der Lippsynchronität treu bleiben zu können. Eine umgangssprachliche Ausdrucksweise wäre demnach wünschenswert. Aber seine Kritik gegenüber verwendeten Anglizismen scheint eine sehr altmodische Einstellung zu sein. Gehört es schließlich schon zum deutschsprachigen Alltag, dass gewisse englischsprachige Wörter und Phrasen zur Verwendung kommen.²³⁹

²³⁷ Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 56.

²³⁸ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 132.

²³⁹ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 32.

Ob es der Synchronisation zu verdanken ist, dass sich solche Anglizismen sozialisiert haben und aus unserem Wortschatz nicht mehr weg zu denken sind, ist schwer zu sagen. Herbst meint, dass die Synchronisation einen wesentlichen Faktor in Bezug „[...] auf das Eindringen von Anglizismen in die deutsche Sprache [...]“²⁴⁰ darstellt.

Generell ist die Aufnahme diverser Anglizismen wie ‚Job‘, ‚O.K.‘ usw. zum größten Teil dem Instrument der Übersetzung und natürlich der Verbreitung in audio-visuellen Medien zu verdanken.²⁴¹ Aber warum sollte man solche Umstände heutzutage negativ betrachten? So ist es nichts Neues sich im alltäglichen Gebrauch einen ‚coffe-to-go‘ zu bestellen und mit ‚sorry‘ zu entschuldigen.²⁴²

Herbst begründet derartige Anglizismen mit der Tatsache „[...] bewußt widerzuspiegeln, daß die Handlung eines Films in Amerika oder Großbritannien spielt.“²⁴³

Ob das der Hauptgrund dafür sein kann? Man könnte es auch damit Begründen, dass viele Einflüsse aus dem Westen (vor allem aus den USA) in unsere Kultur eindringen. Bei einem Spaziergang durch eine Einkaufsstraße kann man den Trend einer anglisierten deutschen Sprache nicht aus dem Weg gehen. Ständig wird man mit englischen bzw. der englischen Sprache angelehnten Wörtern konfrontiert. Dienstleistungen und Marken aus den USA sind mittlerweile ein fester Bestandteil unserer Gesellschaft: *McDonalds*, *Coca-Cola*, *Nike* und Co. sind bei uns genauso beheimatet wie *Adidas*, *Porsche* und *Mercedes-Benz*.

Mit der Zeit verändert sich schließlich auch die Sprache. Während in Krimis der Sechziger Jahre Polizeidienstgrade eingedeutscht wurden, werden wir heutzutage in Filmen fast ausschließlich originale Dienstgrade wie etwa Sergeant, Officer usw. begegnen. Dasselbe gilt bei englischsprachigen Namen. Diese werden zum einen übernommen und zum

²⁴⁰ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 150.

²⁴¹ Vgl. Mounin, *Die Übersetzung*, S. 62.

²⁴² Vgl. Seiftherth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 35.

²⁴³ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 130.

anderen auch auf Englisch ausgesprochen und keiner eingedeutschten Aussprache unterzogen, wie es früher gehandhabt wurde.²⁴⁴

Ähnlich ist es bei kulturellen Riten, wie etwa Halloween, die es über den großen Teich zu uns schafften. Halloween kommt in Film und Fernsehen immer häufiger vor, das kann mitunter ein Grund dafür sein, dass dieser Tag in Deutschland, aber auch in Österreich immer mehr an Beliebtheit gewinnt und mittlerweile fast überall gefeiert wird. Vor 10-15 Jahren wurden definitiv nicht so viele Parties zum Thema Halloween zelebriert, zumindest nicht in dem Ausmaß, wie es heute der Fall ist. Das allseits bekannte ‚Trick or Treat‘ musste auch nach einer adäquaten Übersetzung finden und wurde in den 1990er Jahren noch durch ‚Streich oder Süßigkeit‘²⁴⁵ übersetzt. Heute findet man in Film und Fernsehen fast ausschließlich ‚Süßes, sonst gibt's Saures‘. Auch bei den *Simpsons* spielt – wie später noch gezeigt werden soll – Halloween eine wichtige Rolle.

Interessant sind angelehnte Wörter, die aus mangelnden Fremdsprachenkenntnissen neu gebildet werden. Das wohl bekannteste Beispiel ist das Wort Handy, das im Englischen ‚mobile‘, ‚cellular‘, ‚cellphone‘ oder auch oft kurz ‚cell‘ heißt.²⁴⁶ Ein Amerikaner oder ein aus Großbritannien stammender Einwohner wird mit dem Wort Handy auf keinen Fall das Mobiltelefon assoziieren. Das Wort ‚handy‘ im Englischen ist ein Adjektiv und bedeutet etwa so viel wie praktisch, passend, griffig etc.

Grundsätzlich kann man sagen:

„Synchronisierte Filme stellen angesichts der hohen Anzahl von festgestellten Anglizismen wohl eine wesentliche Quelle für das Eindringen von Anglizismen in die deutsche Sprache dar. [...] Im Falle von synchronisierten Filmen ist der Gebrauch von Anglizismen nur zum Teil motiviert. Eine solche Motivation ergibt sich auf der Ebene der Fremd- und Lehnwörter, sofern sie eingesetzt werden, um Lokalkolorit zu erzeugen. Ähnliches kann für manche Anglizismen im Bereich der Pragmatik etwa im Bereich der Anredeform gesagt werden.“²⁴⁷

²⁴⁴ Vgl. *ibid.*, S. 131.

²⁴⁵ Vgl. Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 131.

²⁴⁶ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 34.

²⁴⁷ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 195.

Ein unmotiviertes Auftreten von Anglizismen ist laut Herbst darauf zurück zu führen, dass es sich bei Synchrontexten um Übersetzungen handelt.²⁴⁸ Kurz ist der Meinung, dass Anglizismen – sofern diese für die angesteuerte Zielgruppe verständlich sind – ohne Bedenken angewendet werden können.²⁴⁹

Herbst wollte im Gegenzug dazu wissen, ob auch englische Synchrontexte Germanismen enthalten, so wie es bei deutschen Synchrontexten in Form von Anglizismen zu finden ist und fand heraus:

„In den untersuchten englischen Synchrontexten finden sich die entsprechenden Merkmale in weit geringerem Maße. Weder sind Germanismen festzustellen, die nicht die Funktion hätten, einen Bezug zur deutschen Kultur herzustellen, noch läßt sich eine solche hohe Anzahl von Stilbrüchen im Englischen konstatieren.“²⁵⁰

Das heißt, dass es im deutschen Synchrontext häufiger zu einer Übernahme von Anglizismen kommt, als es im englischen Synchrontext mit Germanismen der Fall ist.

Nachdem alles Wichtige zur Synchronisation gesagt wurde, behandelt das nächste Kapitel den Weg zu der Synchronfassung, bevor in Kapitel 6 auf die Kritik eingegangen werden soll, das den Abschluss der Theorie darstellt.

²⁴⁸ Vgl. *ibid.*, S. 196.

²⁴⁹ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 216.

²⁵⁰ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 188.

5. Ablauf einer Synchronisation

Die Frage, welche Schritte zum Prozess einer Synchronisation nötig sind, soll hier beantwortet werden. Der Übersicht wegen, werden die zwei wichtigen Punkte – Synchronübersetzung und die Arbeit im Studio – jeweils in Unterkapiteln behandelt.

5.1 Der Weg zur Synchronübersetzung

Noch bevor die Arbeit im Studio beginnt, muss das Dialogbuch verfasst werden. Eine interessante Frage in diesem Zusammenhang lautet:

Kann man in Hinblick auf die Erstellung des Dialogbuches, von einem Übersetzungsprozess sprechen? Im Unterschied zu einer literarischen Übersetzung hat man es bei der audio-visuellen Übersetzung schließlich mit dem Medium Film zu tun.

„Bei dem Untertitelungs- oder Synchronisationsprozess werden zwar ausschließlich Dialoge und Schrift-Einblendungen mit zusätzlichen Informationen übertragen, aber die sprachliche Seite des Films ist nicht isoliert zu betrachten. Sie ist im engen Zusammenspiel mit den übrigen Komponenten des filmischen Textes zu sehen.“²⁵¹

Die Synchronisation kann man als eine Sonderform der Übersetzung betrachten. Doch wann genau geschieht das im Laufe des Prozesses?

Generell wird als allererstes eine Rohübersetzung angefertigt. Dabei handelt es sich um eine reine Übersetzung des Originaldrehbuchs, ohne auf die Lippensynchronität Wert zu legen. Im besten Fall beinhaltet sie Hinweise auf Anspielungen, Wortspiele und Redewendungen.²⁵² Da sie lediglich auf dem Originaldrehbuch basiert, hat das zur Folge, dass keine Rücksicht auf die filmische Welt genommen werden kann.²⁵³

Eine Rohübersetzung wird meistens von freien Mitarbeitern, die von der Synchronisationsfirma beauftragt werden, angefertigt. Ein Problem mag darin liegen, dass diese Mitarbeiter bei der späteren Arbeit im Studio nicht mehr teilnehmen werden und ihnen auch keine namentliche Erwähnung im Nachspann anerkannt wird.²⁵⁴ Nicht ganz unbegründet ist Korycińska-Wegner der Meinung „[...] eine bloße Dialogliste kann dem Prozess des

²⁵¹ Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 11.

²⁵² Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 40f.

²⁵³ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 198.

²⁵⁴ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 85.

audiovisuellen Übersetzens in seiner ganzen Komplexität nicht gerecht werden.“²⁵⁵ Das kann man absolut nachvollziehen, denn wie soll man in der Lage sein einen Film bzw. eine Fernsehserie nur anhand des Drehbuchs zu übersetzen, ohne den Film überhaupt zu sehen?

Meistens ist die Rohübersetzung eine reine Wort für Wort Übertragung. Problematisch wird es deshalb, weil es die Rohübersetzung ist, die dem Synchronautor vermitteln soll, worum es im Film bzw. der Serie geht.²⁵⁶ Eine Rohübersetzung stellt „[...] die inhaltliche Basis für den Synchronautor, der im Anschluss das Synchronbuch mit den Dialogen verfasst [...]“²⁵⁷ dar.

Herbst meint zwar „[...] *continuities* enthalten z.T. zumeist nur sehr spärliche Hinweise in dieser Richtung [...]“²⁵⁸ nur kann man das bei den *continuities* bzw. der Post-Production Scripts, die mir von *ProSieben* zur Verfügung gestellt worden sind (Abbildung 2), nicht behaupten. Sie sind alles andere als spärlich. Die *Simpsons* stellen aber in diesem Zusammenhang ein Spezialfall dar. So wird während des Synchronisationsprozesses komplett auf eine Rohübersetzung verzichtet.²⁵⁹ Mehr dazu in Kapitel 7.3.

²⁵⁵ Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 47.

²⁵⁶ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 199.

²⁵⁷ Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 41.

²⁵⁸ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 199.

²⁵⁹ Vgl. Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 67.

THE SIMPSONS

"BONFIRE OF THE MANATEES"

(note pun combining the title of the 1990 film
starring Tom Hanks with the word 'manatee')

ACT ONE

MAIN TITLES

PHRASE ON BLACKBOARD: Does any kid still do this anymore?
(kid: slang for 'child')

HOMER: D'oh! (scream) Oh...

EXT. SIMPSON HOUSE-DAY

FOOTBALL ANNOUNCER: (vo) We got a real...

INT. SIMPSON TELEVISION ROOM-DAY

(HOMER HOLDS A PENNANT READING "MY TEAM" AS HE WATCHES A
FOOTBALL GAME AND LISA STUDIES ON THE FLOOR)

FOOTBALL ANNOUNCER: (vo) ...nail-biter here at Mile High
Stadium. The Broncos down by one.
And thirty seconds left on the clock.
(nail-biter: colloquial for 'contest the outcome of
which is imminent but uncertain')
(Mile High Stadium: name of the stadium in
which the professional football team the Denver
Broncos play)

HOMER: Come on, Broncos. You can do it.

Abbildung 2: Auszug aus dem Post-Production Script der *Simpsons*.²⁶⁰

Wie an diesem kurzen Auszug zu sehen ist, erfährt der Bearbeiter einer Rohübersetzung – bei den *Simpsons* der Dialogbuchautor, durch den Verzicht einer Rohübersetzung – sehr viele Informationen aus dem Post-Production Script. Auf diese Punkte soll jetzt eingegangen werden:

²⁶⁰ Quelle: Post-Production Script von *The Simpsons - Es lebe die Seekuh!* bereitgestellt von *ProSieben*.

In der ersten Zeile kann man sowohl den Titel der Episode als auch dessen Produktionscode²⁶¹ ablesen. Die dritte Zeile verrät nochmals den Titel der Episode und darunter versteckt sich auch schon der erste Hinweis. Nämlich, dass es sich bei dem Titel *Bonfire of the Manatees* um ein Wortspiel, bezogen auf den 1990 veröffentlichten Film *Bonfire of the Vanities* mit Tom Hanks, handelt. Man muss zugeben, dass man diese Information nicht offensichtlich herauslesen kann, aber mit einer Online-Recherche und dem Tipp im Post-Production Script (in dem es heißt: note pun combining the title of the 1990 film starring Tom Hanks with the word 'manatee'), lässt sich der Originaltitel des Films sofort ausfindig machen. Das hätte sowohl der Rohübersetzer als auch der Dialogbuchautor anhand dieser hilfreichen Informationen herausfinden können, ohne von der Existenz dieses Films überhaupt zu wissen. Solche Anspielungen sind immer mit Vorsicht zu genießen, da schließlich auch Filmtitel – wie bereits gezeigt wurde – übersetzt werden. Das macht die Sache etwas komplizierter: Dieser Film trägt im Deutschen den Namen *Fegfeuer der Eitelkeiten*. Das heißt, um sich an den deutschen Titel zu halten, hätte es eine Wortspielkombination des übersetzten Titels gebraucht. Der deutsche Titel dieser *Simpsons*-Episode lautet *Es lebe die See-Kuh!*. Dass sich Dialogbuchautor Ivar Combrinck Gedanken über den Spielfilmtitel gemacht hat, erkennt man anhand seiner 3 Titelvorschlägen:

1. Das Freudenfeuer der Manatees
2. Die Seehkuh-Beschützer
3. Es lebe die Seekuh!

Wie wir sehen können ist gleich der erste Vorschlag an den deutschsprachigen Titel des Films mit Tom Hanks angelehnt.

Weitere Angaben aus dem Post-Production Script:

Die Information, ob es sich um ein Voice-Over – also einer Stimme, die in dem Moment nicht zu sehen ist – handelt, wird mit ‚(vo)‘ gekennzeichnet.

Örtliche Informationen einer Einstellung werden mit ‚INT.‘ (für Innen) und ‚EXT.‘ (für Außen) dargestellt.

²⁶¹ Der Produktionscode ist eine intern von der Produktionsfirma vergebene einzigartige fortlaufende Nummer zur Identifikation der Episode.

Diverse Anspielungen und Hinweise, sowie ‚slang‘-Begriffe (wie etwa: kid: slang for ‚child‘), Wortspiele (z.B. nail-biter: colloquial for ‚contest the outcome of which is imminent but uncertain‘) uvm. können ebenfalls aus dem Post-Production Script entnommen werden.

Demnach verstecken sich sehr viele wichtige Informationen, die für den Dialogbuchautor bzw. Rohübersetzer von großer Bedeutung sind. Sollten demnach Anspielungsfehler bei den *Simpsons* später festgestellt werden, bleibt die Frage, welchen Ursprung solche haben? Vor allem bei Anspielungen, die tatsächlich in dem Script erörtert wurden. Das könnte demnach bedeuten, dass der verantwortliche Autor, das ihm zur Verfügung gestellte Post-Production Script, nicht immer verwendet.

Warum die Rohübersetzung nicht der Dialogbuchautor erstellt, wie es in Ländern wie Spanien und Frankreich²⁶² der Fall ist, begründet Herbst folgendermaßen:

„Von ‚normalen‘ Übersetzern kann nicht erwartet werden, daß sie in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind. Auf der anderen Seite kann von den Synchronregisseuren nicht erwartet werden, daß sie die Fremdsprache (so gut) beherrschen, daß sie in der Lage wären, daß Drehbuch selbst zu übersetzen.“²⁶³

Herbst spricht sich nicht gerade positiv über die Rohübersetzung aus:

„Soll sie aber doch die Grundlage für den eigentlichen Synchron-dialog bilden, ist sie bei weitem nicht ausgefeilt genug. Das gilt nicht nur auf der Satzebene, sondern vor allem auf der Textebene – textliche Äquivalenz (in dem Sinne, daß die Übersetzung einen wohlgeformten strukturierten Text darstellen sollte) wird in den Rohübersetzungen weitgehend außer acht gelassen.“²⁶⁴

Die Rohübersetzung kann sich aufgrund der Tatsache, dass der Übersetzer den Film weder zu sehen, noch zu hören bekommt, negativ auf die Arbeit des Dialogbuches auswirken.²⁶⁵

²⁶² Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S.

63.

²⁶³ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 198.

²⁶⁴ Ibid., S. 203.

²⁶⁵ Vgl. ibid., S. 216.

Kurz hat dafür einen Vorschlag, den ein Rohübersetzer befolgen könnte, um die Arbeit zu vereinfachen:

„Bei Rohübersetzungen sollte eine möglichst wortgetreue Übersetzung vermieden werden. Sie sollte bereits im Hinblick auf zielsprachliche Konventionen und Formen vorgenommen werden und prospektiver Natur sein. Bei der Verwendung des Post-Production Scripts sollte überprüft werden, ob dieses den tatsächlich im Film vorhandenen Dialog enthält.“²⁶⁶

Laut Herbst hat der Rohübersetzer deshalb keine Intention seine Arbeit mit vollster Perfektion auszuüben, weil dieser genau weiß, dass sein Text starken Veränderungen vollzogen wird.²⁶⁷ Paradoxerweise zeigen seine Analysen eine wichtige Abhängigkeit zwischen Rohübersetzung und Synchrontext, die sich gegenseitig aufeinander auswirken können:

„Die Qualität der Synchrontexte zeigt, wie widersinnig es ist, daß der Synchronautor, dessen Aufgabe darin besteht, einen Text auf Lippensynchronität hin zu verändern, als Grundlage dafür nicht einen besonders guten, sondern einen besonders mäßigen Text hat.“²⁶⁸

Herbst kommt zum Schluss, dass „[...] die Rohübersetzung deutliche Auswirkungen auf die Synchronübersetzung hat [...]“²⁶⁹. Auch wenn nachweisbar starke Abweichungen²⁷⁰ zwischen den beiden Übersetzungen zu finden sind, kann der Hauptgrund dafür sein, dass erst die Synchronübersetzung (also das Dialogbuch) Wert auf die Lippen- und Bewegungssynchronität legt.²⁷¹

Dialogbuchautor und Synchronregisseur müssen gewisse Voraussetzungen mit sich bringen, schließlich verlangt es für das Synchronhandwerk nach

„[...] Lebenserfahrung, Einfühlungsvermögen und eine gute Allgemeinbildung, ein breites Wissen sollte abrufbar und darüber hinaus ein differenziertes Wahrnehmen und Denken möglich sein.“²⁷²

²⁶⁶ Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 216.

²⁶⁷ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 216.

²⁶⁸ Ibid., S. 216f.

²⁶⁹ Ibid., S. 205.

²⁷⁰ Vgl. ibid., S. 207.

²⁷¹ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 86.

²⁷² Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 36.

Die Schwierigkeiten fasst Pruys zusammen:

„Äquivalenz herzustellen ist auf jeden Fall aber die Wirkungsabsicht, die am schwierigsten umzusetzen ist. Neben kulturspezifischen Anspielungen, Slang, Wortspielen und Komik wird ein Synchronautor auch mit verschiedenen Sprachgewohnheiten bestimmter Kulturen konfrontiert.“²⁷³

Weiter müssen Autoren und Regisseure, um bei der Synchronisation Authentizität zu bewahren, darauf achten, „[...] auf welcher sprachlichen Ebene sich die Figuren bewegen und dass ihre Sprache auch der Zeit, in der ein Film spielt, entspricht.“²⁷⁴ Das alles sind Forderungen, die unter allen Umständen berücksichtigt werden müssen.

Das Dialogbuch sollte, um die Arbeit später im Studio zu erleichtern, folgende Informationen beinhalten:

Sprachanpassung an die Figuren, sowie lippensynchrone Dialoge, die zur Mimik und Gestik passen. Bei der Lippensynchronität ist die quantitative von größerem Interesse als die qualitative. Ist das Dialogbuch fertig geschrieben, geht es für die Aufnahme der Dialoge ins Studio. Die einzelnen Schritte dieses Prozesses behandelt das nächste Kapitel.

Doch zuvor soll noch kurz auf eine Strategie eingegangen werden, die eine Übersetzung erleichtern könnte. Zu Beginn wurde das Wort Äquivalenz öfter verwendet. Herbst hat in dieser Hinsicht Probleme einen einheitlichen Äquivalenzbegriff zu finden.²⁷⁵ Aus dieser Not hat er drei verschiedene Äquivalenzebenen definiert:

Den Textsinn, die Synchronität und die Textfunktion.²⁷⁶

Für Herbst ist die Äquivalenz des Textsinns – die den Film als Ganzes betrachten soll – von höchster Priorität, weil erst dann die Möglichkeit besteht

„[...] Sinnelemente auszudrücken, die etwa durch den Akzent eines Sprechers oder kulturspezifische Gesten getragen werden und in der Zielsprache nicht auf dieselbe Weise wiedergegeben werden können.“²⁷⁷

²⁷³ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 88.

²⁷⁴ Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 75.

²⁷⁵ Vgl. *ibid.*, S. 221.

²⁷⁶ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 225.

²⁷⁷ *Ibid.*, S. 251.

Auch, wenn diese Thematik zuvor in den Kapiteln 4.5.2 und 4.5.4 angesprochen wurde, ist die Äquivalenz des Textsinns von wichtiger Natur. Sie ermöglicht es kulturspezifische Eigenschaften, die auf der Ebene des Dialogs aufgrund der Nivellierung in der deutschen Synchronfassung nicht transportiert werden können, trotzdem vermittelt werden. Und zwar auf der Ebene des Textsinns, da es sonst zu inhaltlichen Verlusten kommt.

5.2 Die Arbeit im Studio

Wie verläuft die Arbeit im Synchronstudio? In Deutschland geschieht dies in Form von Takes, die meist aus nicht mehr als drei Sätzen bestehen.²⁷⁸

Ein 90 Minuten langer Film besteht durchschnittlich aus 1000 bis 1200 Takes, die vom Dialogbuchautor eingeteilt. Die in weiterer Folge untersuchten Episoden der *Simpsons* enthalten durchschnittlich etwa 250 Takes.²⁷⁹

Mit Hilfe von Einsetz- und Aussetzmarkierungen erfolgt das Cutten der Takes im heutigen, digitalen Zeitalter symbolisch, während ein Film früher zerlegt und wieder zusammengeschnitten werden musste.²⁸⁰

Das Einsprechen des Dialogs erfolgt demnach ‚Take für Take‘. Diese Form basiert auf dem *looping*-Verfahren, d.h. der nachzusprechende Text wird in eine Schleife gebracht und solange wiederholt, bis der Schauspieler den Text den Anforderungen entsprechend, eingesprochen hat.²⁸¹

Das Studio, in dem die Dialoge aufgezeichnet werden, kann man sich dabei folgendermaßen vorstellen:

„Im abgedunkelten Studio stehen die Sprecher vor Lesepulten, auf denen ihre Textbücher liegen. Ihr Blick ist meist auf die Leinwand vor ihnen gerichtet. Die kurzen Textpassagen werden auswendig vorgetragen. [...] Neben den Sprechern sitzt meist ein Cutter oder eine Cutterin und wacht über die Synchronitäten und bereitet mit Notizen die spätere Montagearbeit vor, während ein Vorführer die jeweiligen Takes einspielt. Aus einer Schallgeschützten Kabine

²⁷⁸ Vgl. *ibid.*, S. 13.

²⁷⁹ Die genaue Anzahl der Takes der jeweiligen Episoden können aus dem Anhang in Kapitel 10 entnommen werden.

²⁸⁰ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S.

64.

²⁸¹ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 131.

inszeniert der Synchronregisseur die Sprachaufnahmen. Dabei kommt es durchaus noch zu Textänderungen, weil die Synchronität doch nicht wie gedacht erreicht wird oder sich spontan ein stilistisch besserer Ausdruck findet. [...] Neben dem Regisseur steuert ein Tontechniker die Aufnahmetechnik. Dabei sind vor allem die Raumcharakteristika der Sprechsituationen zu beachten. Innen oder außen, nah oder fern, Turnhalle oder Telefonzelle müssen präzise simuliert werden.“²⁸²

Folgendes wird für die Bearbeitung im Synchronstudio benötigt bzw. von den ausländischen Verleihern zur Verfügung gestellt:

„[...] eine Kopie des Films mit allen Dialogen, Geräuschen und der Musik, das Post-Production Script, das alle tatsächlichen Dialoge, Kameraeinstellungen, Frames und die Coninuity des Films enthält, sowie den ‚M+E Track‘ [Musik und Effekte Tonbandspur, Anmerkung], auf dem sich nur die Geräusche und Musik befinden, aber keine Dialoge.“²⁸³

Der *M+E Track* wird in manchen Fällen auch als *I.T. Band* (Internationales Band) bezeichnet.²⁸⁴

Die Grundlage zum Prozess im Studio bildet die Synchronübersetzung „[...] die den Schauspielern im Synchronstudio vorliegt, und auf deren Basis die Aufnahme der einzelnen Takes erfolgt.“²⁸⁵

Auch wenn das Dialogbuch bereits auf Lippensynchronität angepasst ist, kann es trotzdem noch zu Veränderungen in Bezug auf Textlänge, Lautqualität etc. kommen. Im Studio besteht nämlich erstmals die Möglichkeit den Text der Schauspieler mit Hilfe einer großen Leinwand einzusprechen. Das erleichtert die Kontrolle der Lippenbewegungen.²⁸⁶

Meistens sind es Synchronregisseure, die dabei Änderungen vornehmen, wobei auch in einzelnen Fällen der Schauspieler selbst solche Entscheidungen fällen kann – etwa bei schwer auszusprechenden Wörtern.²⁸⁷

²⁸² Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 89f.

²⁸³ Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 62.

²⁸⁴ Vgl. Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 62.

²⁸⁵ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 208.

²⁸⁶ Vgl. *ibid.*

²⁸⁷ Vgl. *ibid.*, S. 208f.

In manchen Fällen wollen vor allem Synchronsprecher in den Originalton Reinhören, dass zwar trotz technischer Möglichkeit laut Herbst „[...] in der Praxis jedoch wohl relativ selten geschieht.“²⁸⁸

Gerade wegen dieser Vernachlässigung scheint es legitim, dass Fehler im Zusammenhang mit der Aussprache von Anglizismen auftreten können.²⁸⁹

Der Prozess endet mit dem Abmischen, durch einen Tonmeister, der sich sowohl um Dialoge als auch Soundeffekte kümmert.²⁹⁰

Daneben gibt es noch den Geräuschemacher, der je nach Situation dafür sorgt, dass die Stimmen sich der örtlichen Position anpassen, sodass die Illusion entsteht, die Geräusche stammen aus der filmischen Welt. Der Tonmeister sollte noch darauf achten, dass die aufzunehmenden Passagen sauber gesprochen sind. Der Cutter bzw. die Cutterin hat die Aufgabe auf Lippenbewegungen zu achten.²⁹¹

Wenn alles den Anforderungen entspricht, werden die Takes, die in einer beliebigen Reihenfolge sein können, zu dem fertigen Film zusammengeschnitten.²⁹²

Generell kann es vorkommen, dass Musik und Geräusche bei der Synchronisation verloren gehen, wenn sie mit dem Dialog vermischt sind, vor allem wenn die Filmmusik nicht zugänglich ist, weil sie etwa nicht dem Synchronstudio übermittelt wurde.²⁹³

Sollten also relevante Geräusche oder Töne fehlen, werden diese von einem Spezialisten im Studio neu aufgenommen, wobei eine Datenbank mit grundlegenden Geräuschen wie z.B. Klatschen, Regen, Verkehr, uvm. dem Synchronstudio in der Regel zur Verfügung steht.²⁹⁴

²⁸⁸ Ibid., S. 14.

²⁸⁹ Vgl. ibid., S. 131f.

²⁹⁰ Vgl. Kurz, *Synchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 65.

²⁹¹ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 23f.

²⁹² Vgl. Kurz, *Synchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 65.

²⁹³ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 62.

²⁹⁴ Vgl. Whitman-Linsen. *Through the dubbing glass*, S. 65.

6. Synchronisationskritik

Um einer etwaigen Unübersichtlichkeit vorzubeugen, teilt sich dieses Kapitel in drei Teile. Während sich das erste Unterkapitel über die Kritik im Zusammenhang mit der Qualität einer Synchronfassung befasst, thematisiert der zweite Teil kulturelle und linguistische Grundprobleme, denen ein Dialogbuchautor während seiner Ausübung begegnen kann. Zum Schluss gibt es eine allgemeine Kritik bezüglich des Verfahrens selbst.

Auch wenn schon einiges bereits erwähnt wurde, soll dieses Kapitel die fortsetzende Ausführung der Thematik sein, die sich mit der Kritik der Synchronisation beschäftigt.

6.1 Qualitätsanspruch

Inwiefern kann die Qualität einer Synchronfassung überhaupt beurteilt werden?

6.1.1 Die Frage einer legitimen Bewertungsgrundlage

Synchronisation ist für Pruys immer schon ein Reproduktionsprozess gewesen, deshalb sagt er zwar:

„Die Qualität einer Synchronfassung wird an der Qualität der Ursprungsfassung gemessen, nicht an den eigenen Möglichkeiten und Grenzen der Synchronisation.“²⁹⁵

Allerdings versucht er sich gegen diese altmodische Haltung gegenüber dem Synchronisationsprozess zu wehren und geht einen etwas anderen Weg:

„Ursprungs- und Synchronfassungen sollen als zwei Reden über das gleiche Thema verstanden werden. Die Unterschiede, die im Vergleich sichtbar werden, sind somit nicht per se Fehler der Synchronisation. Daß Synchronfassungen zum Teil anders sind als die Ursprungsfilm, ist eine Tatsache jenseits von Gut und Böse, auch wenn die bisherige Forschung davon ausging, daß Synchronautoren werkgetreu reproduzieren sollen.“²⁹⁶

²⁹⁵ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 32.

²⁹⁶ Ibid., S. 45.

Aufgrund kultureller und linguistischer Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielsprache wird es nicht immer möglich sein, das ursprüngliche Werk zu reproduzieren.²⁹⁷ Aus diesem Grund scheint der Ansatz von Pruys legitim. Wortspiele, Witze und idiomatische Redewendungen werden also manchmal zum Hindernis, bei dem es dem Autor und/oder dem Regisseur gelingen muss, gute Alternativen zu finden.

Daraus ergibt sich:

„Die deutsche Fassung eines ausländischen Films kann schlechter, ähnlich oder auch besser sein, sie ist immer auch eine Interpretation.“²⁹⁸

6.1.2 Die Frage der Verantwortung

Wer kann für die Qualität einer Synchronisation verantwortlich gemacht werden? Seifferth, die unter anderem die Synchronisation der Serie *The Sopranos* untersucht hat, meint:

„Die Qualität hängt nur von einer beziehungsweise noch einer weiteren beitzenden Person, die für die Technik zuständig ist, ab. Das bedeutet, dass Aussprachefehler überhört werden, eine Anlehnung an einen bestimmten Dialekt, hier Norddeutsch, eine Rolle spielt und somit immer wieder unidiomatisches Deutsch verwendet wird, insbesondere Grammatikfehler und Kollokationsverstöße. Auch bedeutet dies, dass das Skript in Teilen verändert wird. Bei der Serie *The Sopranos*, die hier synchronisiert wird, fiel auf, dass beispielsweise abfällige 'lustige' Bemerkungen über Juden, wie sie im mafiaähnlichen Milieu, besonders unter den Italo-Amerikanern, üblich sind, nicht ins Deutsche übertragen wurden, also die Nulllösung gewählt wurde – ein Beispiel dafür, dass, wie im Einleitungsteil erwähnt, im Synchronisationsprozess regelrechte Zensurierungen stattfinden.“²⁹⁹

Das ist ein sehr interessanter Aspekt. Während *The Sopranos* in den USA eine sehr erfolgreiche Serie gewesen ist, ist sie im deutschsprachigen Raum eher gefloppt.³⁰⁰

²⁹⁷ Vgl. Hesse-Quack, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*, S. 101.

²⁹⁸ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 43.

²⁹⁹ Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 5.

³⁰⁰ Vgl. o.N., „Bye, bye, 'Sopranos'“ in: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/bye-bye-sopranos-schwarz-sehen-und-trauern-a-524784.html>, Zugriff: 24.10.2013.

Der Grund liegt womöglich an der Art der Synchronisation. Bei den *Sopranos* kommt eine Vielfalt von Akzenten mit unterschiedlichsten Sprachniveaus zum Einsatz, während in der deutschen Fassung alle Charaktere nivelliertes Hochdeutsch sprechen.³⁰¹ Die Zeit der Ausstrahlung – meist am Wochenende, spät in der Nacht – kann auch als Grund für mangelnde Zuschauerquoten gesehen werden.³⁰² Abänderungen, ja sogar der Verlust von Witzen, von denen eine Serie schließlich lebt, wird sich ebenfalls alles andere als positiv auf die Rezeption ausgewirkt haben. Das alles sind mögliche Gründe, die schlussendlich zur Absetzung der Serie geführt haben.

6.1.3 Gute Synchronisation vs. schlechte Synchronisation

Wann kann man von einer schlechten Synchronisation sprechen? Generell bei Auftreten von Unnatürlichkeiten.³⁰³

„Ein wichtiges Kriterium für die Qualität einer Synchronisation, wie für Filme allgemein, ist deshalb die Unauffälligkeit der eingesetzten Mittel und der Mühe, die die Erschaffung der Illusion kostet.“³⁰⁴

Das erklärt auch, weshalb sowohl die Medien, als auch die Fachliteratur lediglich über schlechte Synchronisationen berichten.³⁰⁵

Eine Synchronisation ist demnach dann gelungen, wenn kein Wort über sie verloren wird. Vor allem im Internet veröffentlichte Kritiken berichten häufig über negative Beispiele synchronisierter Filme und Fernsehserien.³⁰⁶

³⁰¹ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 5.

³⁰² Vgl. o.N., „Bye, bye, 'Sopranos'“ in: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/bye-bye-sopranos-schwarz-sehen-und-trauern-a-524784.html>, Zugriff: 24.10.2013.

³⁰³ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 217.

³⁰⁴ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 105.

³⁰⁵ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 217.

³⁰⁶ Vgl. Kapitel 7.4.

6.1.4 Synchronsprache

Whitman-Linsen ist der Meinung „[...] Dubbed language simply does not correspond to the way normal people talk“.³⁰⁷

Diese Kritik könnte auch damit zu tun haben, dass sich mit der Zeit eine gewisse Sprache in der Synchronisation entwickelt hat, an die wir uns – ähnlich wie das Verfahren selbst – bereits gewöhnt haben.

Häufig handelt es sich um wörtliche Übersetzungen, die den Anschein vermitteln, sich keiner umgangssprachlichen Ausdrucksweise zu bedienen.

Herbst ist ebenfalls der Meinung, dass sich

„[...] eine Art Synchronsprache herausgebildet hat, in der sich Interferenzen in der Weise verselbständigt haben, daß sie in die Sprachkompetenz der Synchronübersetzer als akzeptabel eingegangen sind.“³⁰⁸

Da diese Thematik auch Bestandteil der empirischen Untersuchung ist und bei den *Simpsons* eine Rolle spielt, wird in Kapitel 8.5 näher darauf eingegangen.

6.1.5 Die Frage nach Unnatürlichkeiten

Oft wird eine in der Synchronfassung verwendete Sprache aufgrund ihrer Unnatürlichkeit kritisiert. In welcher Form derartige Auffälligkeiten in Synchronfassungen vorzufinden sind, soll kurz zusammengefasst werden: Herbst spricht zum einen vom sogenannten „pitch span“³⁰⁹. Hierbei handelt es sich um eine gelegentlich wahrnehmbare monotone Stimmführung im deutschen Synchronon, vermutlich hervorgerufen durch die Aufnahmetechnik in Takes. Somit kann es vorkommen, dass eine kontinuierliche Stimmführung nicht möglich ist, da bei einem Take nur wenige Sätze hintereinander aufgenommen werden.

Ein weiterer Grund für einen Illusionsverlust könnten unmotiviert Pausen darstellen, die auf die Einhaltung der Lippensynchronität zurückzuführen sind.³¹⁰ Pausen, an Stellen des Dialogs, an denen keine vorgesehen sind,

³⁰⁷ Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 118.

³⁰⁸ Ibid., S. 196.

³⁰⁹ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 74.

³¹⁰ Vgl. ibid.

scheinen von unnatürlicher Natur zu sein und erschweren somit eine störungsfreie Rezeption einer Synchronfassung.

Die meist zu knapp bemessene Zeit für den Herstellungsprozess einer Synchronisation wirkt sich konsequenter Weise nicht gerade positiv auf dessen Qualität aus. Während es in den 1980er-Jahren üblich war, sich ein halbes Jahr Zeit zu lassen, genießen Dialogbuchautoren und Synchronregisseure heute nicht mehr diesen Luxus.³¹¹

Die Konsequenzen können etwa Stilbrüche und stilistische Inkonsistenzen in der Dialogbuchgestaltung sein, da der Zeitaufwand einer Synchronisation zu gering ist, um dem Anspruch des Originals gerecht werden zu können.³¹²

6.2 Linguistische und kulturelle Hürden

6.2.1 Zur deutschen Sprache

Die Tatsache, dass die deutsche Sprache grammatikalisch aufwändiger ist, als die Englische, ist im Zusammenhang mit dem Übersetzungsprozess wichtig. Demnach scheint es legitim, dass deutsche Synchrontexte manchmal länger ausfallen können, als ihre englischen Originale, denen sie entstammen.³¹³

Das kann sich wiederum negativ auf die Tatsache auswirken, dass die Zeit eine Konstante ist, die nicht zwischen Synchronfassung und Originalversion unterscheidet. So müssen sowohl Synchron- als auch Originaltext – in den meisten Fällen – die gleiche Länge besitzen.³¹⁴ Ausgenommen sind Einstellungen, bei denen der Text aus dem Off kommt oder die Lippen des Schauspielers nicht zu sehen sind.³¹⁵

Die eben genannten Ausnahmen ermöglichen es, aufgrund der Sprachproblematik, den Synchrontext länger ausfallen zu lassen. Wobei hier

³¹¹ Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 37.

³¹² Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 30.

³¹³ Vgl. *ibid.*, S. 134.

³¹⁴ Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 34.

³¹⁵ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 33.

Vorsicht geboten ist. So kann etwa eine zu schnelle Aussprache „[...] in Einzelfällen den Eindruck von Hastigkeit etc. hervorrufen [...]“³¹⁶.

Zur Sprache gibt es in der Fachliteratur ebenfalls Kritik bezüglich auftretender Normabweichungen. Etwa in Form von Verstößen gegen die deutsche Sprache. Kurz sieht solche nicht immer als unangebracht. Hierbei bezieht er sich wieder auf den Film *Bube, Dame, König, grAS*:

„Dies zeigt sich bei der verwendeten Syntax, die zwar häufig nicht den Grammatikregeln entspricht, wohl aber aktuelle Entwicklungen der deutschen Gegenwartssprache widerspiegelt, so z.B. bei 'wie du redest vor dem Jungen'. [...] Auch die Verwendung des Genitivs wurde, entsprechend der Umgangssprache, vermieden, wie z.B. bei 'wegen dem Geld'. [...] Hinzu kommt die situative Einbettung der Sprache des Translats in die deutsche Zielsprache bei Kollokationen, Sprichwörtern und Wortspielen, die kategorieübergreifend positiv auffällt. [...] Es ist dem Synchronisationsteam gelungen, deutsche Sprache in diesem Film natürlich und glaubhaft zu reproduzieren, sodass die Synchronisation nicht als Übersetzung auffällt, sondern nahezu allen Dialogpassagen wie ein deutsches Original wirkt.“³¹⁷

Die von Kurz erwähnten Dialogpassagen können nur dann als unangemessen betrachtet werden, wenn sie in der Synchronfassung durch ein grammatikalisch korrektes Deutsch übersetzt werden. In diesem Film geht es schließlich um Menschen aus niedrigeren Sozialschichten. Andernfalls würde ein Verlust der Authentizität vorliegen.

6.2.2 Die Frage nach qualitativer Lippensynchronität

Auch wenn in Kapitel 4.4.1 bereits auf die Lippensynchronität eingegangen wurde, soll hier die Möglichkeit genutzt werden, auf die negativen Aspekte hinzuweisen, die im Zusammenhang mit dem Synchronisationsprozess entstehen können.

So stellen etwa für Pahlke Labiale – die Lippenstellung bei Konsonanten – einen gewissen Anspruch an die qualitative Lippensynchronität dar.³¹⁸

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, muss der Dialogbuchautor in manchen Fällen Synonyme finden. Sie führt hierfür 2 Beispiele an: Aus ‚money‘ werden etwa Mäuse und aus ‚horse‘ wird der Gaul.³¹⁹

³¹⁶ Ibid., S. 74.

³¹⁷ Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 211.

³¹⁸ Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 34.

³¹⁹ Vgl. ibid.

Herbst ist hier anderer Meinung:

„Auch bei Labialkonsonanten ist bei normaler Sprechgeschwindigkeit keineswegs absolute Simultaneität erforderlich.“³²⁰

Pauschale Urteile diesbezüglich zu stellen scheint hier – wie so oft bei der Synchronisation – nicht der richtige Weg zu sein. Ist es doch stets situationsabhängig wann und in welchem Ausmaß nach einer qualitativen Lippensynchronität verlangt wird.

6.2.3 Sprichwörter und Redewendungen

Redewendungen sind meist aus „[...] der antiken Literatur, der Bibel usw., die in die europäischen Sprachen übernommen wurden.“³²¹ Das heißt, dass viele Idiome zwar in mehreren Sprachen sinngemäß existieren, aber nicht immer wörtliche Gemeinsamkeiten aufweisen. Das kann durchaus zu Problemen für den Dialogbuchautor führen, denn wie Pruys feststellt:

„'To be or not to be' muß unabhängig von den Lippenbewegungen mit 'Sein oder Nichtsein' synchronisiert werden.“³²²

Anders ist es etwa mit Sprichwörtern und Redewendungen, die in der zu übersetzenden Zielsprache nicht vorgesehen sind. Koller nennt einige Möglichkeiten, eine adäquate Übersetzung zu erreichen:

„[...] zur Umschreibung, mit welcher der phraseologische Charakter des Ausdruckes aufgegeben wird; zur Erfindung von Ausdrücken, die wie sprichwörtliche Redensarten klingen und die AS-Wendung sinngemäß wiedergeben; zur Wahl naheliegender, zwar nicht exakt sinngemäßer, aber im Kontext möglicher Wendungen; oder schließlich zur wörtlichen Übersetzung, die allerdings Gefahr läuft, sowohl die Idiomatik der ZS als auch den Sinngehalt des AS-Ausdruckes zu verletzen.“³²³

Auf die Synchronisation bezogen, ist der Dialogbuchautor der Entscheidungsträger, welche der genannten Möglichkeiten zur Anwendung kommt. Abgesehen von der letzten Lösung, scheint durchaus jede in Frage zu kommen. Hauptsache ist, dass sie zum Gesamttext passt und den Sinn nicht entfremdet.

³²⁰ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 70.

³²¹ Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 171.

³²² Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 87f.

³²³ Koller, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*, S. 172.

Kurz sieht es von einem ähnlichen Standpunkt, denn

„Kollokationen, Sprichwörter und Redewendungen sind als Einheit zu behandeln und nur als eine solche zu übersetzen. Für die Synchronfassung müssen deren passende und zielsprachlich geläufige gefunden werden. Ist kein zielsprachliches passendes Sprichwort vorhanden, bietet sich eine Ersetzung durch eine zielsprachliche Redewendung an.“³²⁴

Savory meint in diesem Zusammenhang:

„And so the translator faces the question as to whether his function is to record the words of the original or to report on their meaning.“³²⁵

Eine wörtliche Übertragung wird wohl nur in den seltensten Fällen nötig sein. Wenn etwa die gesagten Worte in irgendeiner Weise visuell im Gesamttext der filmischen Welt veranschaulicht werden und kein Weg daran vorbeiführt wörtlich zu übersetzen. Vielmehr sollte ein Spagat zwischen Ausgangs- und Zielsprache gefunden werden. Seifferth ist etwa für eine Beibehaltung der ausgangssprachlichen kulturellen Ebene,

„[...] denn der Zuschauer schaltet ja ein, weil er durchaus an der Kultur und dem Wortwitz der Amerikaner interessiert ist und an deren Lebensstil Gefallen findet, ihn sogar kopieren möchte.“³²⁶

Im Zusammenhang mit der Skopostheorie scheint ihre Auffassung von interessanter Natur zu sein. So könnte die Absicht einer Synchronfassung darin liegen, eine fremde Kultur – der man nicht ganz vertraut ist – vermittelt zu bekommen. Während die Originalfassung – einer aus den USA stammenden TV-Serie – lediglich den Zweck verfolgt eine Widerspiegelung dessen, was dem Amerikaner sowieso schon bewusst ist, zu vermitteln. Der Zweck einer Originalfassung aus den USA kann demnach nicht zu 100% mit der Synchronfassung übereinstimmen.

6.2.4 Humor als kulturelle Hürde

Humor ist ebenso eine Thematik, die zu Schwierigkeiten bei einer Übersetzung führen kann.

Schließlich kann es vorkommen, dass Witze aus der Ausgangssprache nicht übernommen werden können, „[...] gibt es doch Anspielungen in US-Serien, die dem deutschen Publikum nicht geläufig sind.“³²⁷

³²⁴ Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 216.

³²⁵ Savory, *The art of translation*, S. 16.

³²⁶ Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 37.

³²⁷ Ibid., S. 36.

Hier muss – ähnlich wie bei Wortspielen – im Falle von etwaigen Verständigungsproblemen auf Alternativen abgewichen werden. Das kann entweder bedeuten, dass ein Witz neu erfunden werden muss, oder im schlimmsten Fall eine komische Anspielung verloren geht.

Bei Humor steht man vor allem vor der Schwierigkeit, dass etwa in der Originalfassung nicht an denselben Stellen gelacht wird, wie in der deutschen Synchronisation.³²⁸

Sitcoms mit eingespielten Lachern stellen hier die größte Herausforderung dar,

„[...] da hier wenig Spielraum für Verschiebungen von Aussagen bestehe, denn wenn gelacht wird, muss schließlich zuvor auch ein Witz, ein Wortspiel etc. gemacht worden sein.“³²⁹

Die *Simpsons* betrifft das nicht, da hier nicht mit eingespielten Lachern gearbeitet wird.

6.2.5 Mehrsprachigkeit, Dialekte und Akzente

Mehrsprachigkeit in Film und Fernsehen hat deswegen einen negativen Beigeschmack im Zusammenhang mit der Synchronisation, da sie entweder „[...] übernommen oder eliminiert werden [...]“³³⁰ muss.

Dialekte und Akzente haben es sogar noch schwieriger, da sie im Zuge des Prozesses meistens eliminiert werden.³³¹

Die sprachliche Komponente sagt vieles über Rollen in Film und Fernsehen aus. Wie kompensiert etwa der Dialogbuchautor das Weglassen eines Akzents? Um einen etwaigen Verlust von Handlungselementen entgegenzuwirken, muss in Form von direkter Verbalisierung eine zu vermittelnde Information (wie etwa Örtlichkeiten, soziale Schichten, usw.) übertragen werden.³³² So kann z.B. ein Charakter mit Migrationshintergrund seine Herkunft auf der inhaltlichen Dialogebene zum Ausdruck bringen, was der Akzent auditiv leisten würde, aber durch die Eliminierung in der Synchronfassung nicht mehr kann.

³²⁸ Vgl. Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 139.

³²⁹ Seifferth, *Die deutsche Synchronisation von amerikanischen Fernsehserien*, S. 8.

³³⁰ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 60.

³³¹ Vgl. Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 57.

³³² Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 274.

Auch bei den *Simpsons* existieren Charaktere die nicht aus den USA stammen. Hausmeister Willy zum Beispiel ist ein aus Schottland zugewanderter Amerikaner, der in der englischen Originalfassung einen schottischen Akzent spricht, aber in der deutschen Fassung auf Hochdeutsch synchronisiert wird, weshalb man seine Wurzeln immer dem Inhalt seiner Worte und die seiner Mitmenschen entnehmen kann.

6.2.6 Allgemeine kulturelle Hürden

Auch wenn die vorhin angesprochenen Sprichwörter und Redewendungen zum Teil fest in vielen Kulturen verankert sind, gibt es abseits davon kulturelle Codes, die in einer Ausgangssprache erkannt werden müssen um sie adäquat übersetzen zu können.³³³

Gewisse, in einer fremden Kultur vorzufindene Merkmale müssen aber zuerst als solche erkannt werden, um einer angemessenen Übersetzung gerecht zu werden. Ein Synchronregisseur muss demnach ein multilinguales Talent sein und wie kein anderer mit der ausgangssprachlichen Kultur vertraut sein. Pahlke hat unter anderem Dialogbuchautor und Synchronregisseur Erik Paulsen zum Interview gebeten, von dem sie erfährt:

„Man muss genau wissen, was sich abspielt und wovon die Rede ist, inklusive aller landes- und kulturspezifischen Anspielungen, Redewendungen, historischer oder sonstiger Verweise, die spezifisch für dieses Land und diese Kultur sind.“³³⁴

Hönig und Kußmaul – die sich in ihrer Lektüre manchmal sehr metaphorisch ausdrücken – beschreiben die kulturellen Problemstellungen folgendermaßen:

„Die SoKu (Soziokultur, Anmerkung) ist die Wurzel jeder sprachlichen Äußerung und bestimmt weitgehend deren Form. Wer also das Übersetzen ‚an der Wurzel‘ anpacken will, darf sich nicht nur am sichtbaren Teil des Textes – sozusagen dem Stamm, den Ästen und Blättern orientieren, sondern er muß in der Lage sein, die Gesamtgestalt des Textes auf Grund der soziokulturellen Voraussetzungen zu beurteilen.“³³⁵

Das macht es wohl für Übersetzer manchmal so schwierig gewisse Passagen oder Anspielungen aus der fremden Kultur zu verstehen. Wenn

³³³ Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 35.

³³⁴ Ibid., S. 38f.

³³⁵ Hönig/Kußmaul, *Strategie der Übersetzung*, S. 45.

man etwas nicht versteht oder sogar falsch versteht, dann besteht keine Möglichkeit adäquat zu übersetzen.

Herbst ist der Meinung, dass Filme deren kulturspezifische Elemente einem Zielpublikum nicht vertraut sind, an Authentizität verlieren, weil sie durch die Synchronisation einer Veränderung unterzogen werden.³³⁶

Nur stellt sich hier wieder die Frage, ab wann man von Authentizitätsverlust sprechen kann? Ein in einer fremden Kultur bekannter Brauch kann verloren gehen, wenn dieser in der zielsprachlichen Kultur nicht bekannt ist. Wobei die Entscheidung, was einem Zielpublikum vorausgesetzt werden kann, definitiv keine einfache ist. Nichtsdestotrotz ist es der Dialogbuchautor einer Synchronisation, denn nur er

„[...] entscheidet bei Kulturspezifika, was einer Erklärung bedarf und was durch kulturelles Vorwissen über die Ausgangskultur von dem zielkulturellem Publikum verstanden wird.“³³⁷

Neben dem Wissen über fremde Kulturen, muss er noch in der Lage sein zu entscheiden, welches Wissen jener Zielgruppe vorausgesetzt werden kann.

Das anfangs erwähnte Problem von Kinderserien, wofür die *Simpsons* früher gehalten worden sind, taucht hier wieder auf: Das Niveau einer Kinderserie verlangt schließlich nach ganz anderen kulturspezifischen und sprachlichen Voraussetzungen, als etwa eine Sendung für Erwachsene.³³⁸

6.2.7 Originalversion vs. Synchronfassung

Zwischen Originalversion und Synchronfassung macht Pruys eine interessante Unterteilung. Er unterscheidet zwischen eigentlicher und uneigentlicher Ebene des Ausdrucks beim Film.³³⁹ Als eigentliche Ebene bezeichnet er die Original- bzw. Ursprungsversion eines Films und als uneigentliche Ebene die synchronisierte Fassung. Daraus schließt er:

³³⁶ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 275.

³³⁷ Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 63.

³³⁸ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 26.

³³⁹ Vgl. *ibid.*, S. 107.

„Der Zuschauer einer Synchronfassung nimmt nämlich nur die uneigentliche Ebene wahr und kann nicht auf die eigentliche Ebene schließen, weil er den Ursprungsfilm in aller Regel nicht kennt.“³⁴⁰

Pruys zeigt anhand von Milos Formans Film *Amadeus*, dass es zu Problemen kommen kann, wenn in diesem konkreten Beispiel Mozarts Oper sowohl in der englischen Ursprungsversion als auch in der deutschen Synchronfassung in englischer Sprache aufgeführt wird:

„Obwohl bzw. gerade weil nicht verändert, synchronisiert wurde, wirkte die 'Zauberflöte' und damit diese Filmpassage in Deutschland anders.“³⁴¹

Der Dialogbuchautor ist demnach die Instanz, die solche Entscheidungen zu treffen hat. Nur wird er nicht immer in der Lage sein, die Ausgangssprachliche Kultur in der Zielsprache widerzuspiegeln. Von einem pauschalen Anspruch an eine Synchronisation kann genauso wenig gesprochen werden, wie von Fehlern, die man vermeiden hätte können. Nicht alle Veränderungen beruhen auf Fehlern. Hier ist weder von falsefriends noch von konventionellen Übersetzungsfehlern die Rede.

6.3 Kritik zum Verfahren der Synchronisation

Kritik gegenüber dem Verfahren, kann aufgrund der Qualitätskriterien gesehen werden. Um Whitman-Linsens Worte zu zitieren:

„Dubbing is cinematic no-man's land, often disparaged, at best tolerated as unavoidable. It does not quite rate as cinema, lacks esteem and reward as a translating domain, is looked askance at the literary trade and is considered by many to be a stepchild of dramatic acting. A regrettable yet undeniable sham quality pervades the image of dubbing.“³⁴²

Dem kann insofern Recht gesprochen werden, da zum einen Synchronregisseur und Dialogbuchautor keine geschützten Berufsbezeichnungen sind. Andererseits existieren auch keine Qualitätsstandards für ein Synchronisationsverfahren. Zu guter Letzt ist das Problem am Markt, dass der Preis die Musik macht. Das heißt, dass bei der Vergabe des Synchronisationsunternehmens der Preis eine höher gestellte Rolle spielt.³⁴³

³⁴⁰ Ibid., S.108.

³⁴¹ Ibid.

³⁴² Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 9.

³⁴³ Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 52.

6.3.1 Kooperationsfassungen

Eine Synchronfassung, die nicht alle Originaldialoge ins Deutsche nachvertont nennt Pruys Kooperationsfassung.³⁴⁴

Oft sind es gesungene Lieder, die in der deutschen Fassung im Originalton zu hören sind. Einerseits kann es den Grund haben, dass ein Liedtext nur schwierig adäquat und lippensynchron zu übersetzen ist, ohne an Sinn und Bedeutung einbüßen zu müssen. Andererseits besteht die Gefahr, keine dafür geeigneten Sänger zu finden.³⁴⁵

Ein Problem beim Beibehalten der englischen Sprache entsteht, sobald die Musik als eigenständiges und bedeutungstragendes Element fungiert, in der Synchronisation aber nicht auf einen Untertitel zurückgegriffen wird. So kann dem Publikum keine dazu passende Übersetzung geliefert werden.³⁴⁶

Pruys ist generell der Meinung,

„[...] es kann manchmal in Bezug auf das Textverständnis ratsam sein bei Liedern Äquivalente zu finden, die nicht nur einen Originalsong ersetzen, sondern in weiterer Folge die Handlung besser veranschaulichen können.“³⁴⁷

Das scheint legitim, denn oft besteht keine Möglichkeit den gesungenen Text adäquat zu übersetzen und mittels Untertitel zu veranschaulichen. Sich auf die Handlung zu beziehen soll immer die Absicht von Dialogbuchautoren sein, anstatt Wort für Wort zu übersetzen, wie schon mehrmals betont wurde. Einzig und allein die Beibehaltung einer Lippensynchronität könnte in diesen Fällen schwierig zu bewältigen sein.

Gesungene Einlagen, die in der Synchronfassung auf den Originalton zurückgreifen, können illusionszerstörerische Ausmaße annehmen, weil es zu einem sogenannten Stimmbruch³⁴⁸ kommen kann. Das bedeutet, dass ein in englischer Sprache gesungener Text ein deutscher Dialog des gleichen Charakters folgt. Das ist besonders verwerflich, wenn sich die Stimmen zwischen Schauspieler und Synchronsprecher deutlich unterscheiden. Dem kann nur aus dem Weg gegangen werden, wenn eine komplette Synchronisierung des Liedes erfolgt. Was wiederum die eben

³⁴⁴ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 80.

³⁴⁵ Vgl. *ibid.*, S. 113.

³⁴⁶ Vgl. Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder*, S. 181.

³⁴⁷ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 107.

³⁴⁸ Vgl. *ibid.*, S. 117.

genannten Schwierigkeiten mit sich bringt. Man merkt, dass es nicht so einfach ist, einen richtigen Weg zu finden, an den sich ein Dialogbuchautor halten könnte.

Nicht nur beim Einsatz von Gesangseinlagen können derartige Probleme auftreten. Auch Zeitungsartikel, Wandaufschriften und Fernsehschlagzeilen können von dieser Problematik betroffen sein. Solche bleiben manchmal in ihrer ursprünglichen englischen Sprache stehen, ohne dass auf eine Übersetzung zurückgegriffen wird. Die Alternative ist ein Eingriff in die diegetische Welt und einer damit verbundenen Einblendung in deutscher Sprache. Weiterführende Informationen im Zusammenhang mit den *Simpsons* ist Kapitel 7.4 zu entnehmen.

6.3.2 Die Kostenfrage

Die Synchronisation zählt zu der zeitaufwändigsten sowie, aufgrund von hohen Gagen für die deutschen Sprecher, zu der teuersten Methode der Übersetzung audio-visueller Inhalte.³⁴⁹ Dass die Synchronisation zeit- und kostenaufwändig ist, wurde bereits erwähnt. Dass aber Synchrosprecher so hohe Gagen bekommen, wie es manch erwähnter Literatur zu entnehmen ist, bleibt angesichts der nachfolgenden Zitate fraglich.

Für die Online-Ausgabe der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* etwa, stand Synchrosprecher Niko Macoulis zum Interview bereit:

„Bei einem Engagement verdient er [Niko Macoulis, Anmerkung] eine Grundgage von 75 Euro, plus 3,50 Euro pro Take. Ein Take, das ist ein Wort oder ein Satz, dauert einige Sekunden und ist die Maßeinheit der Synchronbranche. Macoulis hat damit eine relativ teure Stimme. Für Einsteiger sind die Gagen wesentlich niedriger. Trotzdem verdient Macoulis gerade genug, um über die Runden zu kommen.“³⁵⁰

Synchrosprecher Jan Kurbjuweit spricht von ähnlichen Zahlen im Interview der Online-Community *Movie-College.de*:

„Hier in Berlin ist es so, dass man pro Take bezahlt wird und seit 1996 ist der Preis pro Take gleich, nämlich 2,50 €. Die großen Sprecher bekommen dann natürlich mehr oder handeln Pauschalen aus. Weitere Regeln sind, dass 1-10 Takes 50 € kosten. Früher gab es für die Anreise 25 € und für jeden Take bekam man dann 2,50 €.

³⁴⁹ Vgl. *ibid.*, S. 76.

³⁵⁰ Erb/Meyer, „Film-Synchronisation“ in:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/film-synchronisation-der-kampf-um-die-kruemel-1829457.html>, Zugriff: 16.7.2013.

Im nächsten Schritt erhöht man die Grundgage: 150 € dafür, dass man kommt und 2,50 € für jeden Take. Die Kommage erhält man jeden Tag neu.³⁵¹

Natürlich kommt es auch vor, dass Sprecher mehrere Aufnahmen pro Tag haben, sodass die Gagen, die sich aus den mehreren Teilgagen zusammensetzen, überdurchschnittlich hoch sind. Voraussetzung ist, dass ein Sprecher sowohl gefragt als auch verfügbar ist.

Nicola Holzapfel – Redakteurin bei der *Süddeutschen Zeitung* – äußert sich kritisch gegenüber diesem Entlohnungsmodell:

„Die meisten Synchronsprecher werden in dem Job nicht reich. Natürlich gibt es Ausnahmen, bekannte Sprecher, die die großen Filmstars synchronisieren, wie Christian Brückner, der Robert de Niro seine Stimme leiht.“³⁵²

Laut ihrer Recherche

„[...] schwanken die Gagen je nach Region und Sprecher. In München erhalten die meisten 3,50 pro Take und 53 Euro fürs Kommen, in Berlin gibt es nur 2,50 und 25 Euro. Wer Hauptrollen spricht, kann mehr verlangen. Da können die Gagen bei 5 Euro pro Take und 100 Euro fürs Kommen liegen.“³⁵³

Vergleicht man die Kosten einer Synchronisation mit denen einer Filmproduktion, lässt sich folgendes feststellen: Die Wirtschaftlichkeit spielt bei der Synchronisation eine größere Rolle, als der künstlerische Anspruch.³⁵⁴

Wenn „[...] man bedenkt, dass dreihundert Leute acht Monate brauchen, um eine einzige Episode der Simpsons herzustellen, die 1,5 Millionen Dollar kostet [...]“³⁵⁵, kann man sich zurecht fragen, ob von einer qualitativen Übersetzung überhaupt gesprochen werden kann, wenn diese innerhalb von 3 Tagen entsteht.³⁵⁶

³⁵¹ o.N., „Synchronsprechen“ in: <http://www.movie-college.de/filmschule/ausbildung/Synchronsprechen.htm>, Zugriff: 31.7.2013.

³⁵² Holzapfel, „Die Billigeimer der Filmbranche“ in: <http://www.sueddeutsche.de/karriere/synchronsprecher-die-billigeimer-der-filmbranche-1.548206> 17.5.2010, Zugriff: 19.1.2014.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Vgl. Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 123.

³⁵⁵ Irwin, *Die Simpsons und die Philosophie*, S. 9.

³⁵⁶ Vgl. o.N., „Interview mit Matthias von Stegmann.“ in: <http://springfieldshopper.de/Information/interview.shtml>, Zugriff: 3.10.2013.

6.3.3 Studioarbeit mit Hindernissen

Wie bereits erwähnt, wird der Originalfilm sowohl für die Dialogbuchentwicklung als auch für die Studioaufnahmen benötigt. Dieser wird selbstverständlich von dem beauftragten Filmstudio bereitgestellt. Nur kommt es dabei nicht selten vor – meist durch die Angst vor einer illegalen Verbreitung von Raubkopien im Internet –, dass die Synchronstudios total geschnittene Versionen des Films erhalten. Zum Teil beinhalten solche Versionen nur die Stimmen die im jeweiligen Prozessschritt nachsynchronisiert werden sollen. Man muss sich das so vorstellen, dass lediglich die Person, die gerade spricht zu erkennen ist. Der Rest des Bildes – entweder schwarz oder mit Weichzeichner unkenntlich gemacht – kann nur errahnt werden. Das macht die Arbeit sowohl am Dialogbuch als auch während dem Einsprechen im Studio, auf keinen Fall einfacher. Sätze müssen demnach desöfteren mehrmals in verschiedenen Variationen aufgenommen werden, weil dem Synchronregisseur nicht immer bewusst ist, wer gerade angesprochen wird und mit welcher Höflichkeitsform das geschieht.³⁵⁷

Auch wenn die Angst vor Raubkopien begründet ist – schließlich handelt es sich um Produktionen in mehrstelliger Millionenhöhe – scheint diese Praktik keine perfekte Lösung zu sein.

6.3.4 Die Frage der Anerkennung

Ein anderes Problem ist das anonyme Schattenleben dem Synchronsprecher ausgesetzt sind. Whitman-Linsen fasst zusammen:

„Movie actors enjoy exposure, prestige and often world-wide renown; dubbing actors are invisible and unknown to all but a few insiders in the business, their names mostly even failing to flash across the screen credits to the films on which they have collaborated. Original screenplay writers are acknowledged both in cinematic and literary circles as well as in financial terms; dialogue writers of dubbed versions remain anonymous, going unmentioned and unrecognized in film reviews and earning a fraction of their counterparts' salaries - although it is their work to which the foreign audience is exposed, not the original.“³⁵⁸

Somit gibt es im Falle eines Erfolges wenig bis keine Anerkennung für die Verantwortlichen einer Synchronisation. Weder für Sprecher von Haupt-

³⁵⁷ Vgl. Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 71-73.

³⁵⁸ Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S. 9.

rollen, die einen hohen Wiedererkennungswert haben, noch dem Dialogbuchautor und/oder dem Synchronregisseur, denen Lob für eine deutsche Synchronfassung zustehen würde. Dieser Fakt kann sowohl Nachteile, als auch Vorteile mit sich bringen. So werden die wenigsten Synchronsprecher aufgrund ihrer Erscheinung in der Öffentlichkeit erkannt werden.

6.3.5 Das Vorenthalten von ganzen Episoden einer TV Serie

Ein weiterer Kritikpunkt liegt darin, dass bei Fernsehserien – die aus in sich geschlossenen Episoden bestehen, die Gefahr droht, dass nicht jede Episode nachsynchronisiert wird. Das passierte etwa unter der Leitung des ZDF bei der Science-Fiction Serie *Star Trek*.³⁵⁹

Dem Alter der Serie entsprechend, kann davon ausgegangen werden, dass diese Form heutzutage nicht mehr praktiziert wird.

6.3.6 Die Zensurfrage

Die Synchronisation kann auch als Werkzeug der Zensur dienen. Die FSK bzw. deren Äquivalent für Funk und Fernsehen FSF (Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen) sind zwar Instanzen, die zensurähnliche Maßnahmen bei Filmen und Fernsehserien vollstrecken können, kommen aber erst nach der Fertigstellung einer Synchronfassung ins Spiel.³⁶⁰ Das ist deswegen von interessanter Natur, weil es bedeutet, dass Inhalte bereits im Vorhinein im Rahmen des Synchronisationsprozesses von den Fernsehanstalten ‚zensiert‘ werden. Zumeist aus Angst, dass die Behörden der FSK bzw. dem FSF Alarm schlagen und teurer Aufwand betrieben werden müsste, um eine bestimmte Altersfreigabe zu erreichen.

Die Probleme der Synchronisation liegen auf der Hand:

„Darüber hinaus bietet der Umstand, dass den Akteuren Worte in den Mund gelegt werden, alle Möglichkeiten zur inhaltlichen Manipulation.“³⁶¹

Die U.S. amerikanische Krimi-Serie *Magnum* etwa, ist ein typisches Beispiel für das Verfälschen von Inhalten aufgrund von politischen und gesellschaftlichen Gründen. Anfangs hat das ARD die Synchronisation der Serie in Auftrag gegeben, wobei einige Episoden aufgrund von politischen

³⁵⁹ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 61f.

³⁶⁰ Vgl. *ibid.*, S. 65.

³⁶¹ Pahlke, *Handbuch Synchronisation*, S. 15.

Inhalten verändert wurden. Sogar einzelne Szenen wurden aus diesen Gründen entfernt. Als sich *RTL* später Ausstrahlungsrechte sicherte, wurden die Folgen nicht nur neu synchronisiert, sondern auch die Titel der einzelnen Episoden verändert. Die anfangs eingeführte politische Zensur fand unter der Leitung von *RTL* somit nicht mehr statt.³⁶²

Wie schon beim bereits in der Synchronisationsforschung erwähnten Filmbeispiel *Casablanca*, kann die Verbannung nationalsozialistischer Elemente, als Motiv für Zensur beim Synchronisationsprozess gesehen werden. Im allgemeinen ist es möglich Sozialkritik, eine vulgäre Ausdrucksweise, sexuelle Handlungen und Gewalt mittels Zensurmaßnahmen zu neutralisieren.

6.3.7 Synchronisation als Neufassung

Manche Synchronisationen in der Film- und Fernsehgeschichte wurden so stark bearbeitet, dass man nicht mehr von einer reinen Eindeutschung sprechen kann. TV-Serien wie das bereits erwähnte Beispiel *Die 2*, sowie *Ihr Auftritt*, *Al Mundy* und *Starsky and Hutch* wurden in der deutschen Synchronisation im Auftrag vom *ZDF* mit humorvolleren Dialogen unterlegt, die sich stark vom Original unterscheiden.³⁶³

Toepser-Ziegert stellte im Laufe ihrer Untersuchung zu der Serie *Die 2* fest,

„[...] daß der Amerikaner Danny in der deutschen Version viel mehr zu sagen hat als sein Partner Brett, obwohl es im Original umgekehrt festgelegt ist.“³⁶⁴

Dieser Umstand ist sehr interessant zu beobachten, weil es zeigt, dass nur anhand der Synchronisation die Möglichkeit besteht, eine Serie so stark zu verändern, dass trotz desselben Bildes die Synchronfassung mit der Originalversion nichts mehr zu tun hat.

Wann kann von einer Neufassung gesprochen werden? Obwohl Herbst der Meinung ist, dass eine Entschärfung von Tabuwörtern keiner Bear-

³⁶² Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 135.

³⁶³ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 238.

³⁶⁴ Toepser-Ziegert, *Theorie und Praxis der Synchronisation*, S. 218.

beutung entspricht, scheint es fraglich.³⁶⁵ Eine derartige Milderung ist demnach nötig, um eine Jugendfreigabe zu erhalten.³⁶⁶ Ein Dialogbuchautor strebt bei der Auswahl des Sprachniveaus eine gewisse Absicht an. Und demnach kann eine derartige erzwungene Jugendfreigabe als Zensur bezeichnet werden. Bei den *Simpsons* war es früher ähnlich, weil sie – wie bereits erwähnt – jahrelang als Kinderserie betrachtet wurde, obwohl es für die Macher definitiv nicht das Anliegen war, als Hauptzielgruppe Kinder anzusprechen.

Heute spielen Tabuwörter wie etwa ‚scheisse‘ keine Rolle mehr. Bei der Untersuchung in Kapitel 8.5 wurde deutlich klar, dass in geringem Maße sogar ein gegenteiliger Trend zu sehen war. In 2 Episoden der *Simpsons* unter Leitung von Matthias von Stegmann fanden sich an manchen Stellen, die im Original neutral gestaltet waren, absichtlich generierte Tabuwörter.³⁶⁷

Neben Dialogen, können auch Schnitt, Musik, Geräusche und Stimmqualitäten in einer deutschen Fassung Veränderungen unterzogen werden.³⁶⁸ Wobei das heutzutage und vor allem bei den *Simpsons* keine Rolle spielt. So entspricht etwa die deutsche *Simpsons*-Episode vom Schnitt gesehen, exakt dem Englischen Original.

Heute wird eher versucht mittels der Neuschöpfung, die eine Synchronisation immer darstellt, das Original so gut es nur geht, wiederzugeben. Eine Reproduktion ist demnach aus kulturellen und sprachlich bedingten Gründen meistens auch mit einer Neuschöpfung verbunden. Alleine durch die Tatsache bedingt, dass sowohl die Ton- als auch die Filmebene verändert werden kann.

³⁶⁵ Vgl. Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 239.

³⁶⁶ Vgl. Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 29.

³⁶⁷ Vgl. S. 195.

³⁶⁸ Vgl. Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 12.

6.3.8 Die Notwendigkeit einer Rohübersetzung und die Grundprobleme des Dialogbuchs

Auch wenn bereits in Kapitel 5.1 etwas Kritik gegenüber dem Herstellungsprozess einer Rohübersetzung angesprochen wurde, soll hier vertieft darauf eingegangen werden.

Seifferth, die im Laufe ihrer Arbeit mit Synchronisationsverantwortlichen zu tun hatte, erfährt vom Produktionsleiter der *Deutsche Synchron Filmgesellschaft mbH* Matthias Müntefering:

„Da die Übersetzer nur eine Rohübersetzung anfertigen, die dann von Dialogbuchautoren zum lippensynchronen Text umformuliert wird, müssen diese Rohübersetzer für wenig Geld arbeiten und schnell sein, da meist wenig Zeit ist. Idealerweise haben diese eine Zeitlang in Amerika gelebt oder kennen sich aus anderen Gründen gut in Slang aus, und wissen, dass man 'Fuck' selten wörtlich übersetzt.“³⁶⁹

Ausgebildete Übersetzer werden demnach kaum für die Rohübersetzung engagiert. Wieso das so ist meint Seifferth von Peter Just – Geschäftsführer des *Studio Hamburg Synchron* – erfahren zu haben:

„Er räumt auch ein, dass es bereits Fälle gegeben habe, bei denen ein wissenschaftlich ausgebildeter Übersetzer hilfreich gewesen wäre. Dennoch hält er diese für unterfordert, da nur eine Rohübersetzung erforderlich sei, für die es nur eine geringe Bezahlung gäbe.“³⁷⁰

Das ist insofern interessant, weil erstens offen über die geringe Bezahlung gesprochen wird und die Rohübersetzung anscheinend als Mittel zum Zweck dient. Zweitens haben es Rohübersetzer generell nicht einfach eine adäquate und qualitativ hochwertige Übersetzung herzustellen. Demnach

„[...] sind die Übersetzungsmöglichkeiten der Rohübersetzer auch dadurch begrenzt, daß ihnen in der Regel der Film nicht vorliegt, sondern sie allein auf der Basis der *continuities* arbeiten müssen. [...] Intonationen, Mimik und Gestik, die für die Interpretation einer Äußerung entscheidend sein können, sind den Rohübersetzern also nicht zugänglich [...]“³⁷¹.

³⁶⁹ Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 9.

³⁷⁰ Ibid., S. 7.

³⁷¹ Herbst, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, S. 199.

Eine Rohübersetzung als Grundlage zur Dialogbucherstellung zu verwenden, wird auch von Luyken stark kritisiert:

„The result is then [...] that the translation no longer shows any true textual structure, and that the dialogue sound stilted, stylistically inconsistent and rather unnatural.“³⁷²

Für die spätere Untersuchung der *Simpsons*-Episoden spielt das keine Rolle, denn im Rahmen der Synchronisation verzichtet *ProSieben* auf eine Rohübersetzung und beginnt den Prozess mit der Dialogbuchentwicklung.³⁷³

Whitman-Linsen verliert keine guten Worte gegenüber Rohübersetzern:

„One I met had spent a year in the United States thirty years ago.“³⁷⁴

So scheint es eine gängige Praxis, nachlässig in Bezug auf die Kompetenz eines Rohübersetzers zu sein, können Synchronbeauftragte doch froh sein, dass sie überhaupt geeignete Leute für diesen Job und dessen schlechte Bezahlung finden.

6.3.9 Die Werbepausenproblematik

„Ein spezifisches Phänomen der Präsentation im deutschen Fernsehen ist die Veränderung der Dramaturgie einer ausländischen Serie durch den Wegfall der in den USA und anderswo üblichen zeitlich exakten Werbepausen. Die visuellen, aber auch musikalischen Auf- und Abblenden vor und nach solchen Werbeblöcken sind nämlich auch in den deutschen Fassungen noch enthalten.“³⁷⁵

Aus diesem Grund kann es bei den *Simpsons* durchaus passieren, dass nach einer Abblende sofort eine Aufblende folgt, ohne dass auch tatsächlich eine Unterbrechung stattgefunden hat.

Pruys kritisiert auch das Stilmittel, die letzten 10 Sekunden eines Films nach einer Werbeunterbrechung zu wiederholen:

„Die Illusion, ein unabhängig ablaufendes Geschehen mitzuerleben, kann nicht aufrechterhalten werden.“³⁷⁶

Diese Art von Dramaturgie, kann man in keiner Weise rechtfertigen, außer ein Zuseher hat genau die letzten 10 Sekunden, vor der Werbeunter-

³⁷² Luyken, *Overcoming language barriers in television*, S. 162.

³⁷³ Vgl. Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 67.

³⁷⁴ Whitman-Linsen, *Through the dubbing glass*, S.115.

³⁷⁵ Pruys, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, S. 98.

³⁷⁶ Ibid., S. 99.

brechung verpasst. Rational gesehen gibt es keinen Grund nach einer Werbeunterbrechung die letzten 10 Sekunden eines Films zu wiederholen.

Warum dieses Phänomen immer noch praktiziert wird scheint fraglich, zumal es nicht immer angewandt wird. Bei den *Simpsons* auf *ProSieben* werden die letzten 10 Sekunden nach der Werbeunterbrechung zum Beispiel nicht wiederholt.

6.3.10 Kritik zur Kritik

Der Hauptkritikpunkt, eine Synchronfassung soll sich nicht als solche ausgeben, da sonst die Illusion zerstört wird, es handle sich nicht um ein Original, scheint nicht nur fraglich, sondern ist auch schwer zu erfüllen.³⁷⁷

Dass Auffälligkeiten wie etwa Verletzungen der Lippen-, Bewegungs- oder Gestensynchronität eine Vorspielung falscher Tatsachen entspricht, scheint auf den ersten Blick legitim. Doch bei genauerer Betrachtung, kann es aufgrund von Kontinuitätsfehlern passieren, dass selbst die Originalfassung eines Films an Authentizität einbüßt, wie das nachfolgende, fiktive Beispiel zeigen soll:

Stellen wir uns ein junges verliebtes Pärchen, das gerade zu Abend isst, vor. Im ersten Bild sehen wir ein halb volles Glas Rotwein, während dieselbe Szene in der nächsten Einstellung ein volles Glas Rotwein zeigt. Für alle die diese Unterschiede mitbekommen haben, stirbt die Illusion, dass das Gezeigte tatsächlich passiert ist. So handelt es sich schließlich doch ‚nur‘ um einen Film.

Ein Originalfilm muss demnach gleichermaßen mit der Problematik der Illusionsaufrechterhaltung kämpfen, wie seine Synchronfassung.

Sowohl eine mangelnde Einhaltung der Lippensynchronität, als auch ein Kontinuitätsfehler, der nicht auf die Synchronanstalt zurückzuführen ist, kann die Illusionswirkung eines Films zerstören. Das bedeutet, dass nicht nur die Synchronfassung an Authentizität einbüßen kann, sondern bereits das Original.

³⁷⁷ Vgl. *ibid.*, S. 199.

7. Die *Simpsons*

Neben der Entstehung der Zeichentrickserie *The Simpsons* und einer kurzen inhaltlichen Einführung, widmet sich dieses Kapitel dem Thema der Synchronisation. Anhand von Interviews der Verantwortlichen soll einerseits der Ablauf der deutschsprachigen Bearbeitung und andererseits der Ruf dieser generierten Synchronfassung beleuchtet werden. Zum Schluss werden die typischen Eigenschaften, die sich aufgrund des Synchronisationsprozesses ergeben, gezeigt.

7.1 Geschichte der *Simpsons*

„The Simpsons is the longest-running animated show in television history, the longest-running sitcom in American television history and the most internationally syndicated show in history.“³⁷⁸

Matt Groening – Schöpfer der *Simpsons* – startete zunächst mit einer animierten Kurzfilmreihe für die U.S. amerikanische Comedy-Sendung *The Tracey Ullman Show* im Jahre 1987. Zuvor hatte Groening Comic-Strips gezeichnet, die dem heutigen *Simpsons*- und dem damaligen *Tracey Ullman Show* Produzenten James L. Brooks gefielen. Der erste Kontakt zwischen Groening und dem Produzent war also hergestellt.

Die Erschaffung der Serie basiert eigentlich auf einen glücklichen Zufall: Groening war kurz davor die Rechte seiner Comic-Strips – die den Namen *Life in Hell* trugen – zu verlieren. Nachdem diese für die Show gedacht waren, schuf er im Wartezimmer von James L. Brooks die Charaktere der *Simpsons*:

„So did Groening - up until the moment he arrived in the lobby of Brooks's office, where it suddenly occurred to him that this might require him to give up the rights to his characters. Instead, in the space of four or five minutes, sitting in the lobby, he sketched out the five members of The Simpsons family, naming them after his own father and mother, Homer and Margaret, and his sisters Lisa and Maggie. Using his own name seemed a little self-absorbed, he said, hence 'Bart'.“³⁷⁹

³⁷⁸ Burkeman, „Embiggening the smallest man.“ in:
<http://www.theguardian.com/media/2007/jun/30/film.filmnews>, Zugriff:
21.11.2013.

³⁷⁹ Ibid.

Nachdem diese Kurzfilm-Animationsreihe beim Publikum auf sehr positive Resonanz gestoßen ist, entschlossen sich die Verantwortlichen im Jahre 1989 die *Simpsons* als eigenständige durch FOX in Auftrag gegebene Prime-Time Serie zu konzipieren. Die *Simpsons* waren geboren.

7.2 Über die *Simpsons*

Namensgeber der Serie ist die Familie *Simpson*, die aus Marge, Homer, Bart, Lisa und Maggie besteht. Die *Simpsons* leben in der Stadt Springfield, die einer typischen U.S. amerikanischen Vorstadt entspricht. Hauptaugenmerk ist ihre hellgelbe Hautfarbe sowie die Tatsache, dass sämtliche Figuren neben 4 Finger und Zehen einen leichten Überbiss besitzen.

Die Episoden bestehen jeweils aus 3 Akten, die parallel verlaufen und sich mit aktuellen politischen, wirtschaftlichen sowie kulturellen Themengebieten beschäftigen. Diverse Anspielungen auf Filme – sowohl auf Klassiker, als auch aktuelle Blockbuster – sind charakteristisch bei den *Simpsons*. Die meist satirische klischeehafte Darstellung des typischen Kleinstadtlebens in den USA machen den Charme der Serie aus.

Homer ist das Familienoberhaupt. Ein übergewichtiger, alkoholverherrlichender, nicht sehr intelligenter in einem Kernkraftwerk arbeitender Familienvater von Bart, Lisa und Maggie, sowie Ehemann von Marge. Auch wenn er ein notorischer Versager ist, sind es seine Bemühungen, die ihn zu einem liebevollen Charakter machen.

Marge – die Stimme der Vernunft mit Ambitionen zur Spielsucht und Alkoholismus – scheint das Ventil der Aufrechterhaltung der *Simpsons*-Familie zu sein. Sie ist die typisch amerikanische Hausfrau, die sich um die Kinder kümmert und das moralische Gefüge zusammenhält.

Bart – der Satansbraten und das Sorgenkind der Familie – lässt keine Gelegenheit aus, Streiche zu spielen. Über die Konsequenzen hat er sich noch nie Gedanken gemacht, zumindest nicht wenn er gerade dabei ist welche auszuhecken. Seine schulischen Leistungen, sind alles andere als gut, womit er des Öfteren zu kämpfen hat.

Lisa – Barts jüngere Schwester – ist die Klassenstreberin und somit das genaue Gegenteil von Bart. Im Laufe der Serie entwickelt sie sich zum umweltbewussten und über alles nachdenkenden Charakter – vom Buddhismus über Vegetarismus bis hin zur Frauenrechtlerin. Nicht zu vernachlässigen ist ihre Leidenschaft für Wissenschaft, Kunst und Kultur. Das alles zeichnet ihren Charakter aus.

Maggie – das Nesthäkchen, das seit über 20 Jahren noch kein Wort gesprochen hat – ist das Baby der Familie. Sie kann man als Nebenrolle bezeichnen. Vor allem im Zusammenhang mit Homers Vergesslichkeit seinen elterlichen Pflichten nachzugehen, wird Maggie in die Handlung integriert.

Der Humor der *Simpsons* ist nicht nur durch eine Vielzahl von Anspielungen aus den Bereichen Film, TV, Musik etc. geprägt, sondern enthält auch jede Menge Running-Gags und „Catchphrases“³⁸⁰. Bei Letzterem handelt es sich um immer wieder vorkommende Phrasen wie etwa Nelsons ‚Ha-Ha‘, Mr. Burns ‚Ex-cellent‘ (dt. ‚Ausgezeichnet!‘), Barts ‚Eat My Shorts!‘ (dt. ‚Friss meine Shorts!‘), Homers ‚D’oh!‘ (dt. ‚Neinnnn!‘) usw. Im Laufe der Synchronisation sollten derartige Eigenschaften – um eine bereits aufgebaute Kontinuität aufrecht erhalten zu können – stets gleich übersetzt werden. Zum Beispiel wenn es um Homers Lieblings-süßspeise, nämlich Donuts geht. Diese wurden in den ersten Staffeln, unter der Leitung von Dialogbuchautor Siegfried Rabe nicht immer mit den gleichen Worten übersetzt. Vermutlich dadurch begründet, dass zu dieser Zeit Donuts im deutschsprachigen Raum nicht so geläufig waren. So tauchen in einigen älteren Episoden die Worte ‚Kringel‘ sowie ‚Schmalzkringel‘ auf, ehe sich das Wort ‚Donut‘ etabliert hat.³⁸¹

³⁸⁰ Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 56.

³⁸¹ Vgl. *ibid.*, S. 107.

7.3 Wer übersetzt die *Simpsons*?

In den ersten drei Staffeln der *Simpsons* war Siegfried Rabe sowohl für das Dialogbuch, als auch für die Synchronregie verantwortlich.³⁸² Diese 3 Staffeln wurden noch vom ZDF in Auftrag gegeben, bevor *ProSieben* ab der 4. Staffel die *Simpsons* ins Programm nimmt und Ivar Combrinck für die Gesamtleitung für Dialogbuch und Synchronregie engagiert. Nach dem unerwarteten Tod von Ivar Combrinck im Jahre 2006 übernimmt Matthias von Stegmann ab Mitte der Staffel 17 die Leitung für Synchronregie und Dialogbuch.

Nach Seifferth's Aussage „[...] der Synchronregisseur [...] ist sogar oft der Ausgangssprache des Originals nicht mächtig [...]“³⁸³ stellt sich die Frage, ob das bei den Verantwortlichen der *Simpsons* zutreffen kann? Sind Ivar Combrinck bzw. Matthias von Stegmann überhaupt in der Lage eine U.S. amerikanische Serie ins Deutsche zu übersetzen?

Um diese Frage beantworten zu können, soll auf Interviews – die während der Recherchearbeiten ausfindig gemacht wurden – mit beiden Synchronverantwortlichen eingegangen werden:

Matthias von Stegmann durfte gegenüber der privat geführten Webseite *springfield-shopper.de* im Jahr 2007 Rede und Antwort stehen. Entgegen den Vorwürfen von Seifferth behauptet von Stegmann:

„Das schwierige am Dialogbuch ist nicht das Englisch des Originals, denn das spreche ich wie ein Muttersprachler. Aber in den *Simpsons* sind bekanntlich viele Anspielungen auf typisch amerikanische Dinge und Tagesaktualität in den USA versteckt. Deswegen informiere ich mich auf den diversen amerikanischen Internetseiten genauer über die Folge, um rauszufinden, was noch so an Details existiert, die ich vielleicht übersehen oder nicht verstanden habe.“³⁸⁴

Von Stegmann bringt es auf den Punkt. Geschehnisse aus Politik, Kultur, Unterhaltungsindustrie usw. müssen genau so mitverfolgt werden. Demnach reicht es nicht nur die Sprache perfekt zu beherrschen. Die Macher

³⁸² Vgl. *ibid.*, S. 78.

³⁸³ Seifferth, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, S. 125.

³⁸⁴ o.N., „Interview mit Matthias von Stegmann.“ in: <http://springfield-shopper.de/Information/interview.shtml>, Zugriff: 3.10.2013.

der *Simpsons* bedienen sich ständig aus diverser aktueller Themen dieser Bereiche.

Bei den *Simpsons* entsteht die synchronisierte Fassung einer Episode etwas anders, so wird – wie bereits erwähnt – auf eine Rohübersetzung gänzlich verzichtet.³⁸⁵ Der Dialogbuchautor arbeitet mit Hilfe des Post-Production Scripts und der englischen Episode an einem lippensynchronen Dialogbuch. Zur genauen Vorgehensweise des Übersetzungsprozesses meint von Stegmann:

„Ich sehe mir die Folge im Original an (manchmal auch zweimal) und lese parallel dazu die so genannte Continuity (das ist das Original- Dialogbuch, in dem auch viele Anspielungen erklärt werden.) [...] Darauf folgt eine umfassende Internetrecherche z.B. zu aktuellen Themen in den USA, auf die in der Folge Bezug genommen wird. Und dann lege ich los. Ich schreibe die Folge einmal in einer ersten Fassung komplett runter (natürlich Satz für Satz mit Bild, damit es auch lippensynchron wird). Besonders knifflige Stellen lasse ich dabei zunächst aus. Diese kommen dann im zweiten Arbeitsgang dran, bei dem das komplette Buch noch mal mit Bild gegengecheckt wird und die fehlenden Stellen gelöst werden. Manchmal steht am Ende dieses Prozesses immer noch das ein oder andere Fragezeichen, z. B. wenn es ein besonders schwieriges Wortspiel ist. Dann mache ich mich an die nächste Folge und lasse das Problem ruhen. Die besten Ideen kommen einem, wenn das Problem ein paar Tage im Hinterkopf ‚schlummert‘. Danach geht das fertige Buch dann an die Redaktion von Pro7.“³⁸⁶

Auch zu Ivar Combrincks Zeiten, war das nicht anders, wie er in einem Interview berichtet:

„Ich kriege eine VHS-Kassette und ein Script, wo der Dialog drinsteht. Zuhause, an einem Spezial-Videorecorder, der 1:1 vorwärts und rückwärts fährt, übersetze ich diese Texte in meinem Kopf und muss die dann laut draufsprechen, damit der Rhythmus stimmt. [...] Das mache ich, bis es hundertprozentig synchron ist und dann diktiere ich es in ein Diktiergerät. Das wird abgetippt und geht in die Cutterei, wo es eingetaket wird, d.h. der Film wird in Abschnitte eingeteilt, ein, zwei Sätze meistens, die nummeriert und auf einer Diskette gespeichert werden. Dort kann sie der Tonmeister dann abrufen, und der Schauspieler schlägt das Buch auf und weiß genau, welchen Satz er sagen muss. Das ist akribisch vorbereitet.“³⁸⁷

³⁸⁵ Vgl. Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 67.

³⁸⁶ o.N., „Interview mit Matthias von Stegmann.“ in: <http://springfield-shopper.de/Information/interview.shtml>, Zugriff: 3.10.2013.

³⁸⁷ Wieland, „Herr der Stimmen. Ivar Combrinck“ in: <http://www.subway.de/magazin/2001/09ivarcombrinck.shtml>, Zugriff: 26.10.2013.

Mit ‚Script‘ meint er wohl das Post-Production Script. Wie bereits gezeigt wurde, enthalten die von *ProSieben* vorliegenden Post-Production Scripts der Staffel 17 weitaus mehr als nur dem gesprochenen Dialog. Es kann durchaus möglich sein, dass diese ‚Scripte‘ früher nicht so ausführlich wie heute waren.

7.4 Der Ruf der Synchronisation der *Simpsons*

Wenn eine Synchronisation einer Kritik ausgesetzt wird, dann ist sie in den meisten Fällen negativ. Auch die *Simpsons* haben mit schlechter Presse bezüglich der deutschen Synchronfassung zu kämpfen. Neben privat geführten Blogs³⁸⁸ sind es auch namhafte Zeitungen³⁸⁹, die den Prozess einer Synchronisation gerne einer genaueren Betrachtung unterziehen.

Die von Kai Rode initiierte Webseite *B.A.R.T-Files (Bugs And Rigged Translations)* – die leider keine aktuelle Quelle³⁹⁰ darstellt – beinhaltet eine Auflistung von Übersetzungsfehlern einiger Episoden, in Form einer Gegenüberstellung zwischen englischem und deutschem Dialog:

„BARTs sind Listen von Synchronfehlern und Verständnishilfen für die deutsche Fassung der *Simpsons*. Leider ist die Qualität der Übersetzungen amerikanischer Fernsehserien ins Deutsche häufig recht schlecht. Daher wurden die BARTs geschaffen, um interessierten Zuschauern zu erklären, welche Gags sie durch schlampige Synchronarbeit verpassen.“³⁹¹

Vor allem Ivar Combrinck hatte öfter mit dieser Kritik zu kämpfen. Der in der *ZEIT* unter dem Titel *Die Gagkiller von ProSieben* veröffentlichte Artikel erspart die Frage, ob sich Autor Alexander Menden positiv oder negativ mit der Synchronisation der *Simpsons* auseinandergesetzt hat. Die Kritik an Ivar Combrinck bezieht sich fast ausschließlich auf Übersetzungsfehler. Inwiefern Ivar Combrinck tatsächlich Übersetzungsfehler macht wird Kapitel 8 zeigen.

³⁸⁸ Als Beispiel dient die Website B.A.R.T-Files,

<http://home.wtal.de/kender/simpsons/bartfiles/index.html>, Zugriff: 10.11.2013.

³⁸⁹ In der Wochenzeitung, *DIE ZEIT* ist ein Artikel über die Synchronisation der *Simpsons* unter Ivar Combrinck erschienen,

http://www.zeit.de/2001/11/Die_Gagkiller_von_ProSieben, Zugriff: 10.11.2013.

³⁹⁰ Die Website von den B.A.R.T-Files wurde im Jahr 2000 das letzte Mal aktualisiert.

³⁹¹ Rode, „Bugs and Rigged Translations (B.A.R.T.)“,

<http://home.wtal.de/kender/simpsons/bartfiles/index.html>, Zugriff: 9.1.2014.

7.5 Stilmittel der deutschen Synchronisation

Wie lässt sich ein gezeigter Text in der filmischen Welt der *Simpsons* übersetzen? Grundsätzlich gibt es 2 Möglichkeiten:

Zum einen durch ein Voice-Over, also durch einen Sprecher (Abbildung 3) oder durch ein Insert (Abbildung 4).

Nebenbei sollte die Tatsache nicht unerwähnt bleiben, dass das Stilmittel des Voice-Overs in diesem Zusammenhang eine Erfindung der Synchronisationsbeauftragten der *Simpsons* ist. Im Original bleiben gezeigte Texttafeln, Schriften, Zeitungsartikel usw. unverändert und können nur durch das vollständige Lesen auf sich aufmerksam machen.

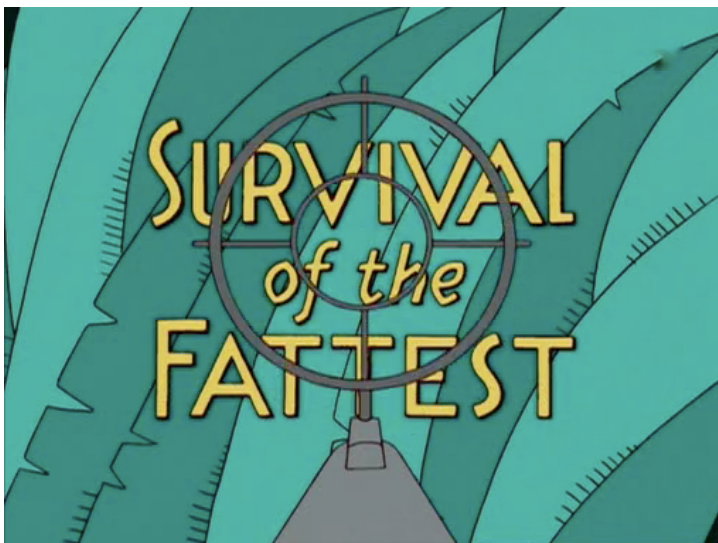


Abbildung 3: Durch ein Voice-Over wird der gezeigte Text eingesprochen.³⁹²



Abbildung 4: Beispiel für die Verwendung eines Inserts bei den *Simpsons*.³⁹³

³⁹² Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:09:19.

Inserts sind interessante Stilmittel, da sie einen Eingriff in die diegetische Welt implizieren, die im Original nicht vorgesehen sind. Durch die visuelle Ergänzung wird das gezeigte Bild manipuliert. Das Aufspüren von typografischem Kontext ist somit nicht mehr nötig. Während man im Original nach in textlicher Form befindlichen Zusatzinformationen suchen muss, wird das in der Synchronfassung durch den übersetzten Text – im unteren Drittel des Bildes – vereinfacht.

Die Frage wann welches der beiden Stilmittel – Voice-Over oder Insert – verwendet werden soll, lässt sich nicht genau beantworten. Es hängt unter anderem davon ab, wieviele Nebengeräusche im Hintergrund zu hören sind. In Abbildung 4 sind neben Musik noch Geräusche von Menschenmassen zu hören. Von der auditiven Ebene gesehen, wäre es wohl zu viel gewesen, um auf ein Voice-Over zurückzugreifen. Letztlich hat immer der Synchronregisseur zu entscheiden, welches dieser Stilmittel für die jeweilige Einstellung verwendet werden soll.³⁹⁴

Ein Insert in der Synchronfassung kann das, der Originalversion ersetzen. Abbildung 5 zeigt ein deutschsprachiges Insert, in dem ein Englisches in der Originalversion zu sehen wäre.



Abbildung 5: Das deutschsprachige Insert steht an Stelle des Englischen.³⁹⁵

³⁹³ Quelle: *Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten*, 00:05:21.

³⁹⁴ Wie in Kapitel 8 zu sehen sein wird, ist es vom Synchronregisseur abhängig. So kann es durchaus vorkommen, dass aus einem Voice-Over (im Dialogbuch) ein Insert (im Synchrontext) gemacht wird.

³⁹⁵ Quelle: *Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten*, 00:07:30.

Folglich kommt es bei der audio-visuellen Übersetzung in der filmischen Welt durch Außeneinwirkungen zu Veränderungen, ohne dass der Zuseher etwas davon mitbekommt. Dass solche Veränderungen legitim sind, muss wohl nicht extra erwähnt werden, da man sonst nicht von einer deutschen (Synchron-)Fassung sprechen kann. Diese Art der Übersetzungsformen werden im empirischen Teil später nicht vertiefend, sondern nur beiläufig erwähnt.

8. Untersuchung der Staffel 17

„Veränderungen in Synchrontexten im Vergleich zum Ausgangstext sind nicht zwangsläufig Übersetzungsfehler.“³⁹⁶

Diese Tatsache – die schon im Laufe dieser Arbeit erwähnt wurde – dient als Basis der empirischen Untersuchung. Somit geht es im Zuge der Analyse nicht darum nach Übersetzungsfehlern zu suchen, sondern jede Art von Veränderungen zwischen englischem Original und deutschem Synchrontext aufzudecken. Das besondere an dieser Untersuchung ist die Verwendung der deutschsprachigen Dialogbücher, die es ermöglichen den Prozess der Synchronisation von Anfang an nachzuvollziehen. Daher werden auch Veränderungen zwischen Dialogbuch und Synchrontext in den Analyseprozess eingebaut. Wie Combrinck im Interview bereits erwähnte, enthält das Dialogbuch bereits lippensynchrone Dialoge, die aber dem Synchrontext nicht immer ähnlich sein werden. Und genau solche Veränderungen gilt es zu berücksichtigen.

Der Spezialfall dieser Untersuchung ergibt sich aus dem Wechsel von Synchronregisseur und Dialogbuchautor Ivar Combrinck durch Matthias von Stegmann innerhalb derselben Staffel.

³⁹⁶ Kurz, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*, S. 213.

8.1 Methoden

Als Methode zur Veranschaulichung der Veränderungen bei den *Simpsons*, dient die Kontrastive Linguistik (KL). Diese verfolgt das Ziel, mittels einer deskriptiven Analyse zwischen Ausgangs- und Zieltext Änderungen aufzuzeigen, ohne auf allfällige Gemeinsamkeiten Rücksicht zu nehmen.³⁹⁷

8.2 Materialbasis

Da es sonst den Rahmen der Arbeit sprengen würde, können – mit Ausnahme der Titelübersetzungen und der Tafel-Gags – nicht alle 22 Episoden der Staffel 17 analysiert werden. Aus diesem Grund wurden hierfür 6 Episoden³⁹⁸ ausgewählt.

In Kapitel 8.3 werden alle 22 übersetzten Episodentitel der 17. Staffel untersucht. Da viele der Originaltitel mit Wortspielen aus den Bereichen Film, Musik und Kultur arbeiten, ergibt sich die Frage inwiefern eine adäquate Übersetzung in das Deutsche stattfindet? Versucht man sich eher dem zu übersetzenden Titel anzupassen oder doch nur dem Inhalt der Episode treu zu bleiben? Unterschiede zwischen Matthias von Stegmann und Ivar Combrinck gilt es ebenfalls herauszufinden.

Kapitel 8.4 widmet sich den übersetzten Tafel-Gags. Beim Tafel-Gag handelt es sich um einen Running-Gag der *Simpsons*. Wie man feststellen konnte ist dieser nicht in jeder Episode vorzufinden. Der Tafel-Gag ist Bestandteil der Anfangssequenz und spielt in der Grundschule von Springfield. Bart muss zur Strafe einen Satz wieder und wieder an die Tafel schreiben, bis die Schulglocke läutet.

³⁹⁷ Vgl. Rein, *Einführung in die Kontrastive Linguistik*, S. 1ff.

³⁹⁸ Nachdem die ausgewählten Episoden der *Simpsons* (noch) nicht auf DVD erschienen sind, wurden sie von mir persönlich aus dem TV (Quelle: *ProSieben*) aufgezeichnet. Die obligatorischen Daten (Ausstrahlungsdatum, Titel, etc.) sind dem Film- und Fernsehverzeichnis aus Kapitel 11.3 zu entnehmen.

Nach dem Motto ‚das beste kommt zum Schluss‘ erfolgt in Kapitel 8.5 die Auswertung der untersuchten Episoden aus Staffel 17, die in 3 Kategorien eingeteilt ist:

Kategorie 1: Dialogbuch und Synchronregie: Combrinck

Die erste Kategorie besteht aus 2 Episoden, an denen Ivar Combrinck sowohl Dialogbuch, als auch Synchronregie geführt hat:

- Episode 1: Es lebe die Seekuh!
- Episode 4: B.I.: Bartifical Intelligence

Kategorie 2: Dialogbuch: Combrinck, Synchronregie: von Stegmann

Kategorie zwei besteht ebenfalls aus 2 Episoden, an denen Ivar Combrinck Dialogbuch und Matthias von Stegmann Synchronregie geführt hat:

- Episode 13: Die scheinbar unendliche Geschichte
- Episode 17: Kiss Kiss Bang Bangalore

Kategorie 3: Dialogbuch und Synchronregie: von Stegmann

Die letzte Kategorie besteht auch wieder aus 2 Episoden, mit dem Unterschied, dass Matthias von Stegmann sowohl für Dialogbuch als auch Synchronregie verantwortlich gewesen ist:

- Episode 19: Gleichung mit einem Unbekannten
- Episode 22: Homerun für die Liebe

8.3 Episodentitel

Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurde schon einiges über die Übersetzung von Film- und Fernsehserientitel gesagt. Wie sieht das ganze bei den *Simpsons* aus?

Bei den *Simpsons* trägt jede Episode einen eigenen Namen. Auch wenn die Autoren der Serie selbst von sich behaupten, dass sie sich keine große Mühe geben, um auf passende Titel zu kommen, scheint es interessant, dass sie trotzdem sehr viele Anspielungen und Wortspiele enthalten.³⁹⁹

Im Unterschied zum englischen Original, bei dem der Zuseher den Titel nur aus Fernsehzeitschriften, dem Internet oder DVD's erfährt, ist es bei der deutschen Fassung anders. Der Titel der Episode wird am Ende jedes Vorspanns in Form eines Untertitels eingeblendet (Abbildung 6).



Abbildung 6: Veranschaulichung für die Einblendung der Episodentitel bei den *Simpsons*.⁴⁰⁰

Nachfolgend sollen alle 22 Episodentitel der Staffel 17 analysiert werden. Dafür wird das deutsche Dialogbuch, in dem immer 3 Titel vorgeschlagen werden, als Vergleich dienen. Wie wir sehen werden, können sich diese 3 Vorschläge auch von dem tatsächlich verwendeten Titel stark unterscheiden.

³⁹⁹ Vgl. Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 89.

⁴⁰⁰ Quelle: *Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore*, 00:00:14.

Der Übersicht halber, werden auch zur jeweiligen Episode Synchronregisseur in Kurzform als ‚SR‘ und Dialogbuchautor, kurz als ‚SD‘ entsprechend für Synchrondialog angegeben. Dem gegenübergestellt wird die deutschsprachige Titelgestaltung und zwar mit Hilfe von Hinweisen aus dem jeweiligen Post-Production Script – falls vorhanden.

8.3.1 Detaillierte Analyse der übersetzten Titeln der Episoden 1-22

Auf den folgenden Seiten werden alle 22 Übersetzungen der Episodentitel analysiert.

Episode 1

Originaltitel: The Bonfire of the Manatees

Deutscher Titel: Es lebe die Seekuh!

SD = Combrinck SR=Combrinck

(Die Entwicklung des Titels dieser Episode wurde bereits auf den Seiten 62f gezeigt)

Der Name der Episode entspricht einem der Vorschläge aus dem Dialogbuch.

Episode 2

Originaltitel: The Girl Who Slept Too Little

Deutscher Titel: Angst essen Seele auf

SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Das Mädchen, das zu wenig schlief
- Friedhofsgeister
- Im Banne der Gebeine

Das Post-Production Script verrät: Note pun on the title of the 1934 and 1956 films by Alfred Hitchcock, *The Man Who Knew Too Much*.

Im Deutschen trägt der Hitchcock-Film den Namen *Der Mann, der zuviel wußte*. Es besteht somit eine Ähnlichkeit zum ersten Vorschlag des Dialogbuchs. In diesem Fall wurde keiner der 3 vorgeschlagenen Titel verwendet, sondern einer, der sich auf den Inhalt der Folge bezieht. Welche Gründe das haben kann, soll in keinem der folgenden Beispiele

näher beleuchtet werden. Aus der Theorie geht hervor, dass es wohl wirtschaftliche Gründe hat, legitimiert durch die Angst Zuseher zu verlieren.

Episode 3

Originaltitel: Milhouse Of Sand And Fog
Deutscher Titel: Milhouse aus Sand und Nebel
SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Der verzweifelte Milhouse
- Ehe trenne, Ehe Kitten
- Was man macht, ist falsch

Das Post-Production Script verrät: Note combination of the name Milhouse with the title of the 2003 film, *The House of Sand and Fog*.

Man kann davon ausgehen, dass Combrinck – in Hinblick auf die Dialogbuchentwicklung – die Wortanspielung auf den Film nicht verstanden hat und deswegen keine Ahnlehnung in den 3 Vorschlägen zu finden ist. Der verwendete deutsche Titel ist dem Originaltitel des Films *Haus aus Sand und Nebel* dementsprechend angepasst worden. Auch hier wurde der verwendete Titel nicht aus den Vorschlägen des Dialogbuchs entnommen.

Episode 4

Originaltitel: Treehouse of Horror XVI
Deutscher Titel: B.I.: Bartifical Intelligence
SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Baumhaus des Schreckens Nummer 16
- Wieder drei Horrorfilme
- Die Simpsons in zauberhafter Gewalt

Bei dieser Episode handelt es sich um ein Halloween-Special, das (ab Staffel 2) bei den *Simpsons* ein fester Bestandteil der Serie ist. Im Original hat das Halloween-Special immer denselben Titel: *Treehouse of Horror* mit der dazugehörigen laufenden Nummer in römischen Ziffern. In diesem

Fall die 16, also XVI. Wieder ist der Titel nicht aus den Vorschlägen des Dialogbuchs entsprungen.

Auf den ersten Blick scheint die Tatsache, dass Combrinck den Originaltitel im ersten Vorschlag wörtlich übersetzt, nicht ganz nachvollziehbar. Schließlich wurde bis zu dieser Episode kein Halloween-Special im Deutschen mit dem Namen *Baumhaus des Schreckens* übersetzt. In dieser Episode schien es aber für Combrinck legitim, da der Originaltitel (Abbildung 7) als Bestandteil der Handlung in der deutschen Episode gezeigt wird.

Jedes Halloween-Special besteht aus 3 in sich geschlossenen Akten, wovon jeder einen eigenen Titel trägt. Der Originaltitel des ersten Aktes entspricht in dieser Episode dem deutschen Titel (Abbildung 8). Die einzelnen Einblendungen der Namen der Akte werden jeweils in Originalsprache belassen und mit einem Voice-Over übersetzt. In dem konkreten Fall hier wurde kein Voice-Over eingesetzt, da der Titel des 1. Aktes bereits exakt dem der Episode entspricht.

Das Post-Production Script verrät hierzu: Note pun on the title of the 2001 film, *A.I.*, an abbreviation for 'artificial intelligence.' Note also combination of the name 'Bart' with the word 'artificial'.

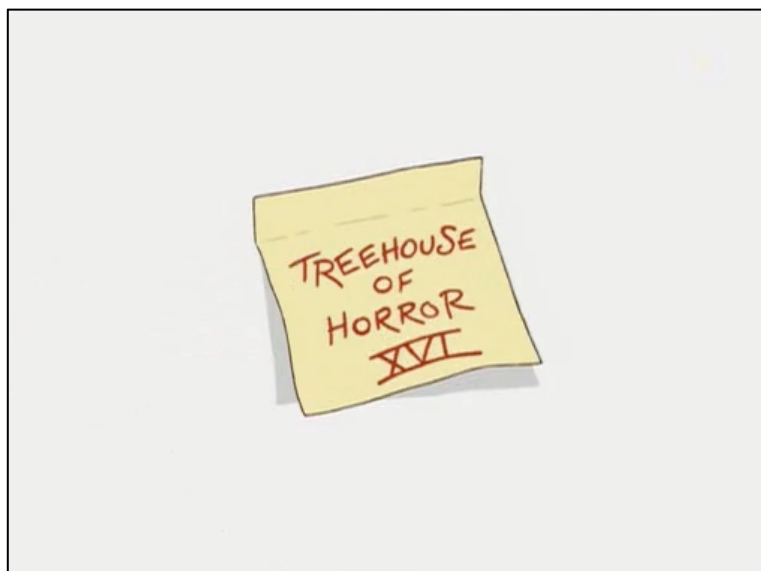


Abbildung 7: Das Halloween-Special zeigt den Originaltitel⁴⁰¹

⁴⁰¹ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:01:57.



Abbildung 8: Der Titel des 1. Aktes vom Halloween-Special⁴⁰²

Episode 5

Originaltitel: Marge's Son Poisoning

Deutscher Titel: Mamas kleiner Liebling

SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Homer beim Armdrücken
- Muttersöhnchen Bart
- Der Karaoke-Abend

Das Post-Production Script verrät: note pun on 'sun poisoning'.

„Sun poisoning“ ist eine Hauterkrankung. Diese Anspielung konnte nicht ohne weiteres in die deutsche Sprache übertragen werden. Der verwendete deutsche Titel scheint der Handlung entsprechend angepasst zu sein. Auch wenn sich in Bezug auf den Inhalt der Folge alle 3 Vorschläge für diese Episode eignen würden, wurde auf eine Alternative zurückgegriffen.

⁴⁰² Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:02:08.

Episode 6

Originaltitel: See Homer Run
Deutscher Titel: Der Sicherheitssalamander
SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Homer voll in Fahrt
- Der Sicherheitssalamander
- Der Bürgermeister-Kandidat

Zum Originaltitel gibt es keine Hinweise im Post-Production Script. ‚See Homer Run‘ könnte sich auf eine folgende Aussage von ihm beziehen, als er gerade mit Lisa spricht:

(Original) Hmm... I will run for mayor.

(Synchrontext) Hm. . . Gut, ich kandidiere als Bürgermeister.

Zumindest der Synchrontext aus diesem Zitat bezieht sich lt. Dialogbuch auf den 3. Vorschlag Combrincks. In Summe ist es die zweite Episode, deren Name aus den Vorschlägen stammt.

Episode 7

Originaltitel: The Last Of The Red Hat Mamas
Deutscher Titel: Marge und der Frauen-Club
SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Die munteren roten Tomaten
- Marge auf Freundinnensuche
- Marge auf schrägen Wegen

Das Post-Production Script verrät: note title of a movie on the life of noted Vaudevillian performer Sophie Tucker.

Sophie Tucker war vermutlich im deutschsprachigen Raum zu unbekannt und konnte deshalb dem Publikum nicht vorausgesetzt werden. Eine Anspielung auf einen Film, der diesen Titel trägt, schien dementsprechend ebenfalls ausgeschlossen.

Die *Internet Movie Database* hat schließlich verraten, dass einer von Sophie Tuckers Spitznamen ‚Last of the Red Hot Mamas‘ lautete. Tucker

war eine aus der Ukraine emigrierte U.S. amerikanische Entertainerin des 19. Jahrhunderts in den Bereichen Musik, Film und Fernsehen und spielte 1929 eine Rolle in dem Film *Honky Tonk*. In diesem Film hat sie unter anderem den Song ‚I’m the Last of the Red Hot Mamas‘ performt.⁴⁰³

Der erste Titelvorschlag wäre wohl nicht ganz verständlich für das deutsche Publikum gewesen. ‚Die munteren roten Tomaten‘ ist in dieser Episode eine Frauenbewegung, der sich Marge anschließt. Im englischen Original nennen sie sich ‚Cheery Red Tomatoes‘.

Das Post-Production Script verrät: Cheery Red Tomatoes: note group is a spoof of the Red Hat Society, a women’s organization that’s devoted to friendship and fun for women over fifty.

Diese Vereinigung gibt es auch unter anderem in Deutschland, auf die ich während meiner Recherche gestoßen bin.⁴⁰⁴ Der Titel, der schlussendlich verwendet wurde, scheint ein allgemein verständlicher zu sein. Und zwar insofern dass jeder Zuseher, der die Red Hat Society nicht kennt, weiß worum es in der Episode geht.

Episode 8

Originaltitel: The Italian Bob
Deutscher Titel: Der italienische Bob
SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Tingeltangel-Bob in Italien
- Alte Bekannte
- Der Italienische Sportwagen

Das Post-Production Script verrät: Note pun combining the title of the 2003 film, *The Italian Job* with the name ‘Bob’.

Der deutsche Titel des Films trägt den Namen *The Italian Job - Jagd auf Millionen*. Die Verantwortlichen Redakteure von *ProSieben*, hielten es

⁴⁰³ Vgl. o.N. „Sophie Tucker - Biography“ in:
http://www.imdb.com/name/nm0876008/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, Zugriff:
13.1.2014.

⁴⁰⁴ So gibt es das deutsche Äquivalent der internationalen aus den USA stammenden Red Hat Society *Roter Hut Deutschland* (Quelle:
<http://www.roterhut.net>, Zugriff: 13.1.2014).

anscheinend für besser, den gesamten Titel einzudeutschen. Auch hier bedienten sie sich nicht den Vorschlägen Ivar Combrincks aus dem Dialogbuch.

Episode 9

Originaltitel: Simpsons Christmas Stories

Deutscher Titel: Simpsons Weihnachtsgeschichten

SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Weihnachtsgeschichten der Simpsons
- Weihnachtserinnerungen
- Es lebe die Vergangenheit

Hier ist nichts hinzuzufügen, außer, dass der tatsächliche Titel dem englischen Original entspricht. Es handelt sich um ein *Simpsons* Weihnachts-Special, das ähnlich wie die Halloween-Episode aus 3 Geschichten bzw. Akten besteht. Da sich die gezeigten Geschichten jeweils mit der Vergangenheit auseinandersetzen, ist der dritte Vorschlag gar nicht so schlecht. Ausgehend von der Tatsache, dass man dem Titel ‚Es lebe die Vergangenheit‘ die Weihnachtsthematik nicht herauslesen konnte, scheint es verständlich, dass sich *ProSieben* nicht für diesen Titel entschieden hat. Generell ist es interessant, dass wieder keiner von Combrincks Vorschlägen verwendet wurde. Obwohl Vorschlag Nr. 1 schon sehr nahe an den eigentlichen Titel herankommt.

Episode 10

Originaltitel: Homer's Paternity Coot

Deutscher Titel: Wer ist Homers Vater?

SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Wer ist Homers Vater?
- Vater sein oder nicht sein
- Homers Vatersuche

Das Post-Production Script verrät: PATERNITY COOT: note combination of the phrase 'paternity suit' and the slang term of an elderly person, 'coot'.

Dieser slang-Begriff ist schwierig ins Deutsche zu übersetzen: 'paternity suit' bedeutet etwa so viel wie eine Vaterschaftsklage. 'Coot' ist eine Hühnerart, die Amerikaner umgangssprachlich als Ausdruck für ältere Menschen verwenden. Der verwendete Titel entzieht sich dem Wortspiel des Originals, gibt aber den Inhalt der Episode wieder.

Episode 11

Originaltitel: We're on the Road to D'ohwhere

Deutscher Titel: Straße der Verdammten

SD = Combrinck SR=Combrinck

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Wir sind auf der Strasse nach Nirgendwo
- Bart ins Erziehungslager
- Streiche mit Folgen

Das Post-Production Script verrät: Note title combines the title of the 1984 song by the Talking Heads, *Road to Nowhere*, and the colloquial vocalization of dismay or surprise associated with Homer, 'd'oh'.

Das im Original von Homer häufig verwendete 'd'oh' ist in der deutschen Synchronfassung ein lang gezogenes 'Nein!'. Aus diesem Grund konnte man die Anspielung auf 'Nowhere' nicht übernehmen. Unverständlich ist Combrincks erster Titelvorschlag, der eine wörtliche Übersetzung des referenzierten Songs darstellt, ohne sich dem Wortspiel zu widmen.

Der endgültig verwendete Titel besitzt eine Ähnlichkeit zum Film *Straße der Verdammnis*. Dieser Film hat weder mit der Episode selbst, noch mit dem englischen Titel etwas zu tun. Auch existiert kein Wortspiel, das mit den *Simpsons* in Verbindung gebracht werden könnte. In dieser Episode geht es um eine längere Autofahrt, die Homer wegen Bart auf sich nehmen muss. Das könnte ein Grund für die endgültige Titelgestaltung sein.

Episode 12

Originaltitel: My Fair Laddy
Deutscher Titel: Ein perfekter Gentleman
SD = Combrinck SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Willie im Aufschwung
- Die Wette gilt
- Willies Karriere

Hierbei handelt es sich um die erste Episode, bei der Ivar Combrinck das Dialogbuch verfasste und Matthias von Stegmann Synchronregie führte.

Das Post-Production Script verrät: note pun combining the title of the 1956 musical 'My Fair Lady' and the word 'laddy,' a diminutive of 'lad'.

Der Originaltitel bezieht sich also auf ein Musical, das im Deutschen denselben Namen trägt. ‚Lad‘ bedeutet soviel wie Kerl bzw. Junge. Demnach ist der englische Titel eine kreative Zusammensetzung. Die Handlung des Musicals entspricht der *Simpsons* Episode, nur dass einem Mann (in diesem Fall Hausmeister Willy) gute Manieren beigebracht werden sollen. Nachdem der Titel nicht adäquat übersetzt werden kann, ergbit sich seitens *ProSieben* bzw. Matthias von Stegmann eine Alternative, nämlich ‚Ein perfekter Gentleman‘. Dieser entspringt zwar wieder nicht den Vorschlägen des Dialogbuchs, entspricht aber dem Inhalt der Episode.

Episode 13

Originaltitel: Seemingly Never-Ending Story
Deutscher Titel: Die scheinbar unendliche Geschichte
SD = Combrinck SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Die anscheinend niemals endende Geschichte
- Schatzdiebstahl gegeneinander
- Schatz oder nicht Schatz?

Das Post-Production Script verrät: Note pun on the title of the 1985 'The NeverEnding Story'.

In Hinblick auf die vorgeschlagenen Titeln des Dialogbuches hat Ivar Combrinck entweder die Anspielung auf den Film *Die unendliche Geschichte* nicht verstanden, oder hielt es nicht für notwendig einen Bezug zu dessen Originaltitel herzustellen. Sein erster Vorschlag ‚Die anscheinend niemals endende Geschichte‘ entspricht einer wörtlichen Übersetzung des Originaltitels ‚Seemingly Never-Ending Story‘. Der tatsächlich verwendete deutsche Titel wurde dementsprechend angepasst. Ob *ProSieben* oder von Stegmann für die Veränderung verantwortlich ist, kann hier leider ebenfalls nicht eruiert werden.

Episode 14

Originaltitel: Bart Has Two Mommies

Deutscher Titel: Bart hat zwei Mütter

SD = Combrinck SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Bart hat zwei Mütter
- Vom Affen gefangen
- Mit dem Affen auf der Spitze

Die Übersetzung ist die Eindeutschung aus dem englischen Original und findet sich auch in den Vorschlägen Ivar Combrincks wieder.

Episode 15

Originaltitel: Homer Simpson, This Is Your Wife

Deutscher Titel: Frauentausch

SD = Combrinck SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Homer Simpson und seine Frau
- Frauentausch fürs Fernsehen
- Frauentausch mit Überraschungen

Das Post-Production Script verrät: note variation of the phrase ‚This is your life‘.

Wie man feststellen kann, setzt sich der Originaltitel aus der Anspielung eines Sprichwortes zusammen, während der deutsche Titel den Namen

einer im Privatfernsehen beheimateten Reality-Soap entspricht.⁴⁰⁵ Um eine solche Reality-Soap geht es schließlich auch in der Episode. Die in den Vorschlägen 2 und 3 enthaltenen Zusatzinfos waren wohl zu viel Information. *ProSieben* ging wahrscheinlich davon aus, dass dem Publikum die Sendung ‚Frauentausch‘ ein Begriff sein würde.

Episode 16

Originaltitel: Million Dollar Abie

Deutscher Titel: Corrida de Toro

SD = Combrinck SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Der Millionen Abie
- Grampa, der Verwegene
- Grampa, der Held von Springfield

Das Post-Production Script verrät: Note pun combining the title of the 2004 film, ‚Million Dollar Baby‘ and the name ‚Abe‘.

Der Film von Clint Eastwood heißt im Deutschen auch *Million Dollar Baby*, weswegen im Grunde nichts dagegengesprochen hätte, den Originaltitel zu belassen. Es gab wohl Gründe diesen dem deutschsprachigen Publikum vorzuenthalten. Womöglich, weil der Film mit der Episode nichts zu tun hat.

Generell ist ‚Corrida de Toro‘ eine gute Übersetzung, passend zur Handlung der Folge, auch wenn Matthias von Stegmann und/oder *ProSieben* einen kleinen Rechtschreibfehler eingebaut haben. Der spanischsprachige Titel bedeutet übersetzt Stierkampf, aber richtigerweise müsste es ‚Corrida de toros‘ heißen.

⁴⁰⁵ Vgl. o.N., „Frauentausch“, in: <http://www.rtl2.de/533.html>, Zugriff: 10.12.2013.

Episode 17

Originaltitel: Kiss Kiss Bang Bangalore

Deutscher Titel: Kiss Kiss Bang Bangalore

SD = Combrinck SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Aufmarsch(?) nach Indien
- Homer als Fremdarbeiter
- Indisch gelebt und gelobt

Das Post-Production Script verrät: note pun combining the title of the 1995 film, *Kiss Kiss, Bang Bang* and the name of the city in India, 'Bangalore'.

Der deutsche Titel entspricht hier wörtlich dem Original. Das kann mitunter dadurch begründet werden, dass der referenzierte Originalfilm im Deutschen sowohl denselben Namen – und zwar *Kiss Kiss Bang Bang* – trägt als auch passend schien.

Episode 18

Originaltitel: The Wettest Stories Ever Told

Deutscher Titel: Drei nasse Geschichten

SD = Combrinck SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Drei nasse Geschichten
- Seefahrtskatastrophen
- Hilfe, Untergänge!

Das Post-Production Script verrät: Note pun on the title of the 1965 'The Greatest Story Ever Told'.

Dieser Film heißt im Deutschen *Die größte Geschichte aller Zeiten*, weshalb eine Anspielung mit den Worten 'Die nasseste Geschichte aller Zeiten' möglich gewesen wäre. Die Entscheidung fiel aber auf einen der drei Vorschläge aus dem Dialogbuch. Vermutlich konnte man eine Anspielung eines aus dem Jahre 1965 stammenden Films, dem deutschsprachigen Publikum nicht zumuten.

Episode 19

Originaltitel: Girls Just Want To Have Sums
Deutscher Titel: Gleichung mit einem Unbekannten
SD = Stegmann SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Mädchen-Mathe
- Geschlechterkampf in Mathe
- Der kleine Unterschied

Das Post-Production Script verrät: Note pun combining the word 'sums' with the name of the 1983 hit song by Cyndi Lauper, 'Girls Just Want to Have Fun'.

Auch hier scheint eine dem Originaltitel angepasste Übersetzung nicht möglich. Der Song müsste dem Publikum zwar bekannt sein, aber in Bezug auf die Episode gibt es keine andere Möglichkeit, als nach einem neuen Titel zu suchen.

Auch wenn sich jeder der drei Vorschläge auf die Episode bezieht, entschied sich *ProSieben* für einen anderen. ‚Gleichung mit einem Unbekannten‘ bezieht sich schließlich auch auf den Inhalt:

Die Grundschule von Springfield teilt sich in Mädchen- und Jungenschule. Weil sich Lisa in der Mädchenschule im Mathematikunterricht unterfordert fühlt, verkleidet sie sich als Junge, um ab sofort die Jungenschule besuchen zu können. Dort kennt sie keiner und sie kann wieder normalen Mathe-Unterricht genießen.

Episode 20

Originaltitel: Regarding Margie
Deutscher Titel: Selig sind die Unwissenden
SD = Stegmann SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Selig sind die Unwissenden
- Gedächtnislücken können auch Entzücken
- Wer sind Sie, Mr. Simpson?

Das Post-Production Script verrät: note reference to the 1991 film starring Harrison Ford, *Regarding Henry*.

Im Deutschen heißt der Film *In Sachen Henry*. Die Anspielung wurde wohl entweder nicht erkannt oder für nicht wichtig gehalten. ‚In Sachen Margie‘ war *ProSieben* bzw. Matthias von Stegmann nicht passend genug. Die Analogie zum Originalfilm hätte man nicht bei jedem Zuseher voraussetzen können, obwohl diese Episode auf dem Film basiert.

Generell sind die Titelvorschläge gut gewählt, weil sie alle mit der Handlung der Episode zu tun haben.

Episode 21

Originaltitel: The Monkey Suit

Deutscher Titel: Gott gegen Lisa Simpson

SD = Stegmann SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- R-evolution
- Die Äffchenfrage
- Religiöses Affentheater

Grundsätzlich passen alle drei Vorschläge inhaltlich zur Episode. Es behandelt nämlich die Frage Schöpfungslehre oder Evolutionstheorie? Nach einem Urteil darf die Grundschule von Springfield nur noch nach der Schöpfungslehre unterrichten. Nachdem Lisa heimlich die Evolutionstheorie lehrt, wird sie festgenommen und landet vor Gericht.

Interessanterweise finden sich im Post-Production Script keinerlei Hinweise auf den Titel. Im Rahmen der Recherche hat sich ergeben, dass es in den 1925er Jahren einen ähnlichen Prozess in den USA gegeben hat: Ein Mann wurde verklagt, weil er die Evolutionstheorie an einer Schule gelehrt hat, obwohl er damit gegen ein damals eingeführtes Gesetz verstoßen hat. Der Prozess ging als ‚Scopes – der Nachname des Angeklagten – Monkey Trial‘ in die Geschichte ein.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Vgl. Cline, „Scopes Monkey Trial“ in: http://atheism.about.com/library/glossary/evolution/bldef_scopesmonkeytrial.htm, Zugriff: 21.1.2014.

Die Episode, sowie der Originaltitel beruhen also auf diesem Gerichtsfall. ‚Suit‘ versteht sich in diesem Zusammenhang als Klage. Der deutsche Titel bezieht sich lediglich inhaltlich auf die Episode, da eine Analogie zum Originaltitel zu speziell und somit ausgeschlossen war.

Episode 22

Originaltitel: Marge And Homer Turn A Couple Play

Deutscher Titel: Homerun für die Liebe

SD = Stegmann SR=Stegmann

Die deutschen Titelvorschläge lauteten:

- Homerun für die Liebe
- Eheberatungsinstitut Marge und Homer
- Marge und Homer haben's drauf

Das Post-Production Script verrät: turn...play: note pun on the phrase 'turn a double play,' meaning 'execute a double play in baseball'.

Der deutsche Titel ist dem englischen angepasst, da es sich in beiden Fällen um Begriffe aus der Sportart Baseball handelt.

8.3.2 Zusammenfassung

Im Allgemeinen ist die Übersetzung der Titel gelungen, wobei aufgefallen ist, dass viele der Anspielungen auf Filme, nicht übernommen werden. Das kann zum einen daran liegen, dass die zitierten Filmtitel dem Publikum nicht zugemutet werden konnten oder diese Filme mit der Handlung so wenig zu tun hatten, dass eine Alternative seitens des Synchronregisseurs und/oder *ProSieben* gefunden werden musste. Interessant scheint auch der Fakt, dass nur 7 von 22 Episoden den Titeln aus den Vorschlägen des Dialogbuchs entsprachen.

Generell ist die Mehrheit der übersetzten Titel an die Handlung angelehnt, auch wenn dessen Original anders gestaltet war. Einige wenige Fälle zeigten deutlich, dass Combrinck das vorhandene Post-Production Script keiner Beachtung schenkte. Auch wenn er dadurch Anspielungen auf Filme, Musicals, Musikstücke etc. nicht verstanden hatte, war es nicht immer folgeschwer, da die Titel schließlich seitens *ProSieben* abgesegnet werden mussten. Dadurch konnten falsche Interpretationen Ivar Combrincks kompensiert werden.

8.4 Analyse der Tafel-Gags

Der Tafel-Gag (Abbildung 9) ist einer der regelmäßig vorkommenden Gags bei den *Simpsons*. Bart, der keine Situation auslöst um Streiche zu spielen, muss zur Strafe einen Satz so oft an die Tafel der Grundschule von Springfield schreiben, bis die Schulglocke ertönt.



Abbildung 9: Der Tafel-Gag: In der deutschen Synchronisation wird er mittels einem Voice-Over vermittelt.⁴⁰⁷

Der Tafel-Gag findet jeweils zu Beginn der Episode, als Teil des Vorspanns statt. In der englischen Fassung der *Simpsons* ist der Gag stumm gehalten. Das heißt wir sehen, was Bart gerade an die Tafel schreibt ohne dass wir – wie in der deutschen Synchronfassung üblich – anhand eines Voice-Overs zu hören bekommen, was er gerade schreibt.

Ein weiterer erwähnenswerter Unterschied zwischen englischer und deutscher Fassung ist der Schrei den Bart von sich gibt, nachdem die Schulglocke klingelt, die ihm signalisiert, dass seine Strafstunde zu Ende ist und er nach Hause gehen darf. Dieser wohl jedem *Simpsons*-Fan bekannte Freudenschrei ist eine Erfindung der Synchronisationsbeauftragten und findet im englischen Original nicht statt.

Sollte es nicht extra angeführt sein, unterscheidet sich der Synchrontext nicht vom Dialogbuch! Die Episoden 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19 beinhalten keinen Tafel-Gag.

⁴⁰⁷ Quelle: *Die Simpsons – Homerun für die Liebe*, 00:00:14.

8.4.1 Detaillierte Analyse der Tafel-Gags der Episoden 1, 11, 15, 16, 20, 21 und 22

Auf den folgenden Seiten werden die Übersetzungen der Tafel-Gags analysiert.

Episode 1 (SD,SR Ivar Combrinck)

(Synchroncontext) Macht irgend ein Kind das überhaupt noch

(Original) Does any kid still do this anymore?

Hier handelt es sich um eine adäquate Übersetzung, der nichts hinzuzufügen ist!

Episode 11 (SD,SR Ivar Combrinck)

(Synchroncontext) Der Lehrer wurde nicht rausgeschmissen. Es beruhte auf Gegenseitigkeit.

(Original) Teacher was not dumped-
It was mutual

Laut Dialogbuch gab es eine andere Variante mit einem Verbesserungsvorschlag, der dann schließlich in den oben genannten Text geändert wurde:

Bart: (ORIG STUMM) Der Lehrer wurde nicht gekippt. (2. Abgesetzt) ... Es beruhte auf Gegenseitigkeit.

Auch hier gibt es an der endgültig verwendeten Übersetzung nichts auszusetzen.

Episode 15 (SD Combrinck, SR von Stegmann)

Diese Episode stellt einen Sonderfall dar, denn das englische Original ist eine Spezialversion⁴⁰⁸ mit einer Anfangssequenz (inklusive Tafel-Gag und Couch-Gag) die mit realen Schauspielern umgesetzt wurde.

Der Tafel-Gag Text der deutschen Version – entsprechend der *ProSieben* Ausstrahlung – lautet:

(Synchroncontext) Ich darf keine Hundekacke laminieren

(Original) I will not laminate dog doo

Der Tafel-Gag der U.S. amerikanischen Spezialversion lautet:

⁴⁰⁸ Vgl. o.N., „Frauentausch“ in:
<http://simpsonspedia.net/index.php?title=Frauentausch>, Zugriff: 13.1.2014.

(Original) I will not eat things for money

Im Dialogbuch, das von Ivar Combrinck verfasst worden ist, finden wir die Übersetzung der Spezialversion, in der es heißt:

Bart: (ORIG STUMM) Ich esse nicht irgendwas für Geld.

Anscheinend wurde aus unerklärlichen Gründen eine andere Version für die deutsche Synchronisation verwendet, obwohl die Spezialversion dem Dialogbuchautor zur Verfügung gestanden haben muss. Das erklärt weshalb im Dialogbuch die Übersetzung der Spezialversion und nicht die der letztlich verwendeten zu finden ist.

Episode 16 (SD Combrinck, SR von Stegmann)

(Synchrontext) Ich darf das Klassenzimmer nicht auf den Kopf stellen.

(Original) I will not flip the classroom upside down

Auch hier unterscheidet sich die ausgestrahlte Version, von dem Dialogbuch, in dem es heißt:

Bart: (ORIG STUMM) Ich werde das Klassenzimmer nicht auf den Kopf stellen.

Von Stegmann hielt wohl Combrincks Worte für verbesserungswürdig, auch wenn es sich in diesem Fall nur um eine geringfügige Veränderung handelt.

Episode 20 (SD,SR von Stegmann)

(Synchrontext) Ich darf die Handlung des Films nicht vorher verraten.

(Original) I will not leak the plot of the movie

Auch hier finden wir eine passende, adäquate Übersetzung im Synchron-text wieder.

Episode 21 (SD,SR von Stegmann)

(Synchrontext) Je ne parle pas Français

(Original) Je ne parle pas Français

Hier wurde einfach der an der Tafel geschriebene Text von Barts Synchronstimme 1:1 wiedergegeben, was übersetzt ‚Ich spreche kein Französisch‘ bedeutet.

Episode 22 (SD,SR von Stegmann)

(Synchrontext) Einen schönen Sommer Allerseits

(Original) Have a great summer, everyone

Der Synchrontext entspricht der zweiten Fassung des Dialogbuchs. Die erste lautete:

Bart: Ich wünsch euch allen einen schönen Sommer

(2.F.: Einen schönen Sommer allerseits.)

8.4.2 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Tafel-Gags allesamt adäquat übersetzt wurden.

Wieder ließ sich feststellen, dass Ivar Combrincks Übersetzungen wörtlich dem englischen Original angepasst waren. Vor allem Episode 11 wies einen hohen Grad diesbezüglich auf. Dementsprechend übersetzt er das englische Wort ‚dumped‘ wörtlich, ohne den Textsinn zu berücksichtigen. Selbst bei der zweiten Fassung des Dialogbuchs schafft er es nicht das richtige Wort zu finden:

Bart: (ORIG STUMM) Der Lehrer wurde nicht gekippt. (2. Abgesetzt) ... Es beruhte auf Gegenseitigkeit.

In der ausgestrahlten Episode bekommt der Zuseher diese holprige Textgestaltung des Tafel-Gags nicht mit.

Von Stegmann versucht in seinen Übertragungen der Tafel-Gags umgangssprachlichere Worte im Deutschen zu finden, was ihm ausnahmslos gelungen ist.

8.5 Der Vergleich zwischen englischem Original, deutschem Dialogbuch und deutschem Synchrontext

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, in welcher Form Veränderungen von der Dialogbuchgestaltung bis zur fertigen Episode vorzufinden sind. Veranschaulicht werden diese in Form einer dreispaltigen Tabelle:

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Text	Text	Text

Anhand dieser 3 Spalten kann der Prozess der Synchronisation am besten veranschaulicht werden. Da die komplette Analyse sehr ausführlich ist, werden für die Auswertung nur die größten Unterschiede angeführt. Die restlichen Veränderungen können im Anhang (Kapitel 10.1) in Form von kommentarlosen Transkriptionslisten nachgelesen werden.

8.5.1 Kategorie 1: Dialogbuch und Synchronregie: Combrinck

In diesem Kapitel werden die deutlichsten Unterschiede der Episoden 1 und 4 gezeigt. Aus Gründen der Übersicht unterteilt sich die Analyse in mehrere Unterkapitel.

8.5.1.1 Die Synchronübersetzung als wörtliche Übersetzung des englischen Originals

In diesem Unterkapitel werden die auffälligsten Unterschiede gezeigt, bei denen das Dialogbuch einer wörtlichen Übersetzung des englischen Originals gleichkommt. Das ist insofern problematisch, weil es keiner Umgangssprache entspricht.

Wie festzustellen ist, wird im Synchrontext versucht die größten wörtlichen Übersetzungen umgangssprachlicher zu gestalten, weshalb die hier gezeigten Veränderungen sich nur auf das Dialogbuch, aber nicht auf den Synchrontext auswirken.

Episode 1 – Es lebe die Seekuh!

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Because you look even more beautiful now than the day I married you.	Homer: Weil du heute noch viel schöner aussiehst als damals, an dem Tag, als ich dich geheiratet hab.	Homer: Weil du heute noch viel viel schöner aussiehst als an dem Tag als ich dich geheiratet hab.

→ Das ist mitunter der am wenigsten umgangssprachliche Dialog dieser Episode. Die im Original vorhandene Romantik verschwindet im Dialogbuch zur Gänze.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: My Christmas present to myself this year was leaving that place early.	Marge: Mein eigenes Weihnachtsgeschenk für dieses Jahr war, diesen Ort frühzeitig zu verlassen.	Marge: Mein diesjähriges Weihnachtsgeschenk an mich selbst, war diesen Ort frühzeitig zu verlassen.

→ Auch wenn der Synchrontext versucht einen umgangssprachlicheren Ton zu treffen, wirkt das Dialogbuch wie eine wörtliche Übersetzung.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: When they put Santa in the ambulance, why did they pull the blanket all the way up over his head?	Bart: Als der Weihnachtsmann in den Krankenwagen gepackt wurde, wieso zog man ihm da die Decke über den Kopf?	Bart: Als der Weihnachtsmann in den Krankenwagen gepackt wurde, wieso kriegte er da die Decke über den Kopf?

→ Interessant hier ist die Verwendung der Mitvergangenheit. Es ist wohl nicht davon auszugehen, dass sich ein 10-Jähriger einer solchen Sprache bedienen würde. Der Sinn bleibt aber gleich, weil es darauf andeutet, dass der Weihnachtsmann wohl tot ist.

Episode 4 – B.I.: Bartifical Intelligence

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Kang: If we don't speed up this game, the 'Simpson's Halloween Special' won't air until Administrative Professionals Day.	Kang: Wenn wir dieses Spiel nicht beschleunigen, wird das 'Simpsons Halloween Special' nicht gesendet bis zum administrativen Fachleute-Tag.	Kang: Wenn wir dieses Spiel nicht beschleunigen, wird das 'Simpsons Halloween Special' nicht gesendet bis zum Tag des Verwaltungsangestellten.
Kodos: Speaking of which, we must remember to get Dorothy something.	Kodos: Wenn wir schon davon sprechen, wir dürfen nicht vergessen, Dorothy was zu geben.	Kodos: Apropos, wir dürfen nicht vergessen Dorothy was zu besorgen.

→ Das ist womöglich das schwerwiegendste Beispiel dieser Episode, da das Dialogbuch keiner umgangssprachlichen Formulierung entspricht. ‚Administrativer Fachleute-Tag‘ liest sich wie eine wörtliche Übersetzung, die keine Rücksicht auf den Kontext nimmt.

8.5.1.2 Übersetzungs- und Kontinuitätsfehler im Dialogbuch

Folglich werden Unterschiede gezeigt, die deutlich auf linguistische und kulturelle Fehler zurückzuführen sind oder eine Vernachlässigung bezüglich der Kontinuitätsaufrechterhaltung bestimmter Charakter der *Simpsons*⁴⁰⁹ aufweisen.

Ähnlich wie bei den wörtlichen Übersetzungen zuvor, sind die hier angeführten Fehler im deutschen Synchrontext nicht mehr zu finden.

Episode 1 – Es lebe die Seekuh!

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: Eventually, there's a small group of people who only received the correct predictions and think Professor Pigskin is always right.	Lisa: Eventuell gibt 's noch 'ne kleine Gruppe, die nur die korrekten Voraussagen bekommt, und die glaubt, dass Professor Pigskin immer Recht hat.	Lisa: Schließlich gibt's noch 'ne kleine Gruppe, die nur die korrekten Voraussagen bekommt, und die glaubt, dass Professor Pigskin immer Recht hat.

→ Ein typisches Beispiel eines false-friends⁴¹⁰. ‚Eventually‘ und ‚eventuell‘ haben – bis auf eine ähnliche Schreibweise – nichts miteinander zu tun.

⁴⁰⁹ Das können etwa Sprichwörter wie ‚Friss meine Shorts‘ und ‚Cowabunga‘, die regelmäßig in der Serie vorkommen, sein.

⁴¹⁰ Vgl. Blum, *Die Fabrik des Universums*, S. 32.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Fat Tony: Now I do have a way we could settle this debt. We would like to use your home to shoot an adult film.	Fat Tony: Es gäbe aber eine Möglichkeit, deine Schulden loszuwerden. Wir würden gern einen Erotikfilm in deinem Haus drehen.	Fat Tony: Es gäbe aber eine Möglichkeit, deine Schulden loszuwerden. Wir würden gerne einen Pornofilm in deinem Haus drehen.

→ Aus ‚Erotikfilm‘ wird im Synchrontext der umgangssprachliche Begriff ‚Pornofilm‘. ‚Adult film‘ ist nichts anderes als das Synonym für ‚Sex-Film‘ zu sehen, bei dem explizite Sex-Szenen im Vordergrund stehen. Bei den Simpsons geht es schließlich um einen Porno, der gedreht werden soll. Erotikfilme zeigen keine explizite Szene solcher Art und können demnach eine Alterfreigabe von 16 Jahren besitzen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Associate: Yeah. It's called Lemony Licket: A Series of Horny Events.	Associate: Ja, und der heißt: Liebend gelect - Eine Serie geiler Abenteuer.	Associate: Ja, und der heißt: Lemoy Lickets Geile Ereignisse.

→ Unbegreiflich wie die Übersetzung im Dialogbuch überhaupt zustande kommen kann, zumal im Post-Production Script auf die Wortanspielung des Films *Lemony Snicket: A Series of Unfortunate Events* hingewiesen wird. Im Deutschen heisst der Film *Lemony Snicket – Rätselhafte Ereignisse*. Combrinck versteht die Anspielung auf den Film offensichtlich nicht, weshalb sich eine inadäquate Übersetzung, zum Teil durch eine wörtliche Übertragung aus dem Original ergibt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Elf: That's because they don't thrive in this environment!	Elf: Das liegt daran, dass sie kein Glück haben in dieser Umgebung.	Elf: Das liegt nur daran, dass sie in dieser Umgebung nicht gedeihen können.

→ In diesem Beispiel geht es um Rentiere (Abbildung 10), denen anzusehen ist, dass ihnen die warme Umgebung nicht gut tut. Das Dialogbuch beruht eindeutig auf eine Fehlübersetzung. Weshalb Combrinck diesen Umstand überhaupt mit ‚Glück‘ assoziiert, bleibt schleierhaft.



Abbildung 10: Rentiere, denen das warme Klima nicht gut tut.⁴¹¹

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lenny: I've always dreamed of working in an adult film. I'll run the soundboard.	Lenny: Ich hab immer geträumt, in 'nem Erotikfilm mitzuwirken. Ich mach den Resonanzboden.	Lenny: Ich hab immer geträumt, in 'nem Pornofilm mitzuwirken. Ich bediene das Mischpult.

→ Aufgrund der einzuhaltenden Kontinuität, wird in weiterer Folge der ‚Erotikfilm‘ (aus dem Dialogbuch) zum ‚Pornofilm‘ (im Synchrontext). Unbegreiflich scheint an diesem Beispiel die Übersetzung von ‚soundboard‘ durch ‚Resonanzboden‘. ‚Soundboard‘ kann zwar auch ‚Resonanzboden‘ bedeuten, ist aber in diesem Zusammenhang sinnlos.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Eu, lemon cream. You're going in the Marge pile... I mean, I love you so much.	Homer: Zitronencreme. Du kommst in die Marge-Packung. Ich meine... Ich liebe dich wahnsinnig.	Homer: Zitronencreme. Du kommst auf Marge's Seite..Ich meine: Ich liebe dich wahnsinnig.

→ ‚Marge-Packung‘ ist deshalb eine falsche Übersetzung, da der Zuseher genau zu sehen bekommt, dass Homer die Pralinen nur auf einen anderen Haufen in derselben Packung zusammenlegt (Abbildung 11).

⁴¹¹ Quelle: *Die Simpsons – Es lebe die Seekuh!*, 00:05:07.



Abbildung 11: Homer telefoniert und legt Pralinen, die ihm nicht schmecken in derselben Schachtel auf einen zweiten Haufen, den Marge später bekommen soll.⁴¹²

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Well, all I need is some moonshine and someone playing the har-mon-a-kee and I'm as happy as a pig in plop.	Homer: Tja, alles, was ich brauche, ist ein bisschen Mondschein und jemanden, der Harmonika spielt, und ich bin glücklich wie ein Schwein in seinem Koben.	Homer: Tja, alles, was ich brauche, ist ein bisschen Mondschein und jemanden, der Harmonika spielt, und ich bin glücklich wie ein Schwein, das sich in seinem Dreck wälzt.

→ Im Post-Production Script befindet sich der Hinweis: happy as...plop: colloquial rural phrase meaning 'very satisfied'.

Dass ein Schwein in einem ‚Koben‘ (=Stall) glücklich sein soll, entzieht sich der allgemeinen Vorstellungskraft. Zumal es sich im Original um eine idiomatische Redewendung handelt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Mmmm, it wasn't all bad. As part of the settlement, her funeral was air-conditioned.	Homer: Ach, ähm, ganz so schlimm war es nicht. ... Als Teil der Übereinkunft fand die Beerdigung mit 'ner Klimaanlage statt.	Homer: Ach, ähm, ganz so schlimm war es nicht. ... Als Teil der Übereinkunft fand die Beerdigung voll klimatisiert statt.

→ In dieser Szene erfindet Homer eine Notlüge um Marge's Abwesenheit zu rechtfertigen. Er erzählt, sie wurde von einer herunterfallenden Klimaanlage erschlagen. Das Dialogbuch gibt einen verfälschten Inhalt wieder.

⁴¹² Quelle: *Die Simpsons – Es lebe die Seekuh!*, 00:09:15.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: I've got my groove back!	Marge: Jetzt hab ich wieder meine Selbstsicherheit!	Marge: Ich habe meine Lebensfreude wieder.

→ Dieses Zitat bezieht sich auf den Film *How Stella Got Her Groove Back*, dessen deutscher Titel *Stella's Groove: Männer sind die halbe Miete* ist. Das Post-Production Script gibt noch einen weiteren Hinweis: meaning 'rediscovered my sense of self and happiness'. Das Dialogbuch schafft es nicht diese Bedeutung wiederzugeben.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Caleb: But Marge is getting something from her work with me. Something a strong, passionate woman like her needs! A purpose.	Caleb: Aber Marge lernt etwas, wenn sie mit mir arbeitet. Sie ist eine starke leidenschaftliche Frau mit ihren Bedürfnissen. ... Und 'nem Lebensziel.	Caleb: Aber Marge erhält etwas, wenn sie mit mir arbeitet. Etwas, das eine starke leidenschaftliche Frau braucht ... eine Bestimmung.
Homer: Wow. I can see why she loves you.	Homer: Wow. Jetzt versteh ich, warum sie in Sie verliebt ist.	Homer: Wow. Ich kann verstehen warum sie in sie verliebt ist.

→ Die Aussage des Dialogbuchs ergibt sich aus dem Original nicht. Wieso Combrinck die Satzgestaltung dermaßen verändert, bleibt fraglich. Auch wenn es nicht das Ziel verfolgen soll, Sätze wörtlich zu übersetzen, muss stets der Sinn beibehalten werden, was dem Autor hier nicht gelingt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Caleb: (bleeting sound) Well, yeah. Miranda was nice. But I'm not driving to Corpus Christi every time she needs a light bulb changed. (bleeting sound) Amen.	Caleb: (Seekuhlaut) Ja, Miranda war nett, aber ich fahre nicht nach Corpus Christi. Immer soll ich 'ne Glühbirne austauschen. (Seekuhlaut) „Amen“.	Caleb: (Seekuhlaut) Ja, Miranda war nett, aber ich fahr doch nicht jedes mal nach Corpus Christi, bloß weil ich eine Glühbirne wechseln soll. (Seekuhlaut) Amen.

→ Das Dialogbuch widerspricht dem Original. So ist es falsch zu behaupten, dass Caleb bei einem Spontanbesuch bei Miranda immer eine Glühbirne wechseln muss. Eigentlich meint er, dass sich Miranda nur bei ihm meldet, wenn ihre Glühbirne gewechselt werden muss.

Episode 4 – B.I.: Bartifical Intelligence

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Baseball Announcer: We're here at game six of the World Series. The highlight so far a cloud shaped like a giraffe that floated by during the rain delay. Oh, would you look at that? The batter just called time out again.	Baseball Ansager: Wir sind hier bei Spiel sechs der Weltgruppe. Der Höhepunkt bis jetzt ist eine Wolke in Form einer Giraffe, die vorbei treibt während des Regenverzugs. Oh, sieh sich das einer an! Der Schläger hat wieder mal um eine Unterbrechung gebeten.	Baseball Ansager: Wir sind hier bei Spiel sechs der World Series. Der Höhepunkt bis jetzt war eine Wolke in Form einer Giraffe, die während der Regenunterbrechung vorbeitrieb. Oh, sieh sich das einer an! Der Batter hat wieder mal um eine Unterbrechung gebeten.

→ ‚Regenverzug‘ ist eine zusammenhanglose, wörtliche Übertragung der beiden Wörter ‚rain‘ und ‚delay‘. Genausowenig ist es üblich, ein reales Event einer Eindeutschung zu unterziehen: ‚World-Series‘ muss demnach belassen werden, schließlich handelt es sich um das Finale der Profi-Liga im U.S. amerikanischen Baseball. Das Pendant zum Football – dem Superbowl – unterzieht man ebenfalls keiner wörtlichen Übersetzung.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Baseball Announcer: And next week on Fox, catch the new O.C. spinoff, Pomona. It's even hotter away from the beach. Mm-mm.	Baseball Ansager: Und verpassen Sie nicht nächste Woche bei Fox den neuen O.C.-Wirbel, Pomona. Es ist noch viel heißer weg vom Strand, mhm-hm.	Baseball Ansager: Und verpassen sie nicht nächste Woche bei FOX das neue O.C. spinoff Pomona. Es ist noch viel heißer, weitab vom Strand, mhm-hm.

→ ‚Spinoff‘ steht für einen Ableger einer bekannten TV-Serie. In diesem Fall von ‚O.C.‘ Der vollständige Name dieser Serie – die auch wirklich existiert – lautet *The O.C.* (im Deutschen: *O.C. California*). Womöglich kannte Combrinck weder die TV-Serie, noch das Wort ‚spinoff‘. ‚Wirbel‘ könnte den Ursprung durch eine Assoziation zum englischen Wort ‚spine‘ (dt. Wirbelsäule) haben.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Kang: The boredom is excruciating. Fire the accele-ray!	Kang: Diese Langeweile ist mehr als peinlich. Beschleunigungsstrahl abfeuern!	Kang: Diese Langeweile ist entsetzlich. Beschleunigungsstrahl abfeuern!

→ Ein klassisches Beispiel einer falschen Übersetzung. ‚Excruciating‘ mit ‚peinlich‘ zu übersetzen ergibt in diesem Zusammenhang keinen Sinn.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Baseball Announcer: Rodriguez pops it to right field as some sort of accele-ray bathes the stadium in an eerie green glow. Who would've thunk it?	Baseball Ansager: Rodriguez schlägt rüber auf die rechte Seite des Feldes, als ob ein Beschleunigungsstrahl im Stadion badet, in einem unheimlichen grünen Schein. Uh, wer hätte das erwartet?!	Baseball Ansager: Rodriguez schlägt rüber auf die rechte Seite des Feldes, als eine Art Beschleunigungsstrahl das Stadion in einem unheimlichen grünen Schein badet. Uh, wer hätte das erwartet?!

→ Ein weiterer schwerwiegender Fehler während des Übersetzungsprozesses. Abgesehen davon, dass sie den Sinn der ursprünglichen Aussage verfälscht, liest sie sich kein bisschen umgangssprachlich.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: No. The stupidest thing would be doing it backwards.... Cowa...	Bart: Nein, das Dümme wäre, wenn ich es rückwärts ausführen würde...Feigling...	Bart: Nein, das Dümme wäre, es rückwärts auszuführen...Cowa...

→ Beim Lesen des Post-Production Scripts hätte Combrinck feststellen müssen, dass es sich hierbei um einen öfter von Bart verwendeten Begriff handelt. Bei ‚Cowabunga‘ handelt es sich um einen von Barts ‚Catch-prases‘. ‚Feigling‘ würde zwar durchaus Sinn ergeben, verzichtet aber auf die einzuhaltende Kontinuität der Serie. In dieser Szene steht Bart auf einem Fensterbrett und möchte von dort aus in einen Swimming-Pool springen. Und das nur, um Lisa zu beeindrucken (Abbildung 12). Aber ehe er die letzten zwei Silben seines Rufes ‚Cowabunga‘ aussprechen kann, hört man ihn schon auf den Boden aufprallen. Aufgrund der Kontinuität wird Bart später die letzten, noch nicht ausgesprochenen Silben (‚bunga‘) noch sagen. Wie im nächsten Analysebeispiel zu sehen ist:



Abbildung 12: Bart auf dem Fenster, kurz vor dem Sprung in den Pool.⁴¹³

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: ...bunga! – What the...?	Bart: Treffer! - Hey, wieso...?	Bart: „...bunga! – Hey, wieso?

→ Die Kontinuität bleibt im Synchrontext aufrechterhalten. Wovon man laut Dialogbuch nicht sprechen kann. Auch wenn die Worte ‚Feigling‘ und ‚Treffer‘ Sinn ergeben, sollte die vom Zuseher erwartete Kontinuität nicht entzogen werden.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Technican: Okay, your robot son is good to go. You want me to boot him up?	Techniker: Okay, Ihr Roboter-Sohn kann jetzt laufen. Soll ich ihn hiermit freischalten?	Techniker: Okay, ihr Roboter-Sohn ist so gut wie fertig. Soll ich ihn hochfahren?

→ Zum einen ergeben die Worte ‚kann jetzt laufen‘ im Zusammenhang mit ‚good to go‘ keinen Sinn. Andererseits begeht Combrinck wieder einen schweren Übersetzungsfehler: Aus ‚boot him up‘ – einem aus der Informationstechnologie stammendem Begriff – fabriziert er ‚freischalten‘, das mit dem Kontext nichts zu tun hat.

⁴¹³ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:02:17.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Flanders: Hi-diddely-ho! There's no bot like a robot! (laugh) Oh! Ow! My Flander-doodles!	Flanders: Hi-diddely-ho! Es ist nichts "boter" als 'n Roboter. (lacht) Oh! ... Au, mein Flanders-Nippel!	Flanders: Hi-diddely-ho! Es ist nichts "boter" als 'n Roboter. (lacht) Oh! ... Au, mein Flanders-doodle!

→ Einerseits weist das Post-Production Script darauf hin, dass es sich um Flanders Genitalien handelt und andererseits wird dies auch visuell vermittelt, wie in Abbildung 13 zu sehen ist. Somit ist die Verwendung von Nippel nicht nachvollziehbar.



Abbildung 13: Ned Flanders greift sich in den Schritt.⁴¹⁴

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: This stinks! I got stubby little robot legs and an ass that's not equipped for an adult diet.	Homer: Widerlich! Ich hab Roboter-Beinstummel und 'nen Arsch, nicht ausgestattet für 'ne Erwachsenennahrung	Homer: Widerlich! Ich hab Roboter-Beinstummel und 'nen Arsch, der für 'ne Erwachsenendiet nicht ausgerüstet ist.

→ Das Dialogbuch ist zweckentfremdet und enzieht sich dem eigentlichen Witz des Originals.

⁴¹⁴ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:04:16.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: Did you replace me with this tinker toy?	Bart: Dieses Kesselflicker-spielzeug soll mich ersetzen?	Bart: Dieses Schrott-spielzeug soll mich ersetzen?
Homer: Replace is such an ugly word. We upgraded.	Homer: Ach, ersetzen ist ein hässliches Wort. Wir haben dich herauf-gesteigert.	Homer: Ach, ersetzen ist ein so hässliches Wort. Wir haben uns verbessert.

→ Dieses Beispiel zeigt die Problematik wörtlicher Übersetzungen, die nur darauf zurückzuführen sind, wenn der Übersetzer einen ausgangssprachlichen Begriff nicht kennt. ‚Heraufgesteigert‘ ist in diesem Zusammenhang keine adäquate Übersetzung für ‚upgraded‘.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: He still thinks that hobo was a bird.	Marge: Er glaubt immer noch, 'n Landstreicher wär 'n Vogel	Marge: Er glaubt immer noch, der Landstreicher sei ein Vogel gewesen.

→ Im Original spricht Marge von einem bestimmten Ereignis, das Bart einmal erlebt haben soll, während das Dialogbuch die generelle Einstellung bezüglich Landstreichern auffasst und somit einer Verfälschung des Sinns entspricht.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Moe: Oh, God. Here it comes. Time-share pitch. Well, I got bad credit so the joke's on you!	Moe: Oh, Gott, jetzt geht 's los. Ein Time-share-Taktabstand. Ich hab schlechten Kredit, also liegt der Scherz bei Ihnen.	Moe: Oh, Gott, jetzt kommt's. Es geht um ne Eigentumswohnung. Ich bin in den Miesen. Sie sind der Angeschmierte.

→ Das Dialogbuch weicht total vom Original ab. Die erzwungene Beibehaltung von ‚Time-share‘ wirkt verfremdet und ergibt somit keinen Sinn.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Apu: You got me! But I shall be reincarnated.	Apu: Sie haben mich erwischt, aber ich werde wieder Fleisch werden.	Apu: Sie haben mich erwischt, aber ich sollte Wiedergeboren werden.

→ ‚Reincarnated‘ mit ‚Fleisch‘ zu übersetzen entzieht sich jeder Logik. Auch hier kann nur spekuliert werden, dass es auf eine Art false-friend zurückzuführen ist. So heißt im Spanischen etwa ‚carne‘ Fleisch und manche englische Wörter sind dem Spanischen doch ähnlich.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
TV Announcer: You're watching 'The World Series of Manslaughter.' The most violent TV spectacle since the 'Hip Hop Image Awards'.	TV Ansager: Sie sehen die Weltserie 'Totschlag'. ... Das gewalttätigste Fernsehspiel seit den 'Hip-hop-Auftrittspreisen'.	TV Ansager: Sie sehen die Weltserie von 'Totschlag', das gewalttätigste Fernsehspektakel seit den 'Hip-Hop Image-Awards'.

→ Im Post-Production Script ist bereits der Hinweis zu finden, dass es die ‚Hip-Hop Image Awards‘ wirklich gibt und demnach eine erzwungene Eindeutschung keinen Sinn ergibt. Desweiteren scheint es von unmotivierter Natur TV ‚spectacle‘ durch ‚Fernsehspiel‘ zu übersetzen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: That's not even a mask. It's axle grease.	Bart: Das ist nicht meine Maske und das da Achselschweiß.	Bart: Das ist nichtmal eine Maske, das ist Schmieröl.

→ Die Fehlübersetzung von ‚axle grease‘ in ‚Achselschweiß‘ ist möglicherweise, wie bei einem false-friend bedingt durch die Ähnlichkeit der beiden Wörter, entstanden. Wobei man sich fragen sollte, wie Combrinck in diesem Kontext auf Achselschweiß kommt, da es nicht mit dem gezeigten Bild (Abbildung 14) übereinstimmt.



Abbildung 14: Bart stellt fest, dass Nelson keine echte Maske trägt, sondern stattdessen Schmieröl ins Gesicht aufgetragen hat.⁴¹⁵

Original	Dialobuch	Synchrontext
Apu: Sucker! Twenty-five bucks won't buy you half a Balance Bar.	Apu: So ein Idiot! Für 25 Dollar kriegt man nicht mal 'nen halben Balance-Riegel	Apu: So ein Idiot! Für 25 Dollar kriegt man nicht mal 'nen halben Energie-Riegel

→ Auch in diesem Beispiel hätte Combrinck aus dem Post-Production Script den Hinweis entnehmen können, dass ‚Balance-Bar‘ der Markenname eines Energie-Riegel Herstellers ist.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: My spine is not a scratching post!	Marge: Meine Wirbelsäule ist kein unausgeglichener Pfosten!	Marge: Meine Wirbelsäule ist doch kein Kratzbaum!

→ Ein weiterer nicht nachzuvollziehbarer Übersetzungsfehler. Vor allem das gezeigte Bild (Abbildung 15) hat mit der Wortwahl des Dialogbuchs nichts zu tun.

⁴¹⁵ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:15:07.

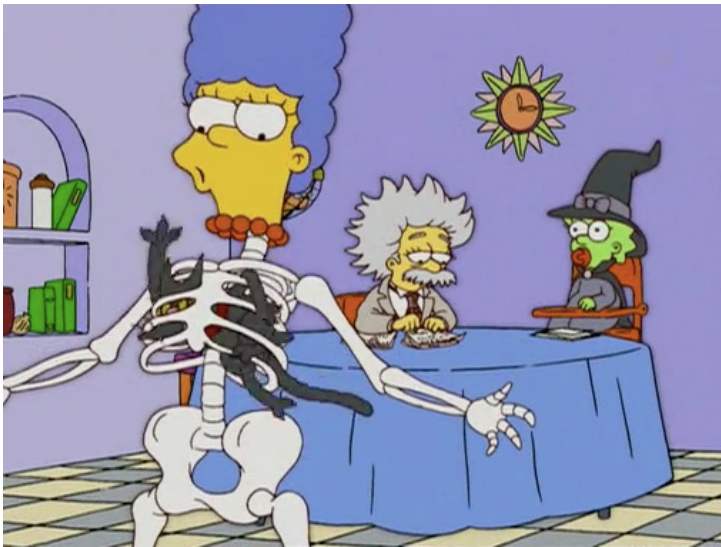


Abbildung 15: Marge hat damit zu kämpfen, dass die Katze ihr Skellett für einen Kratzbaum hält.⁴¹⁶

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Moe: Okay, this concludes this year's Halloween show. We hope you had as much fun watching our show as the Koreans did animating it.	Moe: Na, gut, damit ist die Halloween-Show dieses Jahres beendet, und ich hoffe, ihr hattet so viel Spaß wie die Koreaner, sie zum Leben zu erwecken.	Moe: Na, gut, damit ist die Halloween-Show dieses Jahr beendet, und ich hoffe, ihr hattet so viel Spaß beim Ansehen unserer Show, wie die Koreaner beim Zeichnen.
But there's one group for whom every day is Halloween. I'm talking about adult illiterates. For them, trying to read the morning newspaper is more terrifying than any goblin, ghoul, spook, or spirit.	Aber es gibt eine Gruppe, für die besteht jeden Tag Halloween. Ich meine damit die Ungebildeten. Für die ... ist jeden Morgen die Zeitung zu lesen viel aufregender, als Kobolde, Elfen, Spuks oder Gespenster.	Aber es gibt eine Gruppe, für die besteht jeden Tag Halloween. Ich spreche von erwachsenen Analphabeten für die ist jeden Morgen die Zeitung zu lesen viel erschreckender als Kobolde, Elfen, Spuks oder Gespenster.

→ Zum einen wirkt der falsch übersetzte Satz ‚...und ich hoffe, ihr hattet so viel Spaß wie die Koreaner, sie zum Leben zu erwecken‘ unvollständig. Desweiteren ergibt sich aus dem 2. Satz des Dialogbuchs ein Fehler, weil Combrinck wieder Wort für Wort übersetzt, ohne den Gesamttext zu berücksichtigen: Schließlich geht es in diesem Beispiel mehr um die Fähigkeit des Lesens, als um einen allgemeinen Bildungsstand. Abgesehen davon handelt es sich bei ‚illiterates‘ um ‚Analphabeten‘. Ein ‚ungebildeter Mensch‘ wäre demnach eine ‚Illiteral person‘ wovon im Original aber keine Rede ist.

⁴¹⁶ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:18:10.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lenny: So won't you please donate a children's book or something?	Lenny: Könntest du nicht bitte ein Kinderbuch oder so was verleihen?	Lenny: Also könntet ihr nicht ein Kinderbuch spenden oder was in die Richtung?

→ ‚Donate‘ mit ‚verleihen‘ zu übersetzen scheint weder sinngemäß, noch sprachwissenschaftlich legitim. Von der nicht umgangssprachlichen Ausdrucksweise abgesehen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Rodman: Together we can make reading a slam dunk.	Rodman: Zusammen können wir ja 'n erfolgreichen Roman vorlesen	Rodman: Zusammen machen wir Lesen zum Volltreffer.

→ Der Sinn des Originals geht im Dialogbuch verloren. Es soll schließlich darum gehen, den Menschen das Lesen näher zu bringen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Rodman: Working off a speeding ticket. Happy Halloween, everybody!	Rodman: Ich abarbeite 'ne Schnellkarte. ... Noch 'n schönen Halloween miteinander!	Rodman: Arbeit wegen 'nem Strafzettel. ... Noch 'n nettes Halloween miteinander!

→ Neben einer unangebrachten Ausdrucksweise mit dem Wort ‚abarbeite‘, schleicht sich ein schwerwiegender Übersetzungsfehler ins Dialogbuch: Bei ‚Speeding ticket‘ handelt es sich natürlich um einen ‚Strafzettel‘ für das zu schnelle Fahren. Etwas wie eine ‚Schnellkarte‘ gibt es nicht und ist wieder auf einen false-friend zurückzuführen.

8.5.1.3 Abweichungen zwischen englischem Original und deutschen Synchrontext

In diesem letzten Kapitel geht es um inhaltliche Unterschiede zwischen englischem Original und Synchrontext.

Das können etwa Übersetzungsfehler im Synchrontext sein oder auch Wortspiele, Witze usw. die nicht beibehalten werden konnten.

Weiter wird es auch Beispiele geben, bei dem das englische Original stumm ist, während in der deutschen Fassung hinzugefügte Elemente (in Form von Inserts oder Voice-Overs) vorzufinden sind.

Episode 1 – Es lebe die Seekuh!

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Moe?! What are you calling me for?!	Homer: Moe? Weswegen rufst du mich an?	Homer: Moe? Weswegen rufst du mich an?
Moe: You told me to call. You wanted to see if your phone was working.	Moe: Du wolltest, dass ich dich anrufe, ob dein Telefon funktioniert.	Moe: Das wolltest du doch. Ob dein Telefon funktioniert.
Homer: But what if Marge tries to call while I'm talking to you?!	Homer: Aber wenn Marge versucht, mich anzurufen, während ich mit dir spreche?!	Homer: Aber wenn Marge versucht, mich anzurufen, während ich mit dir spreche?!
Moe: Well, ain't you got call waiting?	Moe: Blinkt es dann nicht bei dir?	Moe: Blinkt es dann nicht bei dir?
Homer: Of course I have call waiting, you idiot! I just never learned how to use it!	Homer: Aber selbstverständlich, du Idiot. Ich hab bloß keine Ahnung, wie man darauf reagieren muss.	Homer: Aber selbstverständlich, du Idiot. Ich hab' bloss keine Ahnung wie's funktioniert.

→ Auch wenn dieser Dialog sinngemäß keine Verfälschung darstellt, ist es interessant, dass Combrinck ‚Call waiting‘ (die Anklopffunktion des Telefons) aus dem Synchrontext entfernt und durch ‚blinken‘ ersetzt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: I'm at a rest stop south of Springfield. I know. You're sorry now. Then you'll buy me some Kwik-E-Mart flowers, maybe a box of candy where half the pieces mysteriously have testing bites. And a week later, you'll be back to your old thoughtless self.	Marge: Ich bin auf 'nem Rastplatz südlich von Springfield. Und ich weiß auch, dass es dir jetzt leid tut. Also kauf mir im Kwik-E-Mart ein paar Blumen und 'nen Karton Süßigkeiten, von denen die Hälfte geheimnisvollerweise angeknabbert wurde. Und 'ne Woche später bist du wieder der alte gedankenlose Querulant.	Marge: Ich bin auf 'nem Rastplatz südlich von Springfield. Und ich weiß auch, dass es dir jetzt leid tut. Also kauf mir im Kwik-E-Mart ein paar Blumen und 'nen Karton Süßigkeiten, von denen die Hälfte geheimnisvollerweise angeknabbert wurde. Und 'ne Woche später bist du wieder der alte gedankenlose Querulant.

→ Im Original ahnt Marge in weiser Voraussicht, was Homer wohl tun wird, um ihr Vertrauen wieder zu gewinnen. Im Synchrontext kommt es so rüber, als ob sie ihm diese Dinge vorschlägt. Die Emotion, sie wüsste bereits wie Homer es wieder gut macht, um dann alles wieder zu zerstören, kann der Synchrontext (bis auf den letzten Satz) nicht zur Gänze vermitteln.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: (upset murmur)	Lisa: Ach, Papperla und Papperlapapp.	Lisa: Ach, Papperla und Papperlapapp.

→ ‚Papperlapapp‘ scheint zwar eine adäquate Übersetzung von dem Gemeinten zu sein, aber ein Gemurmel, wie es im Original vorkommt, kann es nicht ersetzen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Rubes	Homer: Diese Tölpel	Homer: Diese Tölpel

→ Dieses Beispiel ist deshalb interessant, weil Combrinck aufgrund der nicht eingehaltenen Kontinuität in derselben Episode ‚rube‘ anfangs mit ‚Trottel‘ übersetzt, während er jetzt den Begriff ‚Tölpel‘ verwendet.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
(stumm)	1. Jetskier: Hah!	1. Jetskier: Hah!

→ Während das Original komplett auf Worte verzichtet, bekommt man im Synchrontext den Wortlaut ‚Hah!‘ zu hören. Einer von den Jetskiern zückt dabei ein Messer und zeigt dabei eine fiese Miene (Abbildung 16). Das ist insofern sehr interessant, da sein Freund denselben Gesichtsausdruck zeigt, ohne dabei ein Wort zu sprechen (Abbildung 17). Es wird wohl daran gelegen haben, dass der 2. Jetskier nicht so lange im Bild zu sehen war, wie der erste.



Abbildung 16: Der Jetskier hat seinen Mund deutlich geschlossen und zeigt lediglich etwas Zähne.⁴¹⁷



Abbildung 17: Ein anderer Jetskier trägt denselben Gesichtsausdruck und bleibt stumm vertont.⁴¹⁸

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: (painful cries continues) Help! I'm stuck!	Homer: (Angstlaute) (Schmerzlaute) Hilfe! Ich stecke fest! Die nehmen mich in die Mangel!	Homer: (Angstlaute) (Schmerzlaute) Hilfe! Ich stecke fest! Die nehmen mich in die Mangel!

→ Gerade weil der Synchrontext aus dem Off kommt, hatte Combrinck die Möglichkeit den Text zu verlängern, ohne eine Asynchronität in Kauf zu nehmen. Er ging wohl davon aus, dass nur die Worte ‚Hilfe! Ich stecke fest!‘ nicht ausreichend gewesen wären.

⁴¹⁷ Quelle: *Die Simpsons – Es lebe die Seekuh!*, 00:17:00.

⁴¹⁸ Quelle: *Die Simpsons – Es lebe die Seekuh!*, 00:17:01.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Hey, since we got the kids with us, why don't we all take a few days of much needed R&R?	Homer: Hey, da die Kinder bei uns sind, sollten wir doch mal ein paar Tage wohlverdienten Erholungsurlaub machen.	Homer: Hey, da die Kinder bei uns sind, sollten wir doch mal ein paar Tage wohlverdienten Erholungsurlaub machen.

→ Im Post-Production Script befindet sich die Info: 'R&R: abbreviation for rest and relaxation'. 'R&R' musste aber entfernt und durch das allgemeine Wort 'Erholungsurlaub' ersetzt werden. Der Sinn wird dadurch aber nicht entfernt.

Episode 4 – B.I.: Bartifical Intelligence

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Kodos: But the fabric of the universe itself may shatter!	Kodos: Die Fabrik des Universums soll da reinschlagen.	Kodos: Die Fabrik des Universums könnte dabei zerspringen!

→ Eine Fehlübersetzung aufgrund eines false-friends: 'Fabric' und 'Fabrik' haben nichts miteinander zu tun. Generell scheint es fraglich, was mit 'Fabrik des Universums' gemeint sein könnte?

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Kodos: Smooth move, Space-lax. You've destroyed the totality of existence.	Kodos: Sauberer Einsatz, Weltraumabfuhrmittel. Du hast die Totalität der Existenz zerstört.	Kodos: Saubere Arbeit, Volltrottel. Du hast die Totalität der Existenz zerstört.

→ Das Post-Production Script verrät, dass es sich bei 'Space-lax' um ein Wortspiel mit dem in den USA bekannten Abfuhrmittel 'ex-lax' handelt. 'Volltrottel' belässt zwar die beleidigende Vermittlung, aber als Konsequenz geht das Wortspiel verloren.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Old Robot: What the F-prompt?!	Alter Roboter: Was, verdammt noch mal...	Alter Roboter: Was, verdammt noch mal...

→ Auf die vulgäre Wortanspielung ‚what the fuck‘ wird schon im Post-Production Script hingewiesen. Dieses Beispiel zeigt wieder, dass es nicht immer möglich ist, Anspielungen ins Deutsche zu übersetzen. Das englische Wort ‚prompt‘ ist außerdem in diesem Zusammenhang ein aus der Informatik stammender Begriff, der für die Kommandozeile bzw. Eingabeaufforderung eines Betriebssystems steht.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Moe: Well, before I die, I'll just scratch that lottery ticket I got in my pocket. Instant jackpot, one million dollars! If I make it out alive, I could...	Moe: Gut. ... Aber bevor ich sterbe, kreuze ich noch den Lotteriezettel an, hier aus meiner Tasche. Gegenwärtiger Jackpot: eine Million Dollar. Wenn ich das noch lebend gewinne, könnte ich unmittel-... Au!	Moe: Gut. ... Aber bevor ich sterbe kreuze ich noch den Lotteriezettel an, hier aus meiner Tasche. Sofortiger Jackpot: eine Million Dollar. Falls ich hier lebend rauskomme könnte ich. ... Au!

→ Hier ist Combrinck ein schwerer Fehler unterlaufen, da es sich um eine Art Rubellos handelt. ‚Scratch‘ mit ‚ankreuzen‘ zu übersetzen ist auf einen Übersetzungsfehler zurückzuführen. Außerdem bekommt man neben dem gezeigten Bild (Abbildung 18) das Geräusch des Aufrubbelns zu hören. Auf den Gesamtkontext bezogen, hätte der Fehler auffallen müssen. Zwar kann ein Lotterizettel angekreuzt werden, nur wie sich dadurch ein Sofortgewinn ergeben kann, scheint fraglich.



Abbildung 18: Moe beim Freirubbeln seines Loses.⁴¹⁹

⁴¹⁹ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:12:43.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
(stumm)	Homer: (Einspielen eines Lautes)	Homer: (Einspielen eines Lautes)

→ Neben dem erzeugten – aber zum Gesichtsausdruck passenden Geräusch (Abbildung 19) – sind typische Waldklänge zu hören. Homers Laute sind auch nur sehr schwer zu hören, da die Nebengeräusche relativ laut sind, ehe Marge Smithers und Burns mit zwei Pfannen K.O. schlägt (Abbildung 20). Diese Pfannengeräusche sind ebenfalls laut und deutlich zu hören.



Abbildung 19: Homer mit einen ängstlichen Gesichtsausdruck.⁴²⁰



Abbildung 20: Nachdem Marge Burns (li.) und Smithers (re.) K.O. geschlagen hat.⁴²¹

⁴²⁰ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:13:55.

⁴²¹ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:14:00.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Quimby: I am not a happy meal right now.	Quimby: Ich bin keine glückliche Mahlzeit, jetzt im Moment.	Quimby: Ich bin keine glückliche Mahlzeit, jetzt im Moment.

→ Combrinck hat wohl die Wortanspielung nicht ganz erkannt. Quimby ist als Burger verkleidet (Abbildung 21) und das ‚Happy Meal‘ bezieht sich auf das Kindermenü der Fast-Food-Kette *McDonalds*. Die Doppeldeutigkeit geht verloren, nachdem der Satz wörtlich ins Deutsche übersetzt wird.



Abbildung 21: Quimby, der als Burger verkleidet ist und von Hunden aufgefressen wird.⁴²²

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: That's the answer! Maggie's a real witch now! She can reverse the spell!	Lisa: Das ist die Antwort. Maggie ist jetzt zu einer echten Hexe geworden, das heißt, sie kann den Zauber umdrehen.	Lisa: Das ist die Antwort. Maggie ist jetzt zu einer echten Hexe geworden, das heißt, sie kann den Zauber rückgängig machen.
Bart: I don't want to reverse the spell. I can howl at the moon and eat rats!	Bart: Ich will den Zauber aber nicht umdrehen. Ich will den Mond anjaulen und Ratten fressen.	Bart: Ich will den Zauber aber nicht umdrehen. Ich will den Mond anjaulen und Ratten fressen.

→ Obwohl Combrinck Lisa im ersten Satz ‚Zauber rückgängig‘ sprechen lässt, verpasst er Bart die weniger umgangssprachliche Wortwahl ‚Zauber umdrehen‘, ohne ihn – wie im Original – die gleichen Worte wie Lisa sprechen zu lassen.

⁴²² Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:17:56.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Wiggum: And I'm Jared from the Subway ads. I'm only a little overweight and sexually ambiguous.	Wiggum: Und ich bin Jared aus der U-Bahn-Werbung. Ich hab nur ein bisschen Übergewicht und bin sexuell zweideutig.	Wiggum: Und ich bin Jared aus der U-Bahn-Werbung. Ich hab nur ein bisschen Übergewicht und bin sexuell unentschlossen.

→ Neben der nicht wirklich umgangssprachlichen Ausdrucksweise passiert Combrinck ein weiterer schwerwiegender Fehler bei der Übersetzung. Wir finden sowohl im Dialogbuch als auch im Synchrontext eine wörtliche Übersetzung, obwohl das Post-Production Script es verhindern könnte: 'Jared: name of a person featured in a series of ads by the Subway restaurant chain'.

Die Fast-Food Kette *Subway* gibt es sowohl in Deutschland als auch in Österreich. Die Ähnlichkeit zwischen dem echten *Subway*-Testimonial und der parodierten Figur, dargestellt von Chief Clancey Wiggum (Abbildung 22), ist nicht zu übersehen.



Abbildung 22: Während (re.) das echte *Subway* Testimonial Jared zu sehen ist, sieht man (li.) die Parodie aus der *Simpsons*-Episode.⁴²³

⁴²³ Quelle: (li.) *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:19:03, Bild (re.): http://1.bp.blogspot.com/_B1LIYh6iKqs/TBCaYnzcE0I/AAAAAAAAABrw/V3fSL9SAR4M/s400/jared-subway.jpg, Zugriff: 18.1.2014.

8.5.1.4 Synchrontext kürzer als Dialogbuch

Die Zeitnot ist ebenfalls ein zu berücksichtigender Faktor, während der Aufnahmen im Studio. Auch wenn nur ein extremes Beispiel festzustellen war, soll es nicht unerwähnt bleiben.

Episode 1 – Es lebe die Seekuh!

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: Listen, buster. I had to buy a club soda I didn't want to get change for this phone. (Scream) An Oogli-boogli!	Marge: Jetzt hör mal, du Krachmacher! Ich musste 'n Mineralwasser kaufen, das ich nicht wollte, um Kleingeld für das Gespräch zu... (Schrei) Ein wildes Ungeheuer.	Marge: Jetzt hör mal, du Krachmacher! Ich musste 'n Mineralwasser kaufen, das ich nicht wollte, um Kleingeld... (Schrei) Ein wildes Ungeheuer.

→ Ganze 4 Wörter, bedingt durch die zu knappe Zeit mussten dem Synchrontext zum Opfer fallen. Im Studio musste Combrinck wohl feststellen, dass die Beibehaltung für eine zu schnelle Sprechweise gesorgt hätte.

8.5.1.5 Sprachlich bedingte Differenzen

Auch für dieses Unterkapitel gab es nur zwei nennenswerte Beispiele, die auf eine Mehrsprachigkeit, zurückzuführen sind.

Episode 4 – B.I.: Bartifical Intelligence

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: There must be some way out of this verdamnten spell.	Lisa: Ach, ja. Es muss einen Ausweg geben aus diesem verdamnten Zauber.	Lisa: Ach, ja. Es muss einen Ausweg geben aus diesem verdamnten Zauber.

→ Lisa ist als Albert Einstein verkleidet (Abbildung 23) und bekommt im Synchrontext einen undefinierten Akzent verpasst. Es soll wohl dem Zuseher vermitteln, dass sie nicht mehr in ihren eigenen Worten spricht. Im Englischen spricht sie einen deutschen Akzent. Hier tritt das Problem der Mehrsprachigkeit – ähnlich wie das Beispiel aus der *Malcolm Mittendrin* Episode – auf.

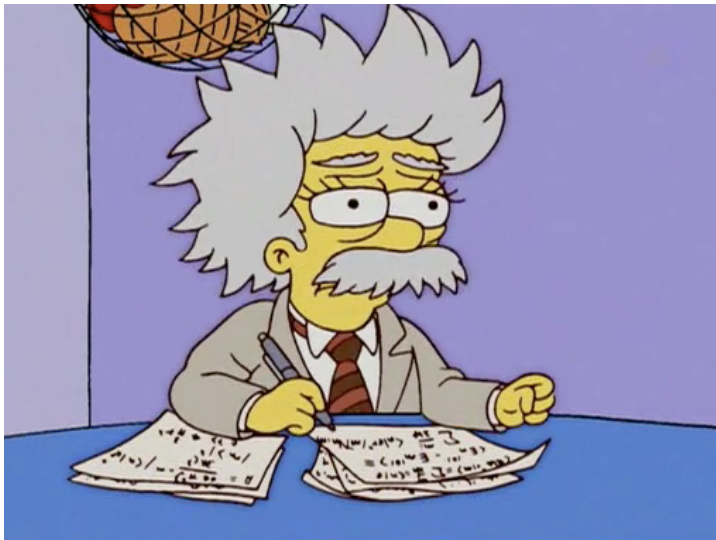


Abbildung 23: Lisa ist als Albert Einstein verkleidet.⁴²⁴

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: Oh, that's an excellent use of a genius brain, to look after an idiot head.	Lisa: Oh, das ist 'ne ausgezeichnete Übung für ein geniales Gehirn, einen dummen Idiotenkopf finden.	Lisa: Oh, das ist 'ne ausgezeichnete Übung für ein geniales Gehirn, einen dummen Idiotenkopf finden.

→ Hier geht Combrinck sogar einen Schritt weiter. Er lässt Lisa nicht nur einen merkwürdigen, undefinierten Akzent sprechen, sondern konstruiert noch dazu eine wenig umgangssprachliche Ausdrucksweise. Die Tatsache, dass Albert Einstein Deutscher gewesen ist, könnte für die einen oder anderen Zuseher für Verwirrung sorgen.

⁴²⁴ Quelle: *Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence*, 00:18:15.

8.5.1.6 Zusammenfassung

Generell fällt auf, dass sich Ivar Combrincks Dialogbücher öfter wie Rohübersetzungen lesen. Eine wörtliche Übersetzung schien ihm wichtiger, als eine umgangssprachliche Ausdrucksart. Zwar sind viele der Auffälligkeiten im Synchrontext ausgemerzt worden, nur bleiben ihm schwerwiegende Fehler im Synchrontext nicht erspart, wie die Analyse zeigte.

Auffällig sind die zum Teil deutlichen Abweichungen zwischen Dialogbuch und Synchrontext. So handelt es sich nicht nur um ein zwei Wörter, die verändert wurden, sondern immer öfter auch um Umformulierungen ganzer Sätze.

Berechtigt – in Hinsicht auf Übersetzungsfehler – ist die Frage nach dem Ursprung solcher Fehler. Wie bereits Reiß feststellt,

„[...] wenn etwa die unzureichende Sprachbeherrschung oder mangelnde Gewissenhaftigkeit des Übersetzers - Verwechslung von Vokabeln, Nicht-Erkennen grammatischer Phänomene usw. - primitivste Übersetzungsfehler verursacht haben [...]“⁴²⁵,

sind diese auf den Übersetzer selbst zurückführen.

False-friends, wörtliche Übersetzungen die zu Übersetzungsfehlern werden, Anspielungen die nicht erkannt werden und die mangelnde Bezugnahme des Gesamttextes sind die Konsequenzen der nicht sauber durchgeführten Übersetzung. Außerdem kann auch davon ausgegangen werden, dass Combrinck, bei keinem seiner Schritte des Synchronisationsprozesses, die Post-Production Scripts eingebunden hat.

⁴²⁵ Reiß, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, S. 109.

8.5.2 Kategorie 2: Dialogbuch: Combrinck, Synchronregie: von Stegmann

In der nächsten Kategorie werden Episode 13 und 17 untersucht, bei denen Ivar Combrinck das Dialogbuch verfasste und Matthias von Stegmann die Synchronregie führte. Von Stegmann bietet sich hier sowohl die Möglichkeit für eine bessere Textqualität zu sorgen als auch Übersetzungsfehler zu begraben. Ob und in welchem Maß ihm das gelingt, soll hier gezeigt werden.

8.5.2.1 Das Dialogbuch als wörtliche Übersetzung des englischen Originals

Die folgenden ausgewählten Beispiele zeigen, dass es von Stegmann gelungen ist, jede wörtliche Übersetzung des Dialogbuchs im Synchrontext durch eine umgangssprachliche zu ersetzen.

Episode 13 – Die scheinbar unendliche Geschichte

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: He'll sleep tonight.	Marge: Der schläft heute Abend ein.	Marge: Der wird heut' Nacht gut schlafen.

→ Diese sehr wörtliche Übertagung könnte den Anschein vermitteln, dass Bart die letzten Nächte kaum bis wenig geschlafen hat.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: Local Anahoopi Indians believed this stalactite was the finger of Tsisnajini, their God of pointing down.	Marge: Die ansässigen AnahoopiIndianer glaubten, diese Stalaktite wär der Finger von Tsisnajini... ihrem Gott, der nach unten deutet.	Marge: Die ansässigen AnahoopiIndianer glaubten, dieser Stalaktit wäre der Finger von Tsisnajini... ihrem Gott, des nach unten Zeigens.

→ ‚Pointing down‘ mit den Worten ‚nach unten deutet‘ zu übersetzen ist in diesem Zusammenhang völlig Fehl am Platz, zumal Götternamen sich gerne dem Genitiv bedienen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: Oh, no! This chamber's not on the map. We could be stuck in here forever if we don't find a way out.	Lisa: Oh, nein, diese Höhlenkammer ist nicht auf dem Plan. Hier können wir ewig feststecken, wenn wir keinen Weg nach draußen finden.	Lisa: Oh, nein, diese Höhlenkammer ist nicht auf dem Plan. Wir könnten hier ewig feststecken, wenn wir keinen Weg nach draußen finden.
Marge: Well, we better start looking.	Marge: Okay, dann sollten wir lieber mal nachsehen.	Marge: Ja dann fangen wir mal an zu suchen.

→ Dieses Beispiel deutet auf die Problematik hin, Satz für Satz zu übersetzen, ohne auf den Gesamttext zu achten, da hier mit ‚better start looking‘ nicht das ‚nachsehen‘ an sich gemeint ist, sondern wie auch im Synchrontext, das Suchen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: Good Lord! A wooly bully!	Burn: Großer Gott, wolliger Raufbold!	Burns: Großer Gott, ich glaub mich tritt ein Schaf.

→ Die Sinnhaftigkeit von wörtlichen Übersetzungen wird hier in Frage gestellt. Im Post-Production Script steht bereits, dass ‚wooly bully‘ eine humoristische Anspielung auf das Schaf ist. Combrinck greift im Dialogbuch auf eine wörtliche Übersetzung zurück, während von Stegmann eine Alternative – in Form eines witzigen Sprichwortes – an den Tag legt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Hey, bar boy, dance around like an idiot. Like this. (singing) I'm so stupid. I'm so stupid.	Homer: Hey, Bar-Knabe, tanz ein bisschen wie ein Idiot, etwa so. (singt) Ich bin ein Dummkopf, bin ein Dummkopf.	Homer: Hey, Bar-Junge. Mach uns den Idiotentanz. Ich zeig dir wie. (singt) Ich bin ein Dummkopf. Ich bin ein Dummkopf.

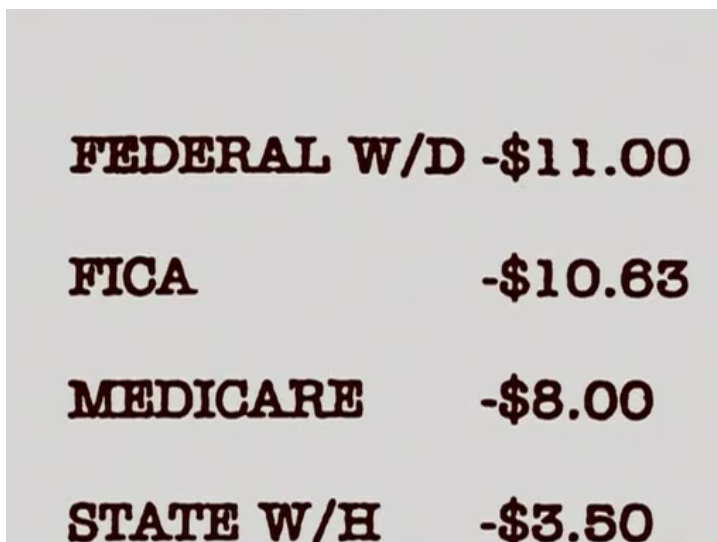
→ Der Synchrontext erscheint hier zwar in abgeänderter, aber umgangssprachlicherer Form, während das Dialogbuch (mehr oder weniger) einer wörtlichen Übersetzung des Originals entspricht.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lenny: Burns sure will look like a jerk later.	Lenny: Burns sieht nachher aus wie ein Volltrottel.	Lenny: Dabei wird Burns wie ein Volltrottel aussehen.

→ Das Dialogbuch entspricht nicht ganz dem Original. Die Übersetzung ist wörtlich und wirkt auch etwas befremdet, während von Stegmanns Synchrontext sich einer Umgangssprache bedient.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: At five-fifteen an hour, it would take an eternity to make my fortune back. And FICA wasn't helping.	Burns: Bei 5-15 die Stunde würde es 'ne Ewigkeit dauern, mein Vermögen wiederzukriegen. ... Und die Versicherung hat mir nicht geholfen.	Burns: Bei 5,15 die Stunde würde es 'ne Ewigkeit dauern, mein Vermögen wiederzukriegen. ... Und die Sozialabgaben machten es auch nicht besser.

→ In dieser Szene bekommt Burns – der zur Zeit bei Moe in der Bar arbeitet – seinen Gehaltsscheck ausbezahlt. Im ersten Bild (Abbildung 24) sehen wir die offiziellen Abgaben, die auf einem solchen Scheck ausgewiesen sind. Im nächsten Zug wird uns gezeigt, dass Moe extra Zuschläge, die er ‚Moe's Special FICA‘ nennt, verrechnet (Abbildung 25). Die Worte ‚Und die Versicherung hat mir nicht geholfen‘ passen nicht zum eigentlichen Sinn. Von Stegmann gibt der Aussage einen passenderen Ton.



FEDERAL W/D	-\$11.00
FICA	-\$10.63
MEDICARE	-\$8.00
STATE W/H	-\$3.50

Abbildung 24: Die Abgaben des Gehaltsschecks von Mr. Burns.⁴²⁶

⁴²⁶ Quelle: *Die Simpsons – Die scheinbar unendliche Geschichte*, 00:07:26.



Abbildung 25: Der Extra-Zuschlag, den Moe zusätzlich verrechnet.⁴²⁷

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: But then for once in my life, things went my way.	Burns: Nein! Aber dann, zum ersten Mal in meinem Leben, lief alles in meine Richtung.	Burns: Aber dann schlug sich das Schicksal wieder auf meine Seite.

→ ‚Lief alles in meine Richtung‘ entspricht keiner Umgangssprache und liest sich wie eine Rohübersetzung.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: Well, my best recollection of Burns' paraphrasing of what he read in Moe's letter is that Krabappel told Moe...	Lisa: Also, ... meine beste Erinnerung an Burns' freie Wiedergabe, was er in Moes Brief gelesen hat, ist, dass Krabappel Moe erzählt hat...	Lisa: Also ich versuch nochmal zu rekapitulieren wie Burns umschrieben hat, was er in Moe's Brief gelesen hat: Mrs. Krabappel hat Moe erzählt...

→ Auch hier hätte sich das Diaogbuch mehr Kreativität gewünscht.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: So without my beloved nuclear plant, I have nothing to live for.	Burns: Das heißt, ... ohne mein geliebtes Atomkraftwerk ... habe ich ... nichts, um dafür zu leben.	Burns: Das heißt, ... ohne mein geliebtes Atomkraftwerk ... habe ich ... nichts, wofür es sich zu Leben lohnt.

→ Eine weitere wörtliche Übersetzung.

⁴²⁷ Quelle: *Die Simpsons – Die scheinbar unendliche Geschichte*, 00:07:28.

Episode 17 – Kiss Kiss Bang Bangalore

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Female factory worker: These jobs are killing us!	Arbeiterin: „Diese Jobs töten uns.“	Arbeiterin: Diese Jobs bringen uns um.
Male Factory worker #2: Outsourcing, take them away!	2. Arbeiter: Outsourcing, nehmt sie weg!	2. Arbeiter: Outsourcing, nehmt uns die Jobs weg!
Male factory worker #3: It's a miracle! They moved our factory to a third world nation!	3. Arbeiter: Es ist ein Wunder! Sie haben unsere Firma in 'ne Nation der Dritten Welt verwandelt.	3. Arbeiter: Es ist ein Wunder! Sie haben unsere Fabrik in die dritte Welt Dritten Welt verlagert.

→ Wieder kommt es zu einer sehr wörtlichen Übersetzung. Das Zusammenspiel der interargierenden Sätze stimmt nicht überein, zumal ‚Diese Jobs töten uns‘ nicht umgangssprachlich ist.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Anderson: You're into MacGyver? That show was so stupid)	Anderson: Ihr seid noch in MacGyver? Die Serie war so dumm und dämlich.	Anderson: Ihr interessiert euch immer noch für MagGyver? Die Serie war so dämlich!
(mocking) Oh, I'm MacGyver! I can make a bomb out of a banana peel and a toaster!	(in sehr überheblichen Ton) Oh. ... Ich bin MacGyver. ... Ich kann 'ne Bombe basteln aus 'ner Bananenschale und 'nem Toaster. (wieder normal)	(in sehr überheblichen Ton) Oh. ... Ich bin MacGyver. ... Ich kann aus 'ner Bananenschale und 'nem Toaster 'ne Bombe basteln. (wieder normal)
That show was just a paycheck to me and nothing more.	Die Serie war nur 'n Bezahlungsscheck für mich. ... Weiter nichts.	Die Serie war nur ein Gehaltsscheck für mich. ... Weiter nichts.

→ Bei ‚Ihr seid noch in MacGuyver‘ handelt es sich um eine wörtliche Eindeutschung des Originals, die so nicht verwendet wird. Ähnlich geht es dem ‚Bezahlungsscheck‘.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Thanks, sweetie. I've never been less angry to receive a book.	Homer: Oh, danke, mein Schatz. Ich war nie weniger ärgerlich, ein Buch zu bekommen.	Homer: Oh, danke mein Schatz. Ich habe mich nie weniger darüber geärgert ein Buch zu bekommen.

→ Eine Wort für Wort Übersetzung, die sich bereits beim Lesen merkwürdig anhört.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: In business as in breakfast, fried eggs have fragile yolks. ... Huh? Huh?	Homer: Im Gewerbe wie beim Frühstück haben gebratene Eier ein gebrechliches Eigelb. ... Hä? ... Hä?!	Homer: In der Geschäftswelt, wie auch beim Frühstück haben Spiegeleier anfällige Dotter. ... Hä? ... Hä?!
Subtitles: What is he talking about?	U-Titel: Wovon redet der?	U-Titel: Wovon redet der?
Subtitles: Fried eggs? I have a physics degree from M.I.T.	U-Titel: Gebratene Eier? Ich hab 'nen naturwissenschaftlichen Abschluss in Massachusetts.	U-Titel: Spiegeleier? Ich hab' ein Diplom vom M.I.T.-
Subtitles: Maybe if we cheer, we can go back to work.	U-Titel: Vielleicht können wir wieder arbeiten, wenn wir jubeln.	U-Titel: Vielleicht können wir wieder arbeiten, wenn wir jubeln.

→ Hier übersetzt Combrinck Wort für Wort, noch dazu in einer sehr eigenartigen Ausdrucksweise. Weiter hat sich ein typografischer Fehler im Insert eingeschlichen (Abbildung 26). Nach dem Wort ‚M.I.T.’ sehen wir ein falsch gesetztes ‚-‘.



Abbildung 26: Ein typografischer Fehler im Untertiteltext.⁴²⁸

⁴²⁸ Quelle: *Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore*, 00:10:29.

8.5.2.2 Übersetzungs- und Kontinuitätsfehler im Dialogbuch

Die Übersetzungsfehler aus Ivar Combrincks Dialogbuch wurden im Synchrontext bereinigt.

Episode 13 – Die scheinbar unendliche Geschichte

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Silly Indians. Our God made their God.	Homer: Ha, einfältige Indianer. Unser Gott wurde zu deren Gott.	Homer: Ha, einfältige Indianer. Unser Gott hat deren Gott erschaffen.

→ Dabei handelt es sich schlicht und einfach um eine falsche Übersetzung, die sich nicht auf das Originalzitat bezieht.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: Don't worry, Homer. We'll get that fireman who cut you out of that teacup ride.	Marge: Keine Sorge, Homer. Wir holen den Feuerwehrmann, der dich aus der Teetassen-Fahrt geschnitten hat.	Marge: Keine Sorge, Homer. Wir holen den Feuerwehrmann, der dich damals aus dem Teetassen-Karussell geschnitten hat.
Bart: That was two firemen, a crane and Snow White.	Bart: Hey, das waren zwei, ein Kran und der Schneemann!!	Bart: „Das waren 2 Feuerwehrmänner, ein Kran und Schneewittchen.

→ Trotz der Zusatzinformation aus dem Post-Production Script, nämlich der Referenz auf den Film *Snow White and the Seven Dwarfs* (dt. *Schneewittchen und die sieben Zwerge*) aus dem Jahre 1937, passiert Combrinck dieser schwerwiegende Übersetzungsfehler. Dass ‚Snow White‘ nicht der ‚Schneemann‘ sondern ‚Schneewitchen‘ ist, hätte ihm klar sein müssen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: Oh. Hello, Mister Bighorn Sheep. I've read about you. You're shy and you rarely approach humans. And of course you'd never attack a fellow herbivore!	Lisa: Oh, hallo, Meister Großhornschaft. Ich hab über dich gelesen. Du bist scheu und nährst dich kaum Menschen. Und du würdest nie einen Kamerad Pflanzenfresser ... angreifen.	Lisa: Oh, hallo, Mister Großhornschaft. Ich hab über dich gelesen. Du bist scheu und nährst dich nur selten Menschen. Und natürlich würdest du niemals eine Pflanzenfresserkollegin angreifen.

→ Ein false-friend, denn ‚Mister‘ und ‚Meister‘ meinen nicht dasselbe. ‚Kamerad Pflanzenfresser‘ ist definitiv nicht umgangssprachlich und in diesem Kontext eher unpassend.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: Maybe Mr. Smithers will help us. Mr. Burns: No. He's out getting a spray-on tan. He comes back orange and stains the furniture. The man's a walking creamsicle.	Lisa: Vielleicht kann Mr. Smithers uns helfen? Burns: Nein, der ist unterwegs, Sprühzeug zu kaufen. Er kommt orange zurück und färbt die Möbel. - Der Mann ist ein wandernder Eisbecher.	Lisa: Vielleicht kann Mr. Smithers uns helfen? Burns: Nein, der kauft gerade Selbstbräunungscreme. Dann kommt er wieder orange zurück und macht Flecken auf die Möbel.

→ Das Dialogbuch entzieht sich komplett dem Original. Dem Zuseher würde nie klar werden, was genau mit ‚Sprühzeug‘ gemeint sein könnte. Zum anderen hat Combrinck die Anspielung auf das Speiseeis nicht ganz verstanden, weshalb er wohl die Selbstbräunungscreme nicht in die Übersetzung mit einbezieht. Das Eis ‚creamsicle‘ wird im Post-Production Script erwähnt und ist demnach kein ‚Eisbrecher‘, sondern ein Eis am Stiel, das von einer orangenen Fruchthülle umgeben ist.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Wait. Wait... wait, wait. Now you're telling me Burns' story?	Homer: Halt, Augenblick. Mo-Mo-Moment. Jetzt erzählst du mir Burns' Geschichte?	Homer: Halt, Augenblick. Mo-Mo-Moment. Jetzt erzählst du mir die Geschichte von Burns'?
Lisa: Yeah. It's like the play within a play in 'Hamlet'.	Lisa: Ja, das ist wie ein Spielchen im Schauspiel 'Hamlet'.	Lisa: Ja ein Stück in einem Stück. Wie bei Hamlet
Homer: Huh?	Homer: Hä?	Homer: Hä?
Lisa: Let's see? It's like when you watch old home movies of you watching TV.	Lisa: Sekunde. Das ist so, als ob du alte Heimfilme von dir siehst, im Fernsehen.	Lisa: Sekunde. Das ist als würdest du alte Heimvideos ansehen in denen du Fern siehst.
Homer: Gotcha.	Homer: Ah, verstehe.	Homer: Ah kapiert.

→ Auch hier ergibt sich im ersten Teil – aufgrund einer wörtlichen Übertragung aus dem Original, ohne auf den Inhalt zu achten – eine drastische Fehlübersetzung. Der zweite Satz von Lisa wurde überhaupt komplett falsch verstanden und dementsprechend auch falsch übersetzt. Außerdem ist es interessant, weil Combrinck in einem späteren Beispiel richtigerweise ‚play‘ mit ‚Stück‘ übersetzt:

Original	Dialogbuch
Carl: Hey, bar boy, write a play where I meet Henry Ford and Captain Kirk.	Carl: Hey, Bar-Knabe, schreib ein Stück, wo ich Henry Ford und Captain Kirk treffe.

→ Combrinck hält sich also nicht immer an eine herrschende Kontinuität.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: At my age, that could kill me. How about we settle things with a scavenger hunt?	Burns: In meinem Alter kann mich das umbringen. - Wie wär's, wenn wir 's beilegen mit 'ner Aasgeier-Jagd?	Burns: In meinem Alter kann mich sowas umbringen. Wie wär's wenn wir stattdessen eine Schnitzeljagd machen?

→ ‚Scavenger‘ heißt im zoologischen Kontext soviel wie ‚Aasfresser‘. Combrinck bezieht sich wohl mit dem Wort ‚Aasgeier‘ auf dessen Bedeutung und formt daraus die ‚Aasgeier-Jagd‘, ohne dabei zu bemerken, dass er sich dem Sinn entzieht. Im Laufe der Episode, hätte ihm aufgrund der Kontinuität auffallen müssen, dass es sich aber dabei um eine ‚Schnitzeljagd‘ – wie von Stegmann richtigerweise erkennt – handelt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
British Man: Scavengers scavenge!	Brite: Aasgeiert, ihr Aasgeier!	Brite: Schnitzelt los, ihr Schnitzeljäger!

→ Wie man sieht hat Combrinck im Verlauf der Handlung das Wort noch immer nicht erkannt, weshalb er beim Wort ‚Aasgeier‘ bleibt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
British Man: Gentlemen, you will each be given an identical list of ten items. The first person to collect all items on said list is the winner. And shall receive all of his opponent's worldly possessions.	Brite: Gentlemen, ... jeder von Ihnen bekommt eine identische Liste von zehn Einzelheiten. Die erste Person, die alle Einzelheiten auf der besagten Liste kriegt, hat damit gewonnen, und er soll damit alle weltlichen Besitztümer seines Gegners erhalten.	Brite: Gentlemen, ... jeder von Ihnen bekommt eine identische Liste von zehn Gegenständen. Die erste Person, die alle Gegenstände auf der besagten Liste zusammenkriegt ist der Gewinner und soll als Preis alle weltlichen Besitztümer seines Gegners erhalten.

→ Ein weiterer Übersetzungsfehler, aufgrund der wörtlichen Übersetzung ohne sich an den Gesamttext zu halten. ‚Item‘ kann zwar auch ‚Einzelheit‘ heißen, aber in diesem Fall ist von einem ‚Gegenstand‘ die Rede.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: I had but one item left on the list. A picture of myself with a smiling child. (chuckles) What could be easier?	Burns: Ich hatte nur noch einen Punkt auf der Liste zu erledigen. Ein Foto von mir mit einem lächelnden Kind. (lacht) Was könnte einfacher sein?	Burns: Ich brauchte nur noch einen Gegenstand auf der Liste. Ein Foto von mir mit einem lächelnden Kind. (lacht) Nichts leichter als das.

→ Diese Dialogbuchgestaltung zeigt dass Combrinck keinen Wert auf Kontinuität legt. Demnach übersetzt er, den vorhin durch ‚Einzelheit‘ übersetzten Begriff ‚item‘, jetzt mit dem Wort ‚Punkt‘.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Moe: (vo) She had gossamer hair, limpid eyes, and the rack of an angel.	Moe: (OFF) Sie hatte Sommerfäden-Haare, helle Augen und den Busen eines Engels.	Moe: (OFF) Sie hatte seidiges Haar, strahlende Augen und das Fahrgestell eines Engels.

→ Neben ‚Sommerfäden-Haare‘, das keinen Sinn ergibt, übersetzt er den vulgären Begriff ‚rack‘ mit dem neutral gehaltenen ‚Busen‘. Worte wie

‚Fahrgestell‘ (wie von Stegmann im Synchrontext) oder ‚Vorbau‘ sind demnach näher am Original.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Moe: Me? Well, I, uh... For a living, well, there's all kinds of things a fella can do such as hemming and hawing and, uh... But me, I'm a highly respected therapist for alcoholics.	Moe: Wer, ich? ... Na ja, zum Geldverdienen, wissen Sie, ... da gibt es so einiges, was ein Kerl tun kann, zum Beispiel Hemmungen und Stottern und, ... äh... Aber ich, ich bin ein hoch geachteter Therapeut für Alkoholiker.	Moe: Wer, ich? ... Na ja, zum Geldverdienen, wissen Sie, ... da gibt es so einiges, was ein Kerl tun kann, zum Beispiel Rumdrucksen und Stottern und, ... äh... Aber ich, bin ein sehr angesehener Therapeut für Alkoholiker.

→ Die Worte aus dem Original kommen von den Verben ‚to hem and haw‘ was von Stegmann völlig richtig erkennt. Combrinck ist eine Art false-friend widerfahren, anders kann die Übersetzung von ‚hawing‘ durch ‚Hemmungen‘ wohl nicht begründet werden.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Moe: (vo) For one sweet summer, I was a true gentleman, as a result of which, Krabappel was letting me do her.	Moe: (OFF) Für einen herrlichen Sommer war ich ein wahrer Gentleman. Als Ergebnis für all das, was Krabappel mich für sich machen ließ.	Moe: (OFF) Einen herrlichen Sommer lang war ich ein wahrer Gentleman. Was zur Folge hatte, dass ich Krabappel vernaschen durfte.

→ Das Dialogbuch schafft es nicht den Inhalt des Originals wiederzugeben. Im Gegenteil, das Dialogbuch vermittelt etwas ganz Anderes.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Carl: Don't pigeonhole us. We have other vices.	Carl: Klassifizier uns nicht. ... Wir haben andere Schraubstöcke.	Carl: Steck uns in keine Schublade. Wir haben auch andere Laster:

→ Auch wenn ‚vice‘ ein ‚Schraubstock‘ sein kann, wäre es in diesem Fall wohl sinnvoller gewesen, auf den Kontext zu achten. ‚Vice‘ heißt auch ‚Laster‘, wovon in diesem Beispiel schließlich die Rede war.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Moe: Uh, you can't donate that gold to the museum today because, um... it's closed so they can clean under the wings of the statues.	Moe: Doch Sie können dieses Gold heute nicht dem Museum spenden. Ähm das ist geschlossen. Die können die immer noch unter den Penissen der Statuen putzen.	Moe: Ähm, Sie können dieses Gold heute nicht dem Muesum spenden. Ähm es ist geschlossen. Weil die Putzkolonne den Statuen die Klöten polieren.

→ Auch wenn ‚wang‘ – wie das Post-Production Script verrät – ein slang-Begriff für ‚Penis‘ ist, ergibt das Dialogbuch keinen Sinn. Außerdem liest es sich, als ob der Satz nicht vollständig ist. Von Stegmann macht zwar aus dem ‚Penis‘ die ‚Klöten‘, schafft es aber den Witz ins Deutsche zu übertragen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Rich Texan: I'm obsessive compulsive!	Texaner: Ich steh unter Verfolgungszwang.	Texaner: Ich habe ne Zwangsneurose!

→ Übersetzt heißen die beiden Wörter ‚obsessive‘ und ‚compulsive‘ ‚zwanghafte Angewohnheit‘. Wie Combrinck auf den Begriff ‚Verfolgungszwang‘ kommt scheint völlig unklar, schließlich geht es hier um den Texaner, der aufgrund seiner Zwangsneurose nach jedem abgefeuerten Schuss aus seiner Pistole 3 mal auf den Boden stampfen muss, während er laut dazu mitzählt (Abbildung 27).



Abbildung 27: Der Texaner mit offensichtlicher Zwangsneurose, wie er 3 mal auf den Boden stampft.⁴²⁹

⁴²⁹ Quelle: *Die Simpsons – Die scheinbar unendliche Geschichte*, 00:15:24.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: (gasp) My pearl necklace. I must've lost it and you were just bringing it back to me? How did you find this?	Lisa: (erstaunter Laut) Mein Perlenhalsband! Das muss ich verloren haben, und du wolltest es mir nur wiederbringen. Wie hast du das bloß gefunden?	Lisa: (erstaunter Laut) Meine Perlenkette! Die muss ich verloren haben und du wolltest sie mir nur wieder bringen. Wie hast du die bloß gefunden?

→ Wie Combrinck hier auf ‚Halsband‘ kommt ist fraglich, da es sich um Lisas Perlenkette (Abbildung 28) handelt.



Abbildung 28: Lisa bekommt dank einem Schaf ihre Perlenkette wieder zurück.⁴³⁰

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: The sheep was no danger at all. I sacrificed my gorgeous body for nothing. This must be what it's like to have a baby.	Burns: Uh, das Schaf war überhaupt keine Gefahr. Ich hab meinen prächtigen Körper für nichts geopfert. Das muss so sein, als ob man ein Baby hätte.	Burns: Uh, das Schaf war überhaupt keine Gefahr. Ich habe meinen Prachtkörper für nichts geopfert. So muss es sich anfühlen, wenn man ein Baby kriegt.

→ Der Satz ‚Das muss so sein, als ob man ein Baby hätte‘ entspricht – abgesehen davon, dass es einer wörtlichen Übersetzung gleicht – nicht dem ursprünglichen Inhalt.

⁴³⁰ Quelle: *Die Simpsons – Die scheinbar unendliche Geschichte*, 00:14:45.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Rich Texan: It's right there behind that rock. No, to your left... Texas left, which is your down.	Texaner: Es liegt gleich dort hinter diesem Felsen. - Aber, nein, zur Linken! Texas-verlassen, ... das ist Ihr Untergang.	Texaner: Es liegt gleich dort hinter diesem Felsen. - Aber, nein, dort links! Texanisch links. Das heißt bei ihnen unten!

→ Hier kommt wieder die Problematik zum Vorschein, wenn der Gesamttext als Ganzes für die Übersetzung nicht miteinbezogen wird. Schon das Durchlesen führt zu einer Ratlosigkeit, was überhaupt gemeint sein könnte.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Rich Texan: Looks like we got us a Mexican stand- off.	Texaner: Verdammt! Sieht aus, als hätten wir jetzt eine mexikanische Gegenüberstellung.	Texaner: Verdammt! Sieht nach ner klassischen Pattsituation aus.

→ Im Post-Production Script wird ‚Mexican stand-off‘ erklärt (slang for ‘a confrontation that none of the involved parties can win‘). Die Entstehung dieser Fehlübersetzung scheint unbegreiflich. Man beachte hierfür die Abbildungen 29 und 30.



Abbildung 29: Der ‚Mexican stand-off‘ bei den *Simpsons*.⁴³¹

⁴³¹ Quelle: *Die Simpsons – Die scheinbar unendliche Geschichte*, 00:18:19.



Abbildung 30: Ein exemplarisches Beispiel des ‚Mexican stand-off‘ auf wikipedia.org.⁴³²

Episode 17 – Kiss Kiss Bang Bangalore

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: What's a MacGyver? And why does it have a convention?	Bart: Was ist ein 'Macgyver'? Und wieso hat der 'n Vertrag?	Bart: Was ist ein 'Macgyver'? Und wieso hat der 'n Kongress?
Patty: MacGyver was a show about a secret agent who used inventions made of everyday objects to defeat bad guys.	Patty: MacGyver war 'ne Serie über 'nen Geheimagenten, der Erfindungen von täglichen Objekten benutzt hat, um Böse zu besiegen.	Patty: MacGyver war 'ne Serie über einen Geheimagenten, der Erfindungen aus Alltagsgegenständen gebaut hat um Bösewichte zu besiegen.
Selma: And he was played by the three greatest names in the history of television: Richard Dean Anderson.	Selma: Und er wurde gespielt ... von den drei schönsten Namen in der herrlichen Geschichte des Fernsehens: ... Richard ... Dean Anderson.	Selma: Und er wurde gespielt von den drei schönsten Namen in der herrlichen Geschichte des Fernsehens: ... Richard ... Dean Anderson.
Anderson: Did someone mention my names?	Anderson: Hat hier jemand meinen Namen erwähnt?	Anderson: Hat hier jemand meine drei Namen erwähnt?

→ Zum einen übersetzt Combrinck das englische Wort ‚convention‘ im falschen Kontext. Nur weil es im juristischen Sinn ‚Vertrag‘ heißen kann, bedeutet das nicht, dass es automatisch mit diesem Wort übersetzt wird. Spätestens nach der Sicht der Episode als Ganzes, hätte Combrinck feststellen müssen, dass der Begriff nicht in diesem Sinn gemeint sein kann. Auch die Beschreibung über die Serie *MacGuyver* (von Patty) scheint im Dialogbuch nicht dem Original zu entsprechen.

⁴³² Bildquelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mexican_Standoff.jpg, Zugriff: 20.1.2014 (©Martin J. Small).

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Patty: You finally came to our convention!	Patty: Endlich kommen Sie hier zu unserer Versammlung.	Patty: Endlich sind Sie zu unserem Kongress gekommen.
Anderson: No. I'm looking for the convention for my new show, 'Stargate: SG1.'	Anderson: Nein, ich suche nach der Versammlung für meine neue Serie: 'Stargate: SG1'.	Anderson: Nein ich suche nach dem Kongress meiner neuen Serie: 'Stargate SG1'.

→ Völlig unlogisch scheint hier eine im Dialogbuch anzutreffende andere Übersetzung des Wortes ‚convention‘. Hier verwendet Combrinck ‚Versammlung‘ anstatt – wie im Beispiel zuvor – ‚Vertrag‘. Das kann nur darauf zurückzuführen sein, dass er den Gesamttext nicht als Einheit sieht.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Comic Book Guy: Richard Dean Anderson of the four "star" franchises: -wars, -trek, -gate, and -search, -gate is easily my third favorite.	Comicverkäufer: Richard Dean Anderson von den vier "Star"-Privilegien: ... -Kriege, -Trek, -Tor und -Suche, ... -Tor ist davon mein klarer dritter Liebling.	Comicverkäufer: Richard Dean Anderson von den vier Star-Franchises: – Wars, –Trek, – Gate und – Search. –Gate ist ganz klar mein Dritt-Liebstes!
Anderson: I get that a lot.	Anderson: Sehr oft hab ich das.	Anderson: Das hör' ich dauernd.

→ Auch hier verschwindet der Sinn der ursprünglichen Aussage aufgrund der wörtlichen Übersetzung. Neben dem Übersetzungsfehler von ‚star franchises‘, das nichts mit ‚Star-Privilegien‘ zu tun hat, taucht wieder das Problem auf, sich nicht auf den Kontext zu beziehen. Combrinck versteht die Anspielung auf die TV-Serien, die mit dem Wort ‚Star‘ anfangen nicht, obwohl es im Post-Production Script erklärt wird. Auch die Tatsache, dass ‚Stargate‘ kurz davor erwähnt wurde, scheint ihm nicht weiterzuhelfen. Entweder kennt er die Serie *Stargate* überhaupt nicht und hat mit Glück die Übersetzung anfertigen können oder er versteht nur in diesem Beispiel die Anspielung nicht.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Comic Book Guy: Question: SG:1, how would your character, Major General Jonathan Jack O'Neal react to appearing at the Springfield Stargate Fan Fest?!	Comicverkäufer: Frage zu "SG1": Wie würde Ihre Rolle Major General Jonathan Jack O'Neal ... reagieren beim Auftritt zum Springfield-Stargate-Fan-Fest?	Comicverkäufer: Frage SG1. Was würde ihre Figur Major General Jonathan Jack O'Neal davon halten beim Springfelder Stargate Fan-Festival aufzutreten?
Anderson: I feel like I've just gone through the Stargate to one heck of a convention!	Anderson: Ich empfinde, als wär ich gerade bei Stargate durchgegangen ... zu 'ner ganz irrsinnigen Versammlung.	Anderson: Ich fühl' mich, als wär ich grad durchs Stargate gegangen ... zu nem ganz irrsinnigen Kongress.

→ Zum einen übersetzt Combrinck wieder sehr wörtlich. Desweiteren hätte er darauf kommen müssen, dass es sich hier nicht um ein ‚Fest‘, sondern um ein ‚Festival‘ handelt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
College Nerd (Gary): There must be a Stargate in this stadium!	Nerd: Da muss einer von Stargate hier im Stadion sein.	Nerd: Hier im Stadion muss sich ein Stargate befinden!
College Nerd #2 (Doug): Everybode look for it!	2. Nerd: Alle sollen sich danach umsehen.	2. Nerd: Wir müssen versuchen es zu finden.
Comic Book Guy: Wait, wait! I have some even more exciting news! There's a girl in the audience!	Comicverkäufer: Halt, Moment! Ich hab noch viel aufregendere Nachrichten. ... Da ist ein Mädchen hier im Publikum.	Comicverkäufer: „Halt, Moment! Ich hab noch viel aufregendere Nachrichten: Es befindet sich ein Mädchen im Publikum!“
College Nerd #2 (Doug): Everybode look for her!	2. Nerd: Alle bitte nach ihr suchen.	2. Nerd: Wir müssen versuchen sie zu finden.
Willie: This is a kilt! And I'm not a girl!	Willie: „Das ist ein Kilt! ... Und ich bin kein Mädchen!“	Willie: Das ist ein Kilt! ... Und ich bin kein Mädchen!
Squeaky-Voiced-Teen: You're as close as we'll ever get! Get him!	Teen: Sie sind so nah, wie wir 's jemals schaffen. ... Packt ihn!	Teen: Aber Sie sind verdammt nah dran! Packt sie.

→ Der erste Satz aus dem Dialogbuch entspricht nicht dem Original. ‚There must be a Stargate‘ ist in keinem Fall gleichzusetzen mit ‚Da muss einer von Stargate sein‘. Wieder ein Grund für die Annahme, dass Combrinck die Serie – bis auf den Namen – nicht kennt. Genausowenig ergibt der letzte Satz des Teenagers keinen Sinn.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Selma: No! Think of it as a two-on-one MacGyver convention...	Selma: Nein, betrachten Sie 's als eine 'Zwei zu Eins'-MacGyver-Versammlung.	Selma: Nein, betrachten Sie's als MacGuyver-Kongress unter 6 Augen.
Patty: ...that will never, never end.	Patty: ... die aber auch niemals, ... niemals endet.	Patty: ... der niemals, niemals, niemals enden wird!
Selma: You can write 'Help me' all you want. No one will ever see it.	Selma: Sie können schreiben: 'Helft mir!' Alles, was sie wollen. Niemand kriegt das jemals zu sehen. ... Niemals! (lacht)	Selma: Sie können 'Helft mir!' schreiben so oft sie wollen. Das kriegt nie jemand zu sehen. ... Niemals (lacht)

→ Die wörtliche Übersetzung kann man durchaus als Fehler bezeichnen. Selmas Aussage ‚Sie können schreiben: ‚Helft mir!‘ Alles, was sie wollen‘ ist eine Wort für Wort Übertragung aus dem Original, die absolut keinen Sinn ergibt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Woo-hoo! ... A book? Ohhh... (mumbling the title) ...Breakfast. Ohhh, the cereal's just a metaphor!	Homer: Juhuu! ... Ein Buch? Oh... Ach, 'ne Frühstücksmehlspeise. Das ist doch bloß 'n übertragener Ausdruck.	Homer: Juhu! ... Ein Buch? Oh... (Den Titel gemurmelt) Frühstück. Die Cerealie ist nur bildlich gemeint.

→ Wie Combrinck hier auf die ‚Frühstücksmehlspeise‘ kommt ist ein Rätsel. Schließlich bekommt man das dazu passende Bild zu sehen (Abbildung 31).

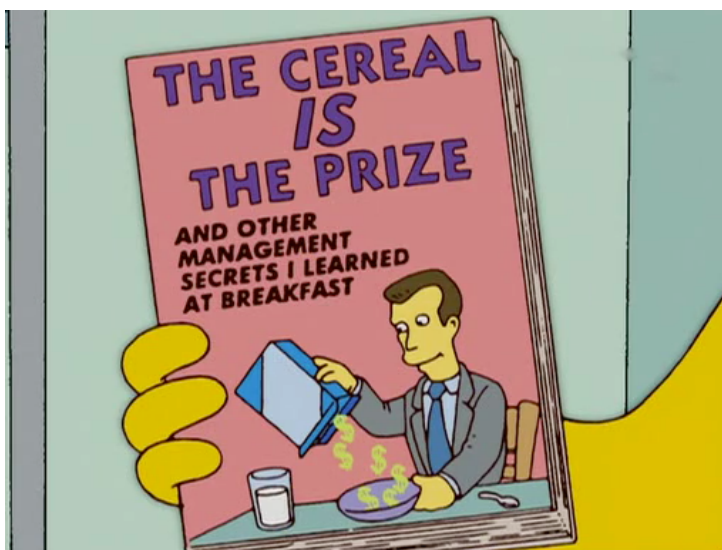


Abbildung 31: Eine Nahaufnahme vom Buch, das Marge Homer für den Flug nach Indien mitgibt.⁴³³

⁴³³ Quelle: *Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore*, 00:05:32.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Indian Passenger: You ignorant American. You have confused India with Indiana, Indiana with Illinois, and the Cubs with the Dodgers.	Inderin: Ihr ignoranten Amerikaner! Ihr habt Indien verwirrt mit Indiana, ... Indiana mit Illinois ... und die Cubs mit den Dodgers.	Inderin: Sie ignoranter Amerikaner haben Indien mit Indiana verwechselt, .. Indiana mit Illinois ... und die Cubs mit den Dodgers.

→ Combrinck übersetzt das Wort ‚confused‘ im falschen Kontext, denn schließlich handelt es sich um ‚Verwechslung‘ und nicht um ‚Verwirrung‘.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Anderson: I had to get out before another one of your bristly kisses. Then I remembered the blue contacts I wear to hide my Latino heritage. Now all I needed was a sling strong enough to support my two hundred pound frame. A-bra cada-bra!	Anderson: Ich musste hier raus, bevor Sie mich wieder borstig küssen. Dann erinnerte ich mich an meine blauen Kontaktlinsen, die ich trage, um meine Latino-Herkunft zu verbergen. Dann brauchte ich nur noch 'ne Schlinge. ... Stark genug für meinen 200-Pfund-Körper. Abra-(...)-kadabra!	Anderson: Ich musste verschwinden bevor sie mir noch einen dieser Stoppelküsse verpassen konnten. Dann erinnerte ich mich an meine blauen Kontaktlinsen, die ich trage um meine Latinoherkunft zu verbergen. Jetzt brauchte ich nur noch ne Schlinge. ... Stark genug um meinen 200 Pfund Prachtkörper zu tragen. Abra-kada-Wondabra.

→ Anderson benutzt hier einen BH – von Patty oder Selma – um aus der Wohnung zu entkommen (Abbildung 32). Der ‚Wondabra‘ ist eine besondere Art des BH’s, weshalb von Stegmanns Übersetzung sich mehr dem Original anpasst, als es die wörtliche von Combrinck tut.



Abbildung 32: Richard Dean Anderson, der einen BH von Patty bzw. Selma als Fluchthelfer verwendet.⁴³⁴

⁴³⁴ Quelle: *Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore*, 00:08:02.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: Dad, I gotta write a report on the Great Lakes.	Bart: Dad, ich soll 'n Bericht für die Great Lakes schreiben.	Bart: Dad, ich soll 'nen Aufsatz über die großen Seen schreiben.

→ Wenn Combrinck einen Blick in das Post-Production Script geworfen hätte, dann wäre ihm klar geworden, dass es sich um die 5 Süßwasser Seen in Nordamerika handelt. Die Folge ist eine falsche Präposition, da mit ‚report on‘ ein Bericht ‚über Etwas‘ gemeint ist.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Hmm... Let's see. Got the elephant man, Johnny Six-Arms, Papa Smurf. These guys are pretty cool! Maybe I am one of them! ... If only I had some kind of proof. ... I won a free soda! ... I am a god!	Homer: Hm. Mal sehen. ... Das ist der Elefantenmann. ... ohnny[SIC!] mit sechs Armen. ... Papa Smurf. ... Die Typen sind ziemlich cool. ... Vielleicht bin ich einer von denen! Ach, wenn ich nur eine Art Beweis hätte. (öffnet eine Flasche) „Hab 'ne Gratis-Soda gewonnen! ... Ja! ... Ich bin ein Gott!	Homer: Hm. Mal sehen. ... Das ist der Elefantenmensch. ... Johnny Six Arms. ... Papa Schlumpf. ... Die Typen sind ziemlich cool. ... Vielleicht bin ich einer von denen? ... Ach, wenn ich nur irgendeinen Beweis dafür hätte?“ (öffnet eine Flasche) „Heh, hab 'ne Gratislimo gewonnen! ... Ich bin ein Gott!

→ ‚Smurfs‘ im deutschen Dialogbuch ergibt keinen Sinn. Die Ähnlichkeit mit den ‚Schlumpfen‘ (Abbildung 33) ist nicht zu übersehen. Außerdem hat ‚soda‘ hat mit unserem Soda (Wasser mit Kohlensäure) nichts zu tun. Bei ‚ohnny mit sechs Armen‘ kann es sich nur um einen Tippfehler handeln.



Abbildung 33: Parodie an einen der indischen Götter, der ähnlich wie die Schlumpfe blau ist.⁴³⁵

⁴³⁵ Quelle: *Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore*, 00:13:04.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Anderson: Yeah. But you did have Slim Jim's, a cheese grater, and rubber bands to hold it all together.	Anderson: Ja, aber dafür hattet ihr Slim Jim's, einen Käse-Röster, und Gummibänder zum Zusammenhalten.	Anderson: Ja. Aber dafür hattet ihr Slim-Jims, eine Käsereibe und Gummibänder um die Pampe zusammen zu halten.

→ Combrinck übersetzt ‚cheese grater‘ falsch, schließlich hat es nichts mit einem ‚Röster‘ zu tun. Am Rande scheint es interessant, dass von Stegmann die Bekanntheit der Marke ‚Slim-Jims‘ vorausgesetzt hat.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Patty: Yeah. And we'll always have what he wrote on our window shade.	Patty: Ja. ... Und wir behalten immer, was er uns aufs Fenster geschrieben hat. Sprecher: (ORIG STUMM) Hilfe! Wurde von zwei bösen Hexen gekidnappt.	Patty: Ja. ... Und wir behalten für immer, was er uns auf unser Rollo geschrieben hat. Insert: HILE! WURDE VON ZWEI BÖSEN HEXEN GEKIDNAPPT.

→ Obwohl wir zu sehen bekommen, dass Anderson die Nachricht auf ein Rollo geschrieben hat (Abbildung 34), übersetzt es Combrinck im Dialogbuch mit Fenster. Während Combrinck gewollt hätte, dass der englische Text durch eine Voice-Over in der Synchronfassung übersetzt wird, hat sich von Stegmann für ein Insert entschieden.



Abbildung 34: Richard Dean Andersons Worte, geschrieben auf Patty's und Selma's Rollo.⁴³⁶

⁴³⁶ Quelle: *Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore*, 00:15:26.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Smithers: I told you Simpson was a poor choice, sir.	Smithers: Ich hab gesagt, Simpson ist 'ne arme Auswahl, Sir.	Smithers: Ich habs gleich gesagt, Simpson ist 'ne schlechte Wahl, Sir!

→ ‚Eine arme Auswahl‘ in diesem Kontext ergibt keinen Sinn und entspricht einer wörtlichen Übersetzung.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Indian worker #6: And flex-time.	2. Arbeiter: Und Austauschzeit.	2. Arbeiter: Flexible Arbeitszeiten!
Indian worker #7: Casual Fridays.	2. Arbeiterin: Gelegentlich freitags!	2. Arbeiterin: (unverständlich) Freitage.
Indian worker #8: Onsite daycare!	2. Arbeiterin: Vor Ort Tagesstätte.	2. Arbeiterin: Kindertagesstätten.
Indian worker #9: No dental co-pays!	3. Arbeiter: Keine Zahnarzt-Mitbezahlung.	3. Arbeiter: Keine Selbstbeteiligung beim Zahnarzt.

→ Combrinck übersetzt die aus der Arbeitswelt stammenden Begriffe so wörtlich, dass deren Sinn nur mit sehr viel Fantasie errahnt werden kann. Was ‚Austauschzeit‘ und ‚gelegentlich freitags!‘ bedeuten soll, bleibt unklar. Die Übersetzung zu ‚Casual Friday‘ ist im deutschen Synchrontext leider so unverständlich, dass sie nicht beurteilt werden kann. Ein ‚Casual Friday‘ findet einmal im Monat statt und erlaubt es den Mitarbeitern den streng einzuhaltenden Dresscode eines Unternehmens genau an diesem Tag außer Acht zu lassen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Indian workers: Woo hoo!/ Two months severance!/ Early retirement!	1. Arbeiterin: Juhuu! Zwei Monate Trennung! 2. Arbeiterin: 'ne frühe Rente!	1. Arbeiterin: Zwei Monate Abfindung! 2. Arbeiterin: Vor Ruhestand.
Indian worker #4: Golden parachutes for all!	2. Arbeiter: Goldene Fallschirme für alle!	2. Arbeiter: Fette Abfindung für alle!

→ Dem Synchrontext zu beurteilen, hielt man es für nötig die im Dialogbuch vorzufindende Bezeichnung ‚Goldene Fallschirme‘ in ‚Fette Abfindung‘ zu ändern. Dass ‚severance‘ auch ‚Trennung‘ bedeuten kann mag zwar richtig sein, nur hat es in dem hier gebrauchten Kontext nichts verloren.

8.5.2.3 Abweichungen zwischen englischem Original und deutschem Synchrontext

Die hier aufgelisteten Fehler hätten vermutlich verhindert werden können, wenn von Stegmann das Dialogbuch selbst verfasst hätte. Wie wir in Kapitel 8.5.3 später sehen werden, passieren ihm solche Fehler nicht (zumindest nicht in diesem Ausmaß). Außerdem hat von Stegmann (wie in den Unterkapiteln zuvor gezeigt wurde), jeden Fehler erkannt und mittels einer alternativen Übersetzung verbessert.

Aber nicht bei jeder Abweichung handelt es sich gleich um einen Fehler. Einige stellen unvermeidbare Veränderungen des Originals dar. Es sind solche Unübersetzbarkeiten, die schon im theoretischen Teil aufgezeigt wurden.

Episode 13 – Die scheinbar unendliche Geschichte

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Rich Texan: Yee-haw! I'm gonna win me a nuc-u-lar plant!	Texaner: Yee-haw! ... Ich werde ein Atomkraftwerk gewinnen!	Texaner: Yee-haw! ... Ich werde ein Atomkraftwerk gewinnen!

→ Unverständlich weshalb Ivar Combrinck die falsche Aussprache ‚nuc-u-lar‘ nicht übernimmt. Auch im Post-Production Script wird explizit darauf hingewiesen. Von Stegmann übernimmt folglich diesen Fehler. Für ihn bestand wohl aufgrund der umgangssprachlichen sowie sinnergebenden Ausdrucksweise im Dialogbuch kein Verdacht hier auf einen Fehler zu stoßen. Sonst hätte er wohl in das Original hineingehört oder einen Blick in das Post-Production Script gewagt, um dann auf den Fehler aufmerksam zu werden

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Rich Texan: No nuc-u-lar plant without a photo. One, two, three, four. That's where we left off. One, two, three, four.	Texaner: Kein Atomkraftwerk ohne ein Foto. Eins, zwei, drei, vier. So haben wir 's abgemacht. Eins, zwei, drei, vier.	Texaner: Kein Atomkraftwerk ohne ein Foto. Eins, zwei, drei, vier. So haben wir 's abgemacht. Eins, zwei, drei, vier.

→ Aufgrund der Kontinuität bleibt der zuvor erläuterte Fehler weiterhin bestehen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Martin: Lab partners don't treat lab partners like this!	Martin: Labor-Partner behandeln Labor-Partner nicht so!	Martin: Einen Mitschüler im Phsysikunterricht behandelt man nicht so

→ Das ist das erste Beispiel, bei dem der Synchrontext eine leichte Veränderung durchlebt. Während Combrinck das Dialogbuch sehr wörtlich gestaltet, versucht von Stegmann einen umgangssprachlichen Ton zu finden.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Snake: I've been robbed! I'll take my revenge on society... by which I mean convenience stores. And who would suspect me? Professor Jailbird?	Snake: Ich wurde bestohlen! Ich werde mich rächen an der Gesellschaft, und damit mein ich Komfortläden. Wer wird mich da verdächtigen? Professor Gewohnheitsverbrecher?	Snake: Man hat mich bestohlen! Ich werde mich rächen an der Gesellschaft und damit meine ich Gemischtwarenläden und wer sollte mich braven Akademiker schon verdächtigen?

→ Neben der eindeutig falschen Übersetzung von ‚convenience store‘ im Dialogbuch, ist die Entwicklung des Synchrontextes interessant. Auch wenn von Stegmanns Wortwahl ‚wer sollte mich braven Akademiker schon verdächtigen‘ in diesem Zusammenhang sinnvoll ist, meint es das Original etwas anders. ‚Professor Jailbird‘ ist einer von Snake's Spitznamen. ‚Jailbird‘ bedeutet ‚(Ex-)Gefängnisinsasse‘. Umgangssprachlich könnte man ‚(Ex)Knacki‘ sagen. ‚Professor Gewohnheitsverbrecher‘ (lt. Dialogbuch) wäre somit keine falsche Übersetzung.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: Not so fast, Shadybird Johnson. I'll take that gold.	Burns: Nicht so schnell, anrühiger Vogel Johnson! Ich nehme dieses Gold!	Burns: Nicht so schnell, sie texanische Vogelscheuche. Ich nehme dieses Gold!

→ Aus dem Post-Production Script erfährt man, dass es sich um eine Anspielung auf den 36. Präsidenten der USA handelt. Combrinck erkennt womöglich diese Anspielung nicht und übersetzt ‚Shadybird Johnson‘ wörtlich. Von Stegmann macht im Synchrontext daraus eine Neuschöpfung, da das Wissen um den Namen des 36. Präsidenten der USA beim deutschen Publikum nicht vorausgesetzt werden kann.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Principal Skinner: That story is the biggest load of ... Krabappel making out with Moe?!	Skinner: Diese Geschichte ist die gewaltigste Lüge von... Krabappel, ... dass sie was mit Moe hat?	Skinner: Diese Geschichte ist doch nur ein gequirelter Haufen ... Krabappel...macht mit Moe rum?!

→ Im englischen Original handelt es sich um ein Wortspiel des vulgären Sprichwortes ‚load of crap‘. Und zwar im Zusammenhang mit dem Namen von Edna Krabappel. Der Satz ‚That story is the biggest load of...Krabappel‘ kann nicht wörtlich übernommen werden, weswegen der Synchrontext auf ‚Gequirelter Haufen Krabappel‘ zurückgreift, bei dem der Bezug zum vulgären Spruch ‚Gequirelter Haufen Scheisse‘ hergestellt werden kann.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Rich Texan: Wee haw! Moe can't catch a break! One, two, three, four. (shoots his guns) Can't catch a break. One, two, three, four. (shoots his guns) Can't catch a break. One, two, three, four.	Texaner: Yee-haw! ... Moe kann keine Unterbrechung packen. Eins, zwei, drei, vier. Keine Unterbrechung nutzen. Eins, zwei, drei, vier. ... Keine Unterbrechung nutzen. Eins, zwei, drei, vier.	Texaner: Yee-haw! Moe muss richtig ran. Eins, zwei, drei, vier. muss richtig ran. Eins, zwei, drei, vier. muss richtig ran. Eins, zwei, drei, vier.

→ Hier wurde das Sprichwort ‚catch a break‘ falsch übersetzt. Sowohl im Dialogbuch als auch im Synchrontext. ‚Catch a break‘ heißt etwa so viel wie ‚Glück im Unglück‘. Moe, der generell kein Glück mit Frauen hat und hier mit Edna zusammen ist, vermasselt es aber, weil er ihre sexuellen Bedürfnisse nicht befriedigen kann. Die verwendeten Worte aus dem Original: ‚Moe can't catch a break‘ sind demnach situationsbedingt. Während ‚Moe muss richtig ran‘ keine adäquate Übersetzung darstellt.

Episode 17 – Kiss Kiss Bang Bangalore

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Announcer: Hey, America... why not let some of the other countries carry their share of the load? You can with the best kind of sourcing... outsourcing.	Ansager: Hey, Amerika, ...warum lassen wir nicht ein paar andere Länder ihren Anteil an der Last tragen? Das können wir, ... mit der besten Art von Sourcing. ... Outsourcing.	Ansager: Hey, Amerika, ...warum lassen wir nicht ein paar andere Länder ihren Anteil an der Last tragen? Ruh' dich aus Amerika und setz auf Outsourcing!.

→ Während Combrinck sehr wörtlich übersetzt, geht von Stegmann wieder den Weg der Neuschöpfung, indem er durch die Worte ‚Ruh dich aus Amerika‘ eine neue Formulierung erschafft, die dem gezeigten Bild gerecht wird (Abbildung 35).



Abbildung 35: Der schlafende U.S. amerikanische Kontinent.⁴³⁷

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Comic Book Guy: What in the name of Steve Ditko?!	Comicverkäufer: Was, im Namen von Steve Ditko?	Comicverkäufer: Wer hat uns denn das Licht abgedreht?

→ In dieser Szene fällt für eine kurze Zeit das Licht aufgrund eines Stromausfalls aus. Steve Ditko ist Comicautor und –zeichner, der unter anderem Spider-Man (zusammen mit Stan-Lee) kreiert hat. Der Bekanntheitsgrad dieses Namens schien wohl nicht groß genug, weshalb sich von Stegmann dafür entschied, auf diese Anspielung im Synchrontext zu verzichten.

⁴³⁷ Quelle: *Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore*, 00:01:14.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Sorry, I'm late. I was doing Carnac with my bodyguard. ... Hindu... What do you call the moisture on your 'hin'?	Homer: Entschuldigen Sie die Verspätung. ... Ich hab Carnac gemacht mit meinem Leibwächter. Hindu... Wie nennt man die Feuchtigkeit auf deinem 'hin'?	Homer: Ich hab schonmal die Landessitten geübt. ... Hin-du. ... Und danach musste ich noch wohin-du.
Mr. Burns: Classic. Now tell them how to run a nuclear plant.	Burns: Klassisch. - Und nun erklären Sie denen ein Atomkraftwerk.	Burns: Ein Klassiker. - Und nun erklären Sie denen ein Atomkraftwerk.

→ Interessant scheint die Frage, ob Combrinck in diesem Fall wusste, was er hier übersetzt oder ob es ein Produkt der wörtlichen Übersetzung ist?

Zur Aufklärung:

Das Post-Production Script gibt folgenden Hinweis: doing Carnac: note reference to a character played in skits by Johnny Carson during his late night television talk show, 'The Tonight Show'.

Die Ähnlichkeiten zwischen Homer und ‚Carnac‘ aus der *Tonight Show* ist nicht zu übersehen, wie Abbildung 36 zeigt. Die Bekanntheit dieser Figur aus der *Tonight Show* – die zwischen 1962 und 1992 von Johnny Carson moderiert wurde – konnte man beim deutschen Publikum wohl nicht voraussetzen. Aus diesem Grund schien die wörtliche Übernahme des Witzes Fehl am Platz. Im Synchrontext einigt man sich auf eine durchaus gelungene Neuinterpretation des Wortspiels.



Abbildung 36: (li.) zeigt die echte Figur Carnac aus der *Tonight Show*. (re.) zeigt die Parodie bei den Simpsons mit Homer als Carnac.⁴³⁸

⁴³⁸ Bilder (li.): <http://www.youtube.com/watch?v=xuFSWcNe8hY>, Zugriff: 21.1.2014

Quelle (re.): *Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore*, 00:09:36.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Kavi: (American accent) IBM help line. This is Brian. Uh-huh. Uh, have you tried disabling your firewall?“	Kavi: IBM-Hilf-Leitung. Brian. ... Aha. ... Äh, haben sie versucht, Ihre Brandmauer wegzu-	Kavi: (Akzentfrei) IBM Service-Hotline. Hier spricht Brian. ... Aha. ... Haben Sie Ihre Firewall deaktiviert?
(another phone rings)	(anderes Telefon klingelt)	(anderes Telefon klingelt)
(Texas accent) Dallas-Fort Worth Marriot. How can I help y'all? Why we have a Cotton Bowl Special. Go Aggies!	(Anderer Akzent) Dallas-Fort Worth Marriot. Was kann ich für Sie tun? ... Warum haben wir ein Cotton Bowl Special? ... Nur zu Aggies.	(Amerikanischer Akzent) Dallas-Fort-Worth Marriot. Was kann ich für Sie tun? ... Natürlich haben wir ein Hochzeits-Arangement zum Sonderpreis
(he answers a third phone)	(anderes Telefon klingelt)	(anderes Telefon klingelt)
(Jamaican lady accent) This is Queen Mama Jumbo, the stars tell me you have a question. Oh, no, Jenna. Don't be dating that boy! The bones don't lie! He's bad mojo, girl.	(anderer Akzent) „Hier Queen Mama Jumbo. Die Sterne sagen mir, Sie haben 'ne Frage. ... Oh, nein, Jenna, nicht verabreden mit diesem Knaben. Knochen lügen nicht. Er ist ein schlimmer Bursche, Kleine.	(anderer Akzent) Hier Queen Mama Jumbo. Die Sterne sagen mir, Sie haben 'ne Frage. ... Oh, nein Jenna. Nicht mit diesem Knaben verabreden. Die Knochen lügen nicht. Es liegt ein böser Zauber auf ihn.

→ Neben der wörtlich übersetzten ‚firewall‘ hat Combrinck auch das ‚Cotton Bowl Special‘ inadäquat übersetzt. Aus dem Post-Production Script geht hervor, dass es sich um das einmal im Jahr stattfindende College-Football Endspiel im *Cotton Bowl Stadium* (Dallas, Texas) handelt. Spätestens nach dieser Information hätte er darauf kommen können, dass die wörtliche Übersetzung von ‚Go Aggies‘ in ‚Nur zu Aggies‘ keinen Sinn ergibt. Bei den ‚Aggies‘ handelt es sich um das gleichnamige Footballteam. Von Stegmann bedient sich sehr guter Alternativen, um eine adäquate Übersetzung erzielen zu können.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Mr. Burns: No office talk! I'm floating down the Ganges with my new chums.	Burns: Kein Büroge- quatsche. Ich treibe den Ganges runter mit meinen neuen Freunden.	Burns: Kein Büroge- quatsche. Ich treibe den Ganges runter mit meinen neuen Kameraden.
Smithers: Those are corpses!	Smithers: Das sind aber Leichen!	Smithers: Das sind Leichen!
Mr. Burns: You never like my friends.	Burns: Du magst meine Freunde nie.	Burns: Immer stinkt Ihnen was an meinen neuen Freunden.

→ Während sich ‚You never like my friends‘ wohl eher auf die Tatsache bezieht, dass sämtliche Freunde von Mr. Burns bereits verstorben sind, vermittelt ‚Immer stinkt ihnen etwas an meinen neuen Freunden‘ einen doppeldeutigen Wortwitz, der im Original nicht vorzufinden ist.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Selma: We gotta get rid of this kook.	Selma: Wir müssen diesen Widerling loswerden.	Selma: Wir müssen diesen Widerling loswerden.

→ Die Übersetzung im Synchrontext ist nicht korrekt. Dem Post-Production Script ist die Information zu entnehmen, dass es sich bei dem Wort ‚kook‘ um eine verrückte Person handelt. Die Übernahme in den Synchrontext seitens von Stegmans, kann wieder darauf zurückgeführt werden, dass Combrincks Übersetzung sich weder falsch liest, noch unpassend schien. Wieder gab es für von Stegmann keinen Grund in das Post-Production Script zu sehen bzw. in den Originalton hineinzuhören. Dass er in der Lage ist ‚kook‘ richtig zu übersetzen, zeigt Episode 19:

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Chalmers: Skinner! You've gotta deal with these kooks!	Chalmers: Skinner! ... Sie müssen was gegen diese Irren unternehmen!	Chalmers: Skinner! ... Sie müssen was gegen diese Irren unternehmen!

→ Hier wird deutlich, dass von Stegmann das Wort ‚kook‘ sehr wohl kennt. Das bestätigt die Annahme, dass von Stegmann in Combrincks Dialogbuch (aufgrund mangelnder Auffälligkeiten in Wort und Stil) keinen Fehler vermutet hat.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Indian worker #4: Muffin baskets on your birthdays!	1. Arbeiter: Und Brotkörbe am Geburtstag.	1. Arbeiter: Und Brotkörbe am Geburtstag.

→ Auch dieses Beispiel zeigt deutlich, dass die bereits falsch durchgeführte Übersetzung im Dialogbuch für die weiterführende Beibehaltung im Synchrontext verantwortlich ist. An dem Satz an sich, ist sowohl in Hinblick auf den Ausdruck als auch der verwendeten Worte und deren Sprache, nichts auszusetzen.

8.5.2.4 Zusammenfassung

Alle hier vorzufindenden Fehler (abgesehen von der inadäquaten Übersetzung von ‚Moe can’t catch a break’ in ‚Moe muss richtig ran’)⁴³⁹ sind auf Ivar Combrincks falsche Übersetzungen in den Dialogbüchern zurückzuführen. Von Stegmann sah hier keinen Grund in das Post-Production Script zu sehen oder in den englischen Originalton zu hören, auch wenn diese Möglichkeit bestand.

Generell weisen von Stegmanns Übersetzungen einen höheren Grad an deutscher Umgangssprache auf, als Combrincks wörtlicher Übertragungen aus dem englischen Original.

8.5.3 Kategorie 3: Dialogbuch und Synchronregie: von Stegmann

In diesem Kapitel werden Veränderungen der Episoden 19 und 22 gezeigt.

Diese Kategorie unterscheidet sich von der vorherigen, da von Stegmann erstmals die komplette Freiheit genießt, die Synchronübersetzung, sprich auch das Dialogbuch selbst zu gestalten. Doch auch hier muss er sich teilweise an Combrinck orientieren:

“Die Unterschiede zwischen meiner Arbeit und der meines Vorgängers sollten nicht zu offensichtlich sein, da man natürlich auf die Wahrung der Kontinuität achten muss.“⁴⁴⁰

⁴³⁹ Vgl. S. 177.

⁴⁴⁰ o.N., „Interview mit Matthias von Stegmann.“ in: <http://springfield-shopper.de/Information/interview.shtml>, Zugriff: 3.10.2013.

8.5.3.1 Nicht wortgenaue, sinngemäße Übersetzung

In diesem Unterkapitel werden Übersetzungen zu sehen sein, die sich von den Worten des englischen Originals abwenden, um gegebenenfalls eine umgangssprachlichere Ausdrucksweise zu erzielen. In fast allen Fällen unterscheiden sich Dialogbuch von Synchrontext kaum.

Episode 19 – Gleichung mit einem Unbekannten

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Sideshow Mel: I insist on seeing the director!	Mel: Ich ... bestehe darauf, die Regisseurin zu bejubeln. (2. ... auf der Bühne zu sehen.)	Mel: Ich bestehe darauf die Regisseurin zu bejubeln.

→ Hier verwendet von Stegmann für ‚seeing‘ ‚bejubeln‘. Diese Wortwahl ist angesichts der herrschenden Atmosphäre passend. Auch wenn der 2. Vorschlag des Dialogbuchs mehr dem Original entspricht.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Skinner: No! All I meant was from what I've seen, boys are better at math, science... the real subjects. There, that should put the matter behind us.	Skinner: Nein, ich, ich meinte nur, nachdem, was ich erlebt hab, sind Jungs besser in Mathe. (.) In Naturwissenschaften, den wichtigen Fächern. (.) Damit dürfte die Sache geklärt sein.	Skinner: Nein, ich meinte nur, nachdem, was ich erlebt habe, sind Jungs besser in Mathe. (.) In Naturwissenschaften, den wichtigen Fächern. (.) Damit dürfte die Sache geklärt sein.

→ Auch wenn ‚wichtige Fächer‘ auf keinen Fall eine falsche Übersetzung darstellt, hätte man ‚real subjects‘ durch ‚echte Fächer‘ übersetzen können.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
(Homer ist sleeping on the couch) Homer: Ohhh, why did women invent sleeping on the couch?	(Homer schläft auf der Couch) Homer: Oh, warum haben Frauen nur die Sofa-Verbannung erfunden?	(Homer schläft auf der Couch) Homer: Oh, warum haben Frauen nur die Sofa-Verbannung erfunden?

→ Hier übersetzt von Stegmann das Original ‚invent sleeping on the couch‘ mit einer deutschen Umschreibung ‚Sofa-Verbannung‘.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Otto: All right. I'm gonna open this cage but no biting!	Otto: Okay, ... ich mach jetzt den Käfig auf. Aber nicht beißen!	Otto: Okay, ... ich mach jetzt den Käfig auf. Aber nicht beißen!
Nelson: You're not the boss of my teeth.	Nelson: Du hast meinen Zähnen nichts vorzuschreiben.	Nelson: Du hast meinen Zähnen nichts vorzuschreiben.

→ Eine sehr gelungene Alternative, ohne die Worte des Originals zu zitieren.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Upfoot/Children (singing): The best thing I can ever be is to be okay with me. Me!	Upfoot/Kinder (singen): Am besten komm ich durch den Tag, wenn ich mich doll selber mag. (.) Mich.	Upfoot/Kinder (singen): Am besten komm ich durch den Tag, wenn ich mich doll selber mag. (.) Mich.

→ Da das Original mit einem Reim arbeitet, hat von Stegmann ebenfalls versucht eine reimende Alternative zu finden. Dieses Beispiel ist nicht so leicht in eine passende Kategorie einzuordnen, weil es dem Original sehr ähnelt. Aus diesem Grund wird es nicht als Abweichung gezählt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Teenage Homer: Hey, Professor Von Hubba-hubba! Wanna hop in my dune buggy and erode some beach?	Homer: Hey, du steile Biene. Willst du in meinen Strandbuggy hüpfen und 'n bisschen Sand aufwirbeln?	Homer: Hey, du scharfe Biene. Willst du in meinen Strandbuggy hüpfen und 'n bisschen Sand aufwirbeln?
Marge: Oh, I'd love to, but I've got my calculus final tomorrow.	Marge: Oh, das würd ich wahnsinnig gern tun, aber ich habe morgen meine Mathe-Abschlussprüfung.	Marge: Oh, das würde ich wahnsinnig gerne tun, aber ich hab morgen meine Mathe-Abschlussprüfung.

→ Weil die sexuelle Anspielung mit den Worten ‚Professor Von Hubba-hubba‘ wörtlich nicht zu übersetzen ist, verwendet von Stegmann schlussendlich die Worte ‚scharfe Biene‘. Aus dem in unseren Breitengraden nicht bekannte ‚Calculus‘ wird ‚Mathe‘. ‚Calculus‘ ist ein spezieller Bereich der Mathematik, der in den USA als eigenes Fach unterrichtet wird. Für etwas Verwirrung kann das dazu gezeigte Bild (Abbildung 37) – Marge mit einem Buch auf dem ‚Calculus‘ steht – sorgen.

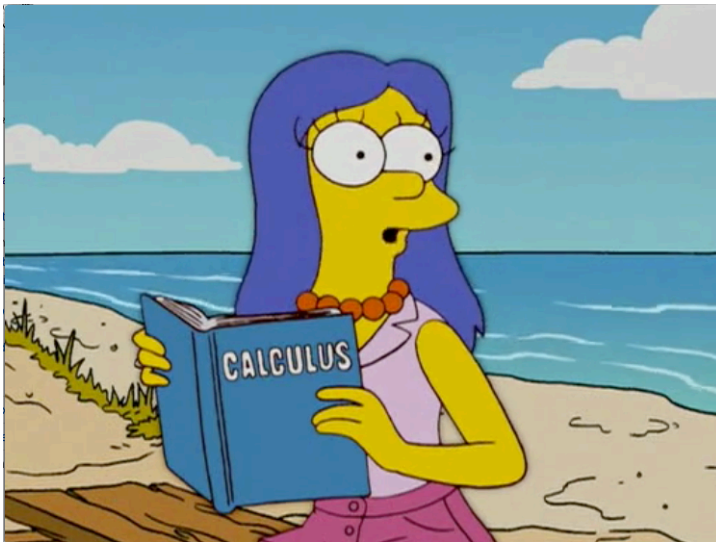


Abbildung 37: Marge mit einem Buch, auf dem deutlich ‚Calculus‘ zu lesen ist.⁴⁴¹

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: You're the perfect little he/she.	Marge: Jetzt bist du ein perfektes kleines Kerlchen.	Marge: Jetzt bist du ein perfektes kleines Kerlchen.

→ Das Wortspiel ‚he/she‘ aus dem Original wird hier durch die feminine Umgestaltung eines maskulinen Begriffes durch ‚Kerlchen‘ übertragen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Hey, who's the rude dude with the attitude?	Homer: Hey, was für 'n cooler Rocker steht da so locker?	Homer: Hey, was für 'n cooler Rocker steht'n da so locker?

→ Der Reim aus dem Original kann hier sinngemäß übersetzt werden.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: You seem cool. Want to catch a movie?	Homer: Ich find dich cool. Gehen wir ins Kino?	Homer: Ich find dich cool. Gehen wir ins Kino?

→ Hier verzichtet von Stegmann auf die wörtliche Übertragung, wobei man die ursprüngliche Ausdrucksweise belassen könnte, ohne dabei auf eine Umgangssprachlichkeit zu verzichten.

⁴⁴¹ Quelle: *Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten*, 00:11:24.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: And because you're poor so you don't feel like you're good enough. ... You just want somebody to say 'I love you.' (kindly) I love you.	Lisa: Und weil du so arm bist. Also hast du Minderwertigkeitskomplexe. ... Du willst doch nur, dass jemand sagt: (...) 'Ich hab dich lieb.' ... Ich hab dich lieb.	Lisa: Und weil du so arm bist. Also hast du Minderwertigkeitskomplexe. ... Du willst doch nur, dass jemand sagt: (...) 'Ich hab dich lieb.' ... Ich hab dich lieb.

→ Von Stegmann verwendet ‚Minderwertigkeitskomplexe‘ für ‚you don't feel like you're good enough‘, obwohl Lisa mit Absicht diese Umschreibung im Original verwendet. Eventuell wäre die deutsche Umschreibung für den Synchrontext zu lang gewesen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: So did you tell mom you got beat up?	Bart: Hast du Mom von den Prügeln erzählt?	Bart: Hast du Mom von den Prügeln erzählt?

→ Dieses Beispiel zeigt, dass der Satzbau verändert werden kann, ohne dabei den Sinn zu verfälschen. Von Stegmann einigt sich demnach auf den Oberbegriff ‚Prügeln‘ anstatt ‚du bist verprügelt worden‘ zu verwenden.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: So, do you want to wang-chung tonight?	Homer: Und? Hast du heut Abend vielleicht Lust auf 'ne kleine Kuschel-Rumba? (2.F.: auf 'n kleinen Kuschel-Cha-Cha?)	Homer: Und? Hast du heut Abend vielleicht Lust auf 'ne kleine Kuschel-Rumba?

→ Das Post-Production Script verrät: wang-chung: note phrasing derived from the name of a band active in the early 1980s but used here to mean 'have sex'.

Man konnte nicht davon ausgehen, dass das deutschsprachige Publikum diese Anspielung versteht. In diesem Sinn ist die ‚Kuschel-Rumba‘ eine gute Alternative.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: I guess I'm gonna have to get this party started.	Bart: Ich glaub, ich muss die Nummer mal 'n bisschen anschieben	Bart: Ich glaub, ich muss die Nummer mal 'n bisschen anschieben

→ ‚Get this party started‘ muss einer Alternative unterzogen werden, da sie nicht wörtlich übersetzt werden kann.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Chalmers: Well, in for a penny, in for a pound.	Chalmers: Na, schön, ... wenn das so ist, kommt's jetzt auch nicht mehr drauf an. (2.F.: nach dem ersten Schritt sollte man den zweiten machen.)	Chalmers: Na, schön, ... wenn das so ist, kommt's jetzt auch nicht mehr drauf an.

→ Das englische Sprichwort (laut Post-Production Script note idiom meaning ‘if I am going to do something, I should do it completely’ and implying there’s no difference in the result or penalty but possibly more of a reward for doing so) wird durch eine Umschreibung übersetzt, ohne den Sinn zu verfälschen.

Episode 22 – Homerun für die Liebe

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: The isotopes are winning? To the bandwagon!	Homer: Die Isotopes gewinnen? (.) Folgt den Massen!	Homer: Die Isotopes gewinnen? (.) Folgt den Massen!

→ Hinweis aus dem Post-Production Script:

bandwagon: note variant reference to the phrase ‘on the bandwagon,’ a colloquial phrase referring to a temporary enthusiasm for someone or something, such as a sports team, contingent on current success.

‚To the bandwagon‘ wird also ebenfalls sowohl sinngemäß als auch adäquat übersetzt.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: Hey, that was my ice tea! I just sweetened it to my liking!	Marge: Hey, das ist mein Eistee, da war genau die richtige Dosis Zucker drin!	Marge: Hey, das ist mein Eistee, da war genau die richtige Menge Zucker drin!

→ Auch hier ist von Stegmanns Übersetzung eine Umschreibung des englischen Originals. Marge’s Worte ‚sweetened it to my liking‘ impliziert aber nicht automatisch Zucker. Auch wenn es keine handlungsrelevanten Veränderungen mit sich bringt, sollte es nicht unerwähnt bleiben.

8.5.3.2 Abweichungen zwischen englischem Original und deutschem Synchrontext

Episode 19 – Gleichung mit einem Unbekannten

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Protestors: Two, four, six, eight! Stop the man from teaching hate! Eight, six, four, two, we do math as good as you! One, two, five... (continue chanting unintelligibly)	Frauen: Zwei, vier, sechs, acht, ... Macho-Männern keine Macht! Zehn, acht, sechs, vier, (CONT) wir sind in Mathe so gut wie ihr! Eins, zwei, fünf, (AB HIER UNVERSTDL) (AUFNEHMEN u. WEGMISCHEN) du bist ein übles Chauvi-Schwein!	Frauen: Zwei, vier, sechs, acht, ... Macho-Männern keine Macht! Zehn, acht, sechs, vier, ... wir sind in Mathe so gut wie ihr! Eins, zwei, fünf (ab hier unverständlich) neun du bist ein übles Chauvi-Schwein!

→ Dieses Dialogbeispiel arbeitet in Form eines Reims, den die Frauenrechtler im Chor schreien. Die Übernahme der Originalworte schien unmöglich, weshalb eine zur Thematik angepassten Übersetzung erfolgt ist. Der Zweck der beiden Aussagen (sowohl Ausgangs- als auch Zielsprache) ist derselbe.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: All this hoo-haw about girls and math is silly. Women are as smart as men. Why a woman invented liquid paper.	Marge: Dieser ganze Zirkus um Mädchen und Mathe ist lächerlich. (.) Frauen sind genauso klug wie Männer. ... Zum Beispiel hat eine Frau das Tipp-Ex erfunden.	Marge: Dieser ganze Zirkus um Mädchen und Mathe ist lächerlich. (.) Frauen sind genauso klug wie Männer. ... Zum Beispiel hat eine Frau das Tipp-Ex erfunden.
Homer: Well, you know what a man invented? Actual paper.	Homer: Weißt du, was ein Mann erfunden hat? (.) Das fehlerfreie Schreiben.	Homer: Weißt du, was ein Mann erfunden hat? (.) Das fehlerfreie Schreiben.

→ Die Übersetzung von ‚liquid paper‘ durch ‚Tipp-Ex‘ begründet Matthias von Stegmann (lt. Dialogbuch) wie folgt:

ANM d.AUTORS: ‚Liquid Paper‘ ist die gebräuchl. Bezeichng. für die beliebte weiße Korrekturflüssigkeit, die übrigens tatsächlich von einer Frau erfunden wurde: Bette Nesmith Graham.

Aus diesem Grund muss von Stegmann Homers Antwort adaptieren, was zur Konsequenz hatte, dass der ursprüngliche Witz zwar verloren ging, aber gleichzeitig ein neuer entsteht. Auch das kommentiert er im Dialogbuch mit den Worten: Weg vom Original; s.o.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Skinner: Please, be reasonable. I'm sure we could	Skinner: Bitte seid doch vernünftig. Ich, ich, ich bin sicher, wir können..."	Skinner: Bitte seid doch vernünftig. Ich, ich, ich bin sicher, wir..."
(THEY POUR THE POISON INTO HIS MOUTH)	(Jetzt schütten sie ihn das Gift in den Mund)	(Jetzt schütten sie ihn das Gift in den Mund)
Skinner: (gagging sounds)	Skinner: (Laute, IT)	Skinner: (Laute, IT)

→ Aufgrund der Zeit – weil sich der ganze Text wohl zu hastig angehört hätte – wird im Synchrontext auf das Wort ‚können‘ verzichtet.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: I'm gonna call you Toilet.	Bart: Ich werd dick[SIC!] Kackklo nennen.	Bart: Ich werd dich Kackklo nennen.
Lisa: My name isn't Toilet, it's Jake!	Lisa: Mein Name ist nicht Kackklo, sondern Jake.	Lisa: Mein Name ist nicht Kackklo, sondern Jake.
Milhouse: Hey, a talking toilet! (chuckles)	Milhouse: Hey, ein sprechendes Kackklo. (lacht)	Milhouse: Hey, ein sprechendes Kackklo. (lacht)
Boys: (chant) Toilet! Toilet!	Jungs: Kackklo! Kackklo!	Jungs: Kackklo! Kackklo!

→ ‚Kackklo‘ wurde wohl deshalb verwendet, weil es – wie ‚toilet‘ – aus zwei Silben besteht. Auch wenn die wörtliche Übertragung des Originals ‚Klo‘ bedeutet, scheint ‚Kackklo‘ deshalb passend zu sein, da es sich schließlich um Schüler einer Grundschule handelt, von denen man erwartet, sie würden eine solche Ausdrucksweise verwenden.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Pierce: Class, settle down. We have a new student today. His name is Jake Boyman. He likes the "Hardy Boys," Boy Scouts, boy bands, Chef Boyardee, and he is a boy.	Pierce: Jungs, (.) Ruhe, ihr bekommt einen neuen Mitschüler. Er heißt Jake Boyman. (.) Der mag die Hardy Boys, ... Pfadfinder, (2. Astro Boy,) Boy Groups, ... Gameboy spielen und außerdem ist er ein Junge.	Pierce: Jungs, (.) Ruhe, ihr bekommt einen neuen Mitschüler. Er heißt Jake Boyman. (.) Er mag die Hardy Boys, Astro Boy, Boy Groups, ... Gameboy spielen und außerdem ist er ein Junge.

→ Dieses Beispiel zeigt, dass eine Umformulierung ins Deutsche nicht zu vermeiden war.

Von Stegmann dazu:

ANM d.AUTORS: 'Chef Boyardee' ist eine Lebensmittelmarke, die bei uns keiner kennt, deswegen der 'Gameboy'.

Bei der Umgestaltung von 'Boy Scouts' in 'Astro Boy' war wohl das Wort 'boy' wichtiger als die Erhaltung des englischen Originals. Zwar handelt es sich bei den 'Boy Scouts' um eine der größten Pfadfinder-Jugendgruppen der USA, aber deren Bekanntheit konnte man beim deutschen Publikum wohl nicht voraussetzen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Kearney: Hey, Mildew, do you like tongue twisters?	Kearney: Hey, Mil-Sackgesicht! Stehst du auf Zungenbrecher?	Kearney: Hey Schimmel-Mil! Stehst du auf Zungenbrecher?
Milhouse: Boy, do !!	Milhouse: Klar, (.) und wie!	Milhouse: Klar, (.) und wie!
(He pulls Milhouse's tongue)	(Er zieht Milhouse Zunge aus dem Mund)	(Er zieht Milhouse Zunge aus dem Mund)
Kearney: I'm sorry. Do you want a jawbreaker?	Kearney: Tut mir leid. Willst du was zu knabbern haben?	Kearney: Tut mir leid. Willst du was zu knabbern haben?
Milhouse: Boy, do !!	Milhouse: Klar! Und wie!	Milhouse: Klar! Und wie!
(He punches Milhouse in the cheek)	(Er schlägt Milhouse ins Gesicht)	(Er schlägt Milhouse ins Gesicht)

→ In diesem Beispiel finden sich einige Probleme: 'Mildew' bedeutet Schimmel bzw. Schimmelpilz. Dabei handelt es sich um ein Wortspiel, bezogen auf den Namen 'Milhouse'. Also eine Art Beleidigung, die im Original zwar funktioniert, aber im Synchrontext zu wünschen übrig lässt. Zwischen Dialogbuch und Synchrontext gibt es einen markanten Unterschied. Hierzu eine Anmerkung von Stegmanns:

ANM d.AUTORS: Gibt es für 'Mildew' eigentl. einen Standard?

Dem Synchrontext zu urteilen, scheint 'Schimmel-Mil' der gesuchte Standard zu sein. Das Problem, das sich ergibt ist die recht schnelle Sprechweise, die es dem Zuseher erschwert die Worte richtig zu verstehen. Die Übersetzung aus dem Dialogbuch 'Mil-Sackgesicht' scheint insgesamt passender, vor allem aufgrund der beibehaltenen Syntax 'Mil'

+ Beleidigung, zu sein. Schließlich heißt der Junge 'Milhouse' und nicht 'House-Mil'.

Die zweite Wortanspielung in dieser Szene beruht auf den 'Jawbreaker'. Das hat Stegmann gut erkannt, wie er im Dialogbuch erwähnt:

ANM d.AUTORS: Ein 'Drawbreaker' ist eine Süßigkeit, genauer gesagt, eine Art Bonbon mit einem 'Kaugummiherz'.

Von Stegmann hat also die Wortanspielung zwischen der Süßigkeit 'Drawbreaker' und dem 'Jawbreaker' erkannt, obwohl darüber im Post-Production Script kein Wort verloren wird. Im Synchrontext gibt es leider keine Möglichkeit den Witz zu übernehmen, weshalb auch das gezeigte Bild nicht mit der deutschen Wortwahl harmoniert (Abbildung 38).



Abbildung 38: Kerny, der Milhouse mit der Faust ins Gesicht schlägt.⁴⁴²

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Comic Book Guy: I am looking. And don't start a puke war that you cannot finish. Goodnight!	Comicverkäufer: Ich seh aber hin. Und fang nie 'n Kotzkrieg an, den du nicht beenden kannst! ... Gute Nacht. (2.F.: Und fang nie 'n Kotzkrieg gegen jemanden an mit 'nem größeren (...)) Waffenarsenal.)	Comicverkäufer: Ich seh aber hin. Fang nie 'n Kotzkrieg an, den du nicht beenden kannst. Verstanden.

→ Laut Dialogbuch waren die Worte 'Gute Nacht' geplant, obwohl man sich im Synchrontext für 'verstanden' entschieden hat. Im Zusammenhang mit dem gezeigten Bild (Abbildung 39) wäre 'Gute Nacht' passender

⁴⁴² Quelle: *Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten*, 00:14:09.

gewesen, da die Geste darauf anspielt, dass der Comicverkäufer einen ‚Kotzkrieg‘ beginnt.



Abbildung 39: Der Comicverkäufer, greift nach seinem Bauch und rüttelt ihn heftig.⁴⁴³

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Dolph: We've been Yentl'd!	Dolph: Wir wurden geyentelt. (2.F.: Wir sind betrogen worden.)	Dolph: Wir sind betrogen worden!

→ Das Post-Production Script gibt folgenden Hinweis:

Yentl'd: note coined term used colloquially to mean 'deceived by a female posing as a male.' Note term is derived from the title and plot of the 1983 film 'Yentl'.

Auch Matthias von Stegmann hat den Witz erkannt, weshalb die erste Fassung des Dialogbuchs das Originalzitat verwendet. Auch dafür hinterlässt er einen Kommentar im Dialogbuch:

Anm.: Der Film 'Yentle' dürfte bei uns noch bekannt genug sein, oder? Falls nicht: (2.F.: Wir sind betrogen worden.)

ProSieben entschied sich dagegen, da der Film wohl als zu unbekannt eingestuft wurde.

⁴⁴³ Quelle: *Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten*, 00:16:17.

Episode 22 – Homerun für die Liebe

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: Oh, papa!	Bart: Oh, Papa. (2. Leck mich fett.)	Bart: Ay Caramba!

→ Hier hält sich *ProSieben* nicht an die Kontinuität, weil Barts Catchphrase ‚Ay Caramba!‘ im Original – aber auch im Dialogbuch – nicht verwendet wird. Es kann durchaus möglich sein, dass von Stegmann sich während der Aufzeichnungen im Studio dafür entschied, auf das allseits bekannte Catchphrase ‚Ay Caramba!‘ zurückzugreifen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Grandpa: I myself played in this ballpark back in nineteen-forty-deuce. That was during the war when sushi was called "liberty logs" and no one had ever heard of it.	Grandpa: Ich habe selbst mal in dem Stadion hier gespielt, und zwar 19-42. (.) Das war während des Krieges. Damals hielt man Sushi noch für Fischstäbchen, und keiner konnte damit was anfangen.	Grandpa: Ich hab selber mal hier in diesem Stadion gespielt, und zwar 19-42. (.) Während des Krieges. Damals hielt man Sushi noch für schlecht panierte Fischstäbchen, und keiner kannte das Zeug.

→ Von Stegmanns Übersetzung unterscheidet sich völlig von dem englischen Original. Die im Original verwendete Verwirrtheit des senilen Grandpa Simpson kann der Synchrontext nicht wiedergeben. Das Wort ‚liberty log‘ ist eine Erfindung von ihm, die keiner – womöglich nicht einmal er selbst – kennt, was schließlich den Witz dieser Sequenz ausmacht.

8.5.3.3 Ver- und Entschärfungen im Synchrontext

In diesem Unterkapitel werden Beispiele gezeigt, in denen sich Matthias von Stegmann die Freiheit genommen hat, Worte in ihrer Vulgarität zu steigern oder zu mindern. Weiter werden auch nicht vulgäre Wörter und Ausdrücke gezeigt, die im Synchrontext kraftvoller oder milder geworden sind.

Episode 19 – Gleichung mit einem Unbekannten

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Otto: Girls entrance. Have an empowering day, my pony-loving leaders of tomorrow.	Otto: Mädcheneingang! ... Ich wünsch euch einen erhebenden Tag, meine Pony-verrückten (2. Pferde-verrückten) Staatschefinnen von morgen. ...	Otto: Mädcheneingang! ... Ich wünsch euch einen erhebenden Tag, meine Pony-verrückten Staatschefinnen von morgen. ...

→ ‚Pony-loving‘ in ‚Pony-verrückten‘ zu übersetzen, scheint auf den ersten Blick etwas extrem. Das Original versucht die emotionale und mädchenhafte Einstellung zu Ponys zu beschreiben, während die deutsche Übersetzung eine Art Versessenheit impliziert.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Lisa: What the hell are you talking about?!	Lisa: Was erzählst du da für 'n dämlichen Scheiß?	Lisa: „Was erzählst du da für 'n dämlichen Scheiß?“
Milhouse: She got too clingy. Milhouse doesn't do clingy.	Milhouse: Die hat brutal geklammert. (.) Milhouse steht nicht auf die Klammernummer.“	Milhouse: Die hat brutal geklammert. (.) Milhouse steht nicht auf die Klammernummer.

→ Der Satz von Lisa bekommt einen vulgären Ton, der im Original nicht zu finden ist. ‚Was zum Teufel‘ ist nicht so vulgär wie ‚dämlicher Scheiß‘. Die Wortwahl ist somit von unbegründeter Natur. Milhouse Antwort scheint auch etwas heftiger als das Original. Die Zugabe des Adjektivs ‚brutal‘ ist nicht zwingend notwendig, weil dadurch die Aussage – im Vergleich zum Original – stärker wird.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: Oh, my God.	Bart: Oh, (...) du heilige Scheiße!	Bart: Ach du heilige Scheiße!

→ Im Original macht zwar der blphemische Unterton von Bart die Komik aus, aber eine derartige Anstößigkeit ist nicht herauszulesen.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Upfoot: Calling me by my first name is harassment!	Upfoot: Mich beim Vornamen zu nennen, ist sexuelle Belästigung.	Upfoot: Mich beim Vornamen zu nennen, ist sexuelle Belästigung.

→ ‚Harassment‘ alleine bedeutet nicht zwangsweise ‚sexuelle Belästigung‘. In diesem Zusammenhang hielt es von Stegmann womöglich passend, da es zur allgemeinen Stimmung der Episode beiträgt.

Episode 22 – Homerun für die Liebe

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: Come on, Doc. She's a fine-looking woman. You don't want to work that?	Bart: Kommen Sie, Doc, das ist 'ne schicke Frau. Wollen Sie das nicht ausnutzen? (2.F.: Da müssen Sie doch ran.)	Bart: Kommen Sie, Doc, das ist ‚ne heiße Braut. Da müssen Sie doch ran.

→ ‚Heiße Braut‘ ist in diesem Kontext keine adäquate Übersetzung für ‚fine-looking woman‘. Die beiden Ausdrücke befinden sich nicht auf demselben sprachlichen Niveau.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Marge: Homer? Homer, now we have to kiss. The big TV is telling us to.	Marge: Homer? . . Homer, jetzt müssen wir uns küssen, die Großbildleinwand will, dass wir es tun!	Marge: Homer? . . Homer, jetzt müssen wir uns küssen, die Großbildleinwand will, dass wir es tun!
Homer: Look at that ugly old man!	Homer: Siehst du den hässlichen alten Furz? (2. Mann?)	Homer: Siehst du den hässlichen alten Furz?

→ Der Synchrontext ist beleidigender formuliert. Auch wenn ‚hässlicher alter Furz‘ komisch ist, entfernt sich der Text stark vom Original.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Yes, yes! The game you played so horribly at!	Homer: Ja, bei dem Spiel, in dem Sie so total beschissen waren.	Homer: Ja, bei dem Spiel, in dem Sie so total beschissen waren.

→ Diese Beleidigung ist im Synchrontext definitiv abwertender als das Original.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Moe: How come Buck Mitchell's game is in the toilet again?	Moe: Wie kommt 's, dass das Spiel von Buck Mitchell wieder im Arsch ist?	Moe: Wie kommt 's, dass das Spiel von Buck Mitchell wieder im Arsch ist?

→ Ein weiteres Beispiel im Synchrontext, mit einem schmutzigeren Ton, als im Original.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Tabitha Vixx: He was the first man who didn't just like me for my body. He always complimented me on my hair. Oo! Your standing lamp is dirty! I'll polish it!	Tabitha: Er war der erste Mann, der nicht nur wegen meines Körpers auf mich scharf war. (.) Er war auch immer sehr begeistert von meinen Haaren. (2.F.: Er machte mir auch immer Komplimente wegen meiner Haare.) Ihre Stehlampe ist dreckig. Ich polier sie.	Tabitha: Er war der erste Mann, der nicht nur wegen meines Körpers scharf auf mich war. (.) Er war auch immer sehr begeistert von meinen Haaren. Ihre Stehlampe ist dreckig. Ich polier sie.

→ ‚Who didn't just like me' und ‚scharf auf mich war' unterscheiden sich ebenfalls im Niveau. In Bezug auf das gezeigte Bild, scheint die Synchronisation aber auf keinen Fall unpassend zu sein (Abbildung 40).



Abbildung 40: Tabitha, die sich an der Stange der Lampe wie eine Stripperin rektelt.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Quelle: *Die Simpsons – Homerun für die Liebe*, 00:17:09.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Uh... uh, she was here a minute ago. She must be pooping.	Homer: „Äh, äh, sie war eben noch hier. Vielleicht ist sie grade . . beim Kacken. (2. auf dem Klo.)“	Homer: Äh, äh, sie war eben noch hier. Vielleicht ist sie grade . . auf dem Klo.

→ Auch wenn es das einzige Beispiel dieser Art ist, zeigt es das genaue Gegenteil im Vergleich der bisherigen Synchrontexte in dieser Kategorie. Der Synchrontext gibt das Original in milderer Form wieder. ‚Auf dem Klo‘ ist deutlich höflicher in seiner Formulierung als ‚must be pooping‘.

8.5.3.4 Erkennbare Bemühungen von Matthias von Stegmann

Dieses Unterkapitel zeigt das Engagement Matthias von Stegmanns während des Übersetzungsprozesses im Zuge der Synchronisation. Während Ivar Combrinck scheinbar das Post-Production Script keiner Beachtung schenkte, kann man bei von Stegmann vom Gegenteil sprechen. Nicht nur, weil er viele Anspielungen erkennt, sondern auch anhand von seinen Kommentaren im Dialogbuch.

Episode 19 – Gleichung mit einem Unbekannten

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Theater Marquee: One Guy Named Moe	(U-Titel) (Evtl.) Ein Kerl namens Moe.	(U-Titel) Ein Kerl namens Moe.

→ Dieses Beispiel ist typisch für die Verwendung von Inserts im Synchrontext, wie Abbildung 41 zeigt. Man merkt, dass Matthias von Stegmann sehr bemüht war, eine adäquate Übersetzung zu finden. Das Post-Production Script etwa verrät:

Note parody of the title of the 1995 musical, 'Five Guys Named Moe'.

Von Stegmann schreibt im Dialogbuch:

ANM: Für das Original-Musical 'Five Guys Named Moe' habe ich keinen deutschen Titel gefunden.



Abbildung 41: Ein Theater, dass das Musical ‚One Guy Named Moe‘ aufführt.⁴⁴⁵

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Wise Old Cat: From the day you were born in the alley to the day you are hit by a car, there's cream to drink and mice to eat and great big balls of yarn. It's a circle... a circle of...	(U Titel) Von deiner Geburt in der Gosse an (.) Bis zu dem Tag, wo du von einem Auto überfahren wirst,... gibt es Milch (2. Sahne) zu trinken und Mäuse zu fressen (.) und grosse tolle Wollknäuel. (.) Das ist der Kreis, ... der ewige Kreis des...	(U Titel) Von deiner Geburt in der Gosse an (.) Bis zu dem Tag, wo du von einem Auto überfahren wirst,... gibt es Milch zu trinken und Mäuse zu fressen (.) und grosse tolle Wollknäuel. (.) Das ist der Kreis, ... der ewige Kreis des...
Itchy: ...Knife!	Itchy: Messers! ...	Itchy: Messers! ...

→ Auch hier hat sich Matthias von Stegmann Gedanken gemacht.

Im Dialogbuch vermerkt er:

ANM d.AUTORS: Hierbei handelt es sich um eine Parodie auf den Song ‚The Circle Of Live‘ aus dem ‚König der Löwen‘. Der Song heißt in der in Hamburg aufgeführten deutschen Übersetzung ‚Der ewige Kreis‘. Ich habe versucht, die Untertitel dem deutschen Originaltext ein wenig anzupassen.

Ein kleines Problem ergibt sich hier. Das Original arbeitet mit einem Wortspiel mit dem Song ‚Circle of Life‘ und dem dazu reimenden Wort ‚knife‘. Im Vergleich dazu scheint sich die deutsche Version mit dem Wort ‚Messer‘ zwar nicht zu reimen, aber auf der visuellen Ebene (Abbildung 42) passend zu sein.

⁴⁴⁵ Quelle: *Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten*, 00:00:27.



Abbildung 42: Itchy kommt mit einem hervorgehaltenen Messer aus der Babywiege herausgesprungen.⁴⁴⁶

Episode 22 – Homerun für die Liebe

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Baseball Announcer: And there's the Duff blimp. With a special message from Tabitha (on camera) to Buck. Said Zeppelin has a whole lotta love.	Stadionsprecher: Und da der Duff-Zeppelin mit einer ganz besonderen Nachricht von Tabitha an Buck. Der Zeppelin singt 'A Whole Lotta Love'. (2.F.: So, wie ich das sehe, liegt heute Liebe in der Luft.)	Stadionsprecher: Und da ist der Duff-Zeppelin. Mit einer ganz besonderen Nachricht von Tabitha an Buck. Der Zeppelin singt 'A Whole Lotta Love'.

→ Die Entwicklung der Synchronübersetzung kommentiert von Stegmann im Dialogbuch:

Anm. d. Autors: Bezieht sich auf den Song 'Whole Lotta Love' von Led Zeppelin. Ich weiß nicht, ob sich das im Deutschen überhaupt erschließt, deswegen: (2.F.: So, wie ich das sehe, liegt heute Liebe in der Luft.)

⁴⁴⁶ Quelle: *Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten*, 00:02:07.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Buck Mitchell: Oh, Tabitha! Tabitha! Oh, this is the worst blimp crash ever!	Buck: Tabitha, Tabitha! Das ist der schlimmste Zeppelin- Absturz aller Zeiten!	Buck: Tabitha, Tabitha! Das ist der schlimmste Zeppelin- Absturz aller Zeiten!
Grampa: Too soon!	Grandpa: Zu früh!	Grandpa: Ich kenn schlimmere!

→ Auch hier ist von Stegmann's Engagement unmissverständlich zu erkennen. Es scheint ihm ein Anliegen zu sein, Dinge zu hinterfragen, die sich ihm nicht schließen:

Anm.d.Aut.: Stehe hier noch etwas auf dem Schlauch, was das bedeuten soll... Hast Du 'ne Idee, Tom?

8.5.3.5 Zusammenfassung

Grundsätzlich fällt auf, dass – im Vergleich zu Combrinck – von Stegmann weitaus bemühter war, eine adäquate Übersetzung zu finden, zumal in Combrincks Dialogbüchern kein einziger Kommentar zu finden war. Generell machte – in den hier untersuchten Episoden – von Stegmann keine schweren Übersetzungsfehler.

Vielleicht noch kurz zu den verschiedenen Fassungen des Dialogbuches: Es gibt kein Muster, ob die erste oder die zweite Fassung des Dialogbuchs im Synchrontext bevorzugt wird. Je nach Situation entwickelt sich das Endresultat anders.

Vom Stil her löst sich von Stegmann im Vergleich zu Combrinck von der wörtlichen Übersetzung, wobei die Tatsache, dass er zum Teil Inhalte neu schöpft, bemängelt werden kann. In einigen Fällen ist es darauf zurückzuführen, dass eine gewohnte Umgangssprache erreicht werden kann. Nur wenn ein Ausdruck – der im Original neutral gestaltet ist – in der deutschen Synchronfassung einen vulgären Unterton bekommt, scheint es nicht angemessen zu sein. Zumal – um wieder auf die Skopostheorie zu kommen – der Zweck der Übersetzung nicht primär darin besteht, aus neutralen Texten vulgäre zu machen. Vielmehr sollen die Rezipienten durch die Sitcom unterhalten werden.

9. Ergebnisse

Im großen und Ganzen ging es in dieser Forschungsarbeit darum, Unterschiede und Veränderungen durch die deutsche Synchronisation der *Simpsons*-Episoden aufzuzeigen. Der Umstand – um nochmal darauf zurückzukommen – dass Ivar Combrinck die Synchronisation der 17. Staffel nicht selbst fertigstellen konnte, macht die Untersuchung einzigartig:

Demnach sind die ersten 11 – von insgesamt 22 – Episoden unter der Gesamtleitung von Ivar Combrinck entstanden. Während die Episoden 12 bis einschließlich 18 als geteilte Arbeit gesehen werden können, weil Matthias von Stegmann hier die Synchronregie – mit den von Combrinck verfassten Dialogbüchern als Vorlage – führt. Ab Episode 19 wird die Arbeit an der Synchronisation wieder alleine ausgeübt, da von Stegmann zur Gänze für Buch und Regie verantwortlich ist. Daraus haben sich schließlich die 3 verschiedenen Kategorien ergeben.

Im Allgemeinen war festzustellen, dass die deutsche Sprache aufwändiger und somit in quantitativer Hinsicht länger ist, als die Englische. Das ist natürlich ein Problem womit sowohl Dialogbuchautoren als auch Synchronregisseure leben müssen. Bereits die Theorie hat darauf hingewiesen.

9.1 Zur Übersetzung der Episodentitel

Interessant ist der Fakt, dass nur 7 der 22 Episoden den vorgeschlagenen Namen im Dialogbuch entsprachen. Zum größten Teil beziehen sich die Namen der Episoden auf dessen Handlung. Die meisten Anspielungen auf Filme, Lieder etc. konnten in der deutschen Übersetzung nicht beibehalten werden.

Kommen wir zu den Unterschieden in Bezug auf Gestaltung der Episodentitel zwischen Combrinck und von Stegmann:

Nachdem von Stegmann in Staffel 17 lediglich für 4 Episoden allein verantwortlich war, ist es schwer zu beurteilen, wessen Vorschläge öfter in die Tat umgesetzt wurden. In Zahlen waren es bei von Stegmann 2 von 4 während es bei Combrinck 5 von 18 Titel waren. Combrinck schenkte den

Post-Production Scripts keine Beachtung, was sich auf die zum Teil verwirrenden Übersetzungen auswirkt.

Wer im Endeffekt für die Titelgestaltung verantwortlich ist, scheint schnell beantwortet, denn *ProSieben* hat immer das letzte Wort, wie Matthias von Stegmann im Interview verrät:

„Es gibt einen hauptverantwortlichen Redakteur beim Sender, mit dem ich sehr gut und sehr eng zusammenarbeite. Er hat jedes meiner Dialogbücher auf dem Tisch, bevor es ins Studio geht und unterbreitet mir seine Änderungswünsche und -vorschläge. Außerdem kennt er die Serie bestens, da er sie schon lange betreut und kann mir auch bei so manchen Fragen helfen. Bei den Besetzungen von neuen Figuren sprechen wir uns genauso ab, wie bei textlichen Dingen und er hält immer Rücksprache mit dem Sender. Pro7 ist also vollständig in den Entstehungsprozess der deutschen Fassung eingebunden und unterstützt unsere Entscheidungen bzw. hat das letzte Wort.“⁴⁴⁷

9.2 Zur Übersetzung der Tafel-Gags

Die Tafel-Gags werden alle in adäquater Weise übersetzt. Es ließ sich durchaus feststellen, dass Combrinck seine Übersetzungen – ähnlich wie zuvor bei den Dialogbüchern – manchmal sehr wörtlich gestaltete. Da wenig umgangssprachliche Ausdrücke im Synchrontext verbessert wurden, bekommen die Zuschauer eine etwaige holprige Ausdrucksweise nicht mit.

9.3 Zum Dialogbuch

Wie wir bereits wissen ist das Dialogbuch – das lippensynchrone Dialoge aufweist – die Vorlage für Aufnahmen im Studio. Auf der sprachlichen Ebene etwa fanden sich die größten Unterschiede, wenn es um die Gegenüberstellung beider Autoren geht.

Während Combrinck – wie schon bei der Übersetzung der Episodentitel und der Tafel-Gags – seine Übersetzung zum Teil sehr wörtlich gestaltet, versucht von Stegmann eine umgangssprachlichere Form zu etablieren. Bei Combrinck hatte man das Gefühl, dass sich seine Dialogbücher wie eine Rohübersetzung lasen, was er in einem Interview abstreitet: „Ich bin kein Rohübersetzer. Es geht aber auch nicht um eine wortwörtliche

⁴⁴⁷ o.N., „Interview mit Matthias von Stegmann.“ in: <http://springfield-shopper.de/Information/interview.shtml>, Zugriff: 3.10.2013.

Übersetzung, sondern um eine deutsche Adaption.“⁴⁴⁸ Von einer deutschen Adaption kann aufgrund der vorliegenden Untersuchung – bis auf wenige Ausnahmen – kaum die Rede sein.

Den Analyseergebnissen entsprechend kann man Combrinck unterstellen, dass er weniger bemüht war, eine adäquate Übersetzung zu vollbringen. Daraus resultieren zum Teil gravierende Fehler, die von Stegmann nicht begeht. Combrincks Fehler hatten mehrere Ursprünge. Seien es nicht erkannte Wortanspielungen, false-friends, ‚herkömmliche‘ Übersetzungsfehler oder falsche Übersetzungen von Wörtern, die nicht den Gesamttext berücksichtigt haben. Solche Fehler sind deswegen beklagenswert, da sie generell keine Unübersetzbarkeit darstellen. Dementsprechend hätten diese vermieden werden können, wenn sich Combrinck etwa die Hinweise der Post-Production Scripts zu Herzen genommen hätte. Es ist davon auszugehen, dass er diese Scripts in keinem der Schritte des Synchronisationsprozesses verwendet hat, obwohl diese Möglichkeit jederzeit bestand. Außerdem finden sich in seinen Dialogbüchern keine Kommentare. Man kann davon ausgehen, dass Combrinck viele Übersetzungsfehler aufgrund von mangelndem Fachwissen begeht. Wie die Dialogbücher zeigten, enthielten sie zum Teil Inhalte, die weder dem gezeigten Bild entsprachen, noch einen Bezug zum Gesamttext aufwiesen.

Nun soll wieder die Gelegenheit genutzt werden, um auf das Interview aus der Wochenzeitung *Die Zeit* zurückzukommen, indem Combrinck meint:

„Wenn ich mal eine Anspielung nicht gleich verstehe, gehe ich zu meinen amerikanischen Nachbarn und lasse sie mir erklären.“⁴⁴⁹

Das setzt aber das Erkennen von Anspielungen voraus. Demnach wird er erst seine ‚amerikanischen Nachbarn‘ um Rat fragen können, wenn er sich sicher ist, dass ein Satz auf eine Anspielung verweist. Das Risiko scheint zu groß von der Anspielung nichts mitzubekommen. Aus diesem Grund ist die Verwendung der Post-Production Scripts unverzichtbar.

⁴⁴⁸ Menden, „Die Gagkiller von ProSieben“, http://www.zeit.de/2001/11/Die_Gagkiller_von_ProSieben, Zugriff: 15.2.2014.

⁴⁴⁹ Ibid., http://www.zeit.de/2001/11/Die_Gagkiller_von_ProSieben/seite-2, Zugriff: 15.2.2014.

In der Dialogbuchentwicklung können von Stegmann keine gleichwertigen Fehler zugeordnet werden. Es besteht kein Zweifel, dass er die Post-Production Scripts nicht verwendet hat. Außerdem war er stets bemüht, Dinge zu hinterfragen, die ihm nicht auf Anhieb klar waren. Da sich seine Dialogbücher nicht so stark von dem Synchrontext unterscheiden, sollen im nächsten Kapitel auf die Abweichungen eingegangen werden.

9.4 Zum Synchrontext

Die Synchrontexte zwischen Combrinck und von Stegmann fallen erwartungsgemäß ebenfalls sehr unterschiedlich aus:

Combrinck begeht – wie schon bei der Dialogbuchentwicklung – dieselben Fehler, jedoch in geringerem Maße, da sie während bzw. vor den Aufnahmen im Studio eliminiert werden. Auch wenn Combrinck stark kritisiert wird, handelt es sich um Tatsachen und keinesfalls um unberechtigte Anschuldigungen. Diese Arbeit verfolgt demnach nicht das Ziel ihn als schlechten Übersetzer darzustellen. Es soll lediglich darauf aufmerksam gemacht werden, dass Übersetzungsfehler unter der Leitung von Combrinck nicht ausgeschlossen werden können. Da *ProSieben* die Serie seit über 20 Jahren im Programm hat, kann Combrinck seine Arbeit auf gar keinen Fall schlecht gemacht haben. Die Fehler, auf die in weiterer Folge eingegangen werden sollen, hätten verhindert werden können, da sie auf die mangelnden Fähigkeiten eines Übersetzers zurückzuführen sind:

False-friends bleiben demnach auch in Synchrontexten Combrincks bestehen. In der Halloween-Episode etwa übersetzt er ‚But the fabric of the universe itself may shatter‘ in ‚Die Fabrik des Universums könnte dabei zerspringen‘.⁴⁵⁰

Genauso können Combrinck Fehler nachgesagt werden, die aufgrund mangelnder Rücksicht auf den Gesamttext entstehen: Wieder ist es die Halloween-Episode, als Moe gerade dabei ist, die Felder seines Rubbelloses aufzurubbeln. Combrinck verwendet die Worte ‚...kreuze ich noch den Lotteriezettel an...‘.⁴⁵¹ Das mag zwar eine Möglichkeit sein, aber

⁴⁵⁰ Vgl. S. 145.

⁴⁵¹ Vgl. S. 146.

wenn Combrinck den nachfolgenden Satz in dieser Aussage berücksichtigt hätte, dann wäre ihm dieser Fehler erspart geblieben. Denn kurz darauf sagt Moe: ‚Sofortiger Jackpot: eine Million Dollar.‘ Man merkt, dass diese beiden Aussagen keiner gemeinsamen Logik entsprechen.

Wörtliche Übersetzungen können auch zu Verwirrungen führen. In derselben Episode übersetzt Combrinck Barts Aussage ‚I don’t want to reverse the spell‘ mit ‚Ich will den Zauber aber nicht umdrehen‘ sehr wörtlich.⁴⁵² Von einer Umgangssprache kann definitiv nicht die Rede sein. Auch die Übersetzung der Szene, in der Bürgermeister Quimby als Burger verkleidet ist, entsteht aus mangelnder Bezugnahme des Zusammenhangs. Der Satz ‚I am not a happy meal right now‘ bezieht sich deutlich auf das Kinder-Menü ‚Happy-Meal‘ von *McDonalds*. Deshalb scheint es grundlos ‚Ich bin keine glückliche Mahlzeit, jetzt im Moment‘ daraus zu machen.⁴⁵³ Das Wortspiel aus dem Original geht komplett verloren.

Ähnlich wie in diesem Beispiel, geht eine Anspielung mit einer anderen Fast-Food Kette verloren. Und das aufgrund einer wörtlichen Übersetzung. Aus ‚And I’m Jared from the Subway ads‘ macht Combrinck fälschlicherweise ‚Und ich bin Jared aus der U-Bahn-Werbung‘.⁴⁵⁴ Obwohl das Post-Production-Script als auch Abbildung 22 (S. 149) darauf hinweisen, dass es sich um die Fast-Food Kette *Subway* handelt, übersetzt Combrinck ‚subway‘ wörtlich mit ‚U-Bahn‘. Da nicht allen das *Subway*-Testimonial ‚Jared‘ ein Begriff sein wird, betrifft dieser Fehler nicht alle Zuschauer. Es kann generell davon ausgegangen werden, dass nicht alle Veränderungen bzw. Übersetzungsfehler dem Publikum auffallen werden:

Dinge, die im Original stumm sind, aber in der deutschen Synchronfassung neu vertont werden, wird das Publikum demnach nicht als Veränderung wahrnehmen können. Da die englische Tonspur nicht zu hören ist, scheinen solche Veränderungen als nicht problematisch.

Wir erinnern uns an das Beispiel aus der Episode *Es lebe die Seekuh!*: Während der Ton im Original stumm ist, hören wir im deutschen

⁴⁵² Vgl. S. 148.

⁴⁵³ Vgl. *ibid.*

⁴⁵⁴ Vgl. S. 149.

Synchrontext den Jetskier ‚Hah!’ sagen.⁴⁵⁵ Der Mund ist zwar geschlossen, aber dadurch dass seine Zähne zu sehen sind, ging Combrinck wohl davon aus, dass der Zuseher hier ein Geräusch erwarten würde. Ähnlich praktiziert es von Stegmann, denn er fügt ebenfalls an Stellen Dialog hinzu, bei denen er es für angemessen hält. Im Dialogbuch der Episode *Gleichung mit einem Unbekannten* schreibt von Stegmann: ‚ORIG STUMM, aber deutl. zu sehen’.

Die dazugehörige Abbildung 43 zeigt deutlich eine Lippenbewegung, des auf der linken Seite stehenden Herren im grauen Anzug.



Abbildung 43: Die Lippenbewegung des Mannes auf der linken Seite ist deutlich zu erkennen.⁴⁵⁶

Auch das Hinzufügen von Wörtern oder manchmal sogar ganzen Sätzen wird bei den *Simpsons* praktiziert. Diese sind in den meisten Fällen ebenfalls als unproblematisch zu bewerten: Als Beispiel soll auf die Episode *Es lebe die Seekuh!* verwiesen werden: Homer wird hier von 4 Jetskiern eingekreist und schreit vor lauter Angst im Original ‚Help! I’m stuck!’ während er im Synchrontext ‚Hilfe! Ich stecke fest! Die nehmen mich in die Mangel!’ ruft.⁴⁵⁷ Gerade weil der Text aus dem Off kommt, können solche Erweiterungen im Zuge des Synchronisationsprozesses als unproblematisch betrachtet werden. Sie dienen lediglich als Zusatzinformationen, von denen der Synchronregisseur ausging, der Zuseher würde sie benötigen.

⁴⁵⁵ Vgl. S. 143.

⁴⁵⁶ Quelle: *Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten*, 00:03:48.

⁴⁵⁷ Vgl. S. 144.

Umschreibungen von Wörtern – wenn diese den Zweck verfolgten den Inhalt nicht zu verfälschen – würden auch keinen negativen Eindruck beim Betrachten einer Episode vermitteln. Von Stegmann bediente sich hin und wieder dieser Methode. Hier soll nur ein Beispiel genannt werden: Lisa – als Jake Boyman verkleidet – sagt im Original zu Nelson: ‚And because you’re poor so you don’t feel like you’re good enough’. Von Stegmanns Synchrontext weist eine passende Umschreibung mit den Worten ‚Und weil du so arm bist. Also hast du Minderwertigkeitskomplexe’ auf.⁴⁵⁸ Neben stilistischen Gründen können derartige Veränderungen auf eine zu knappe Zeit begründet sein. Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits beschrieben wurde, ist in den meisten Fällen der englische Originaltext kürzer als der deutsche Synchrontext. Was zur Folge haben kann, dass in manchen Fällen ein Text gekürzt werden muss, da sonst die Gefahr droht, dass der eingesprochene Text zu hastig wirken würde. Natürlich muss der Synchronregisseur dabei aufpassen, keine essentiellen Teile des Inhalts auf der Strecke zu lassen.

Idiomatische Wortanspielungen, Witze u.ä. haben es bei der Synchronisation ebenfalls nicht immer leicht. Die Theorie hat bereits gezeigt, dass diese nicht immer als unübersetzbar einzustufen sind. Nicht unübersetzbar heißt aber nicht, dass man keine Verluste in Kauf nehmen muss. So kommt es gelegentlich vor, dass ein Witz verloren geht. Nachdem der Dialogbuchautor die Entscheidung alleine treffen muss, darf man ihm in solchen Fällen keinesfalls als Sündenbock abstempeln. Combrinck übersetzt – wieder in der Halloween-Episode – das vulgäre Wortspiel des Roboters ‚What the F-prompt?!’ mit den Worten ‚Was verdammt noch mal...’.⁴⁵⁹ Der Witz geht somit verloren. Natürlich wäre es erfreulicher gewesen, wenn sich Combrinck einer humorvolleren Alternative bedient hätte. Von Stegmann war definitiv kreativer, wenn es um solche Entscheidungen ging: Wie in einer Konversation zwischen Homer und Marge, in der es um Gleichberechtigung geht.

⁴⁵⁸ Vgl. S. 187.

⁴⁵⁹ Vgl. S. 146.

Zur besseren Veranschaulichung wird der Dialog in Form einer Tabelle angezeigt:

Original	Synchrontext
Marge: All this hoo-haw about girls and math is silly. Women are as smart as men. Why a woman invented liquid paper.	Marge: Dieser ganze Zirkus um Mädchen und Mathe ist lächerlich. (.) Frauen sind genauso klug wie Männer. ... Zum Beispiel hat eine Frau das Tipp-Ex erfunden.
Homer: Well, you know what a man invented? Actual paper.	Homer: Weißt du, was ein Mann erfunden hat? (.) Das fehlerfreie Schreiben.

Der ursprüngliche Wortwitz des Originals geht zwar verloren, aber gleichzeitig wird im Synchrontext ein neuer erschaffen.⁴⁶⁰

Die Arbeit von Stegmanns zeichnet sich auch dadurch aus, dass er Dialoge durch Umformulierungen dem gezeigten Bild angleicht. Etwa in Episode *Kiss Kiss Bang Bangalore*, in der es um Outsourcing geht:

Original	Synchrontext
Announcer: Hey, America... why not let some of the other countries carry their share of the load? You can with the best kind of sourcing... outsourcing.	Ansager: Hey, Amerika, ...warum lassen wir nicht ein paar andere Länder ihren Anteil an der Last tragen? Ruh' dich aus Amerika und setz auf Outsourcing!.

Dieses Beispiel zeigt sehr deutlich, dass die Neuschöpfung des Satzes dem gezeigten Bild (Abbildung 35, S. 178) angepasst wurde. Dementsprechend schafft es von Stegmann sowohl der ursprünglichen Aussage treu zu bleiben, ohne jedoch den Sinn zu verfälschen.

Etwas kritischer ist seine Art, Dialogen einen vulgären Ton zu verschaffen, der im Original nicht vorgesehen ist. Das wohl eindeutigste Beispiel ist die Übersetzung von ‚Oh, my God‘ in ‚Ach du heilige Scheiße‘.⁴⁶¹ Unabhängig davon, dass man von Bart eine solche Ausdrucksweise erwarten würde, scheint diese Übersetzung fraglich. Auch wenn der Sinn erhalten bleibt. Die Mehrheit solcher der Veränderungen hatte eine Verstärkung des Tons zur Folge. Lediglich ein Beispiel verfolgte das gegenteilige Ziel:

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: Uh... uh, she was here a minute ago. She must be pooping.	Homer: „Äh, äh, sie war eben noch hier. Vielleicht ist sie grade . . beim Kacken. (2. auf dem Klo.)“	Homer: Äh, äh, sie war eben noch hier. Vielleicht ist sie grade . . auf dem Klo.

⁴⁶⁰ Vgl. S. 189.

⁴⁶¹ Vgl. S. 195.

Interessant scheint hier die Dialogbuchentwicklung. Die erste Fassung hielt sich an das Original, während die 2. einen scheinbar milderen Ton wiedergibt, der schließlich im Synchrontext beibehalten wird.

Zu Schluss kommt ein Beispiel, das definitiv einen Sonderfall darstellt. Die falsche Übersetzung des Wortes ‚kook‘ aus Episode *Kiss Kiss Bang Bangalore*.⁴⁶² Es ist deshalb von großem Interesse, da an dieser Episode sowohl Ivar Combrinck (Dialogbuch) als auch Matthias von Stegmann (Synchronregie) beteiligt waren. Hier macht Combrinck in dem Dialogbuch einen Übersetzungsfehler indem er ‚kook‘ durch ‚Widerling‘ übersetzt. Die beiden Worte haben zwar miteinander nichts zu tun (‚kook‘ heißt Spinner bzw. Irrer), aber nachdem sowohl ‚Spinner‘ als auch ‚Widerling‘ in diesem Dialog passend scheinen, ist der Fehler unbemerkt auf den Synchrontext übertragen worden. Von Stegmann hatte demnach keine andere Wahl, da sich der ‚Widerling‘ auf dem Gesamttext bezog. Deshalb kann man davon ausgehen, dass für ihn kein Anlass bestand, in das Post-Production Script hineinzusehen. Sonst wäre ihm der Fehler aufgefallen, weil er ‚kook‘ in einer späteren Episode richtig übersetzt hat.⁴⁶³

Die Analyse hat also gezeigt, dass es definitiv nicht von Vorteil ist, die zwei Schritte der Synchronisation (Synchronregie und Dialogbuch) unabhängig voneinander – durch zwei verschiedene Instanzen – herzustellen, da bereits begangene Fehler im Dialogbuch nicht immer als solche erkannt werden können und als falsche Übersetzungen im Synchrontext weiter bestehen bleiben. Als Hauptgrund dafür kann die mangelnde Zeit gesehen werden. Der Synchronregisseur übernimmt sozusagen einen bestehenden Fehler aus dem Dialogbuch, ohne davon zu wissen. Das bedeutet natürlich nicht, dass die alleinige Arbeit an Dialogbuch und Synchronregie vor solchen Fehlern schützt.

⁴⁶² Vgl. S. 182.

⁴⁶³ Vgl. *ibid.*

In Bezug auf die Skopostheorie lässt sich sagen:

Combrincks Übersetzung verfolgt den Zweck der ausgangssprachlichen Worttreue, während von Stegmanns Absicht eine deutsche Adaption, in einer gewohnten Umgangssprache, ist.

Generell kann man sagen, dass der *skopós* sowohl in der Ausgangs- als auch Zielsprache ident ist. Der Zweck der Übersetzung entspricht dem des Originals. Ziel ist es, die Menschen zum Lachen zu bringen. Die Komik bleibt sowohl im englischen Original als auch in der Synchronfassung erhalten. Lediglich die Wirkung zwischen Englischer- und Deutscher Fassung ist unterschiedlich. Die komische zur Schaustellung des U.S. amerikanischen Alltagslebens wirkt etwa beim deutschsprachigen Publikum anders, da es sich um eine fremde Kultur handelt. Wobei man dazu aber sagen muss, dass im deutschsprachigen Raum der ‚American Way Of Life‘ nicht allzu fremd ist, da unsere Sprache nicht nur Anglizismen aufweist, sondern auch aus den USA stammende Marken, Sitten und Bräuche (z.B. Halloween) übernommen werden.

9.6 Schlussfolgerungen

In Hinsicht auf den Synchronisationsprozess der *Simpsons* kommen wir zu folgendem Schluss:

Der Dialogbuchautor, gleichzeitig auch Synchronregisseur hat stets auf den Gesamttext sowie die Kontinuität zu achten.

Mit Unübersetzbarkeiten wird im Laufe der Arbeit jeder Synchronbeauftragte zu tun bekommen. Wörtliche Übertragungen der Ausgangssprache sind mit Vorsicht zu genießen. Im Idealfall sucht der Autor nach einer Alternative, passend zum Gesamttext. Analog hält es sich auch zu idiomatischen Redewendungen, Wortspielen usw. Dass ein Witz dabei verloren gehen kann, ist eine unüberwindbare Tatsache.

Das Post-Production Script soll von Anfang an in den Arbeitsprozess des Dialogbuches miteinbezogen werden, da sonst die Gefahr besteht, Anspielungen aus Kunst, Kultur, Politik usw. zu übersehen oder sonstige Übersetzungsfehler zu begehen.

Während des Übersetzungsprozesses sollte die Erhaltung des Sinns höchste Priorität haben und die Worttreue eine untergeordnete Rolle spielen. Ein Dialogbuchautor muss dabei kompromissbereit sein. Von unmotivierten Veränderungen, die sich nicht aufgrund kultureller oder sprachbedingter Problematik erschließen, ist Abstand zu halten.

Die Übersetzung der Episodentitel kann sowohl am Inhalt der Folge selbst, als auch am Originaltitel angelehnt sein.

Der Tafel-Gag untersteht ebenfalls der Norm, den Sinn zu vermitteln, mit der zusätzlichen Schwierigkeit, dass der Zuseher den englischen Originaltext zu sehen bekommt. Hier würden etwaige Übersetzungsfehler sofort auffallen. Fremdsprachenkenntnisse des Zusehers vorausgesetzt.

10. Anhang

10.1 Transkription der Dialoglisten

Hier befindet sich die gesamte Transkription der aufgefallenen Unterschiede und Veränderungen der untersuchten Episoden.

10.1.1 Staffel 17 Episode 1

Englischer Originaltitel: The Bonfire of the Manatees

Deutscher Titel: Es lebe die Seekuh!

Dialogbuch: Ivar Combrinck

Synchronregie: Ivar Combrinck

Anzahl der Takes: 263

Aufgezeichnet am 23.07.2013 um 18:40 Uhr auf *ProSieben*.

Inhalt:

Nach einem Streit verschwindet Marge von zu Hause und lernt in einem Restaurant den Seekuh-Beschützer Caleb kennen. Begeistert schließt sie sich ihm an, Seekühe zu betreuen und vorm Aussterben zu bewahren. Homer macht sich mit den Kindern auf die Suche und findet schließlich seine Ehefrau. Um sie zurückzugewinnen, hilft er, Seekühe zu bewahren vor angriffslustigen Jetskiern. Die verprügeln ihn zwar, hauen aber ab, und Marge beschließt, Homer nach Hause zu bringen und sich um ihn zu kümmern, so dass der Ehefrieden wiederhergestellt ist.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Sportkommentator: We got a real nail-biter here at the Mile High Stadium.	Sportkommentator: Wir erleben einen echten Nagelbeißer hier im Mile High Stadion. (2.F.: großartiges Finale)	Sportkommentator: Wir erleben ein nervenaufreibendes Finale hier im Mile High Stadion.
Homer: Come on, Broncos. You can do it.	Homer: Nun kommt schon, Broncos, das schafft ihr doch leicht!	Homer: Nun kommt schon Broncos, dass schafft ihr leicht!
Homer: Oh, the Broncos won? Why didn't I bet on them like Professor Pigskin told me to?	Homer: Och, die Broncos haben gewonnen. ... Warum hab ich die bloß nicht gewettet, wie Professor Pigskin mir geraten hat?	Homer: Och, die Broncos haben gewonnen. ... Warum habe ich nur nicht auf die gewettet, wie Professor Pigskin mir geraten hat?
Homer: He's a pig who can predict football winners in advance!	Homer: Er ist ein Schwein, der Footballgewinner weit vorher voraussagen kann.	Homer: Das ist ein Schwein, das Footballgewinner weit vorher voraussagen kann.
Homer: Because he's got something no gambler's ever had! A system!	Homer: Weil er etwas hat, was noch nie ein Spieler gehabt hat. ... Ein System!	Homer: Weil es etwas hat, was noch nie ein Spieler gehabt hat. ... Ein System!
Homer: All right! You can shoot your gay adult film at my house.	Homer: Okay, ... dreht euren schwulen Erotikfilm in meinem Haus.	Homer: Okay. Dreht euren schwulen Porno in meinem Haus.
Homer: Oh, they're shooting an adult film at my house tomorrow. How am I gonna get rid of Marge and the kids?	Homer: Ach, die drehen morgen einen Erotikfilm in meinem Haus, aber wie werd ich nur Marge und die Kinder los?	Homer: Ach, die drehen morgen einen Porno in meinem Haus, aber wie werd ich nur Marge und die Kinder los?
Moe: I know a guy who	Moe: Ich kenn einen, der	Moe: Ich kenn einen, der

turns the dead sleigh horses into jerky and sells it to bars.	die toten Schlittenpferde zu Pökelfleisch verarbeitet. Das verkauft der an Bars.	die toten Schlittenpferde zu Pökelfleisch verarbeitet und an Bars verkauft.
Bart: I want to see Santa. He can explain why he gave me a Playstation box with nothing inside but a coloring book.	Bart: Ich will den Weihnachtsmann. Ich will wissen, warum er mir 'n Play-station-Karton geschenkt hat mit nichts drin außer 'nem Malbuch.	Bart: Ich will den Weihnachtsmann. Ich will wissen, warum er mir 'n Play-station-Karton geschenkt hat mit nichts drin außer 'nem Malbuch.
Homer: It got your hopes up, didn't it?	Homer: Das hat dich hoffnungsvoll gemacht.	Homer: Das hat dir Hoffnung gemacht, stimmt's?
Elf: Welcome to Santa's Village where it's Christmas every day. Closed on Christmas.	Elf: Willkommen im Weihnachtsdorf, wo täglich Weihnachten ist. Nur Weihnachten geschlossen.	Elf: Willkommen im Weihnachtsdorf, wo täglich Weihnachten ist. Weihnachten geschlossen.
Santa: Oh, Santa got some bad medical news.	Santa: Ach, der Weihnachtsmann hat schlechte ärztliche Nachrichten.	Santa: Der Weihnachtsmann hat schlechte ärztliche Nachrichten.
European Director: „Relax. Three guys will put their hands on it, okay? Now everybody is very much in love. And action!	Regisseur: „Nur die Ruhe. Drei Kerle werden ihre Hände da rauflegen. Und jetzt sind alle sehr, sehr verliebt. Und Action!“	Regisseur: „Nur die Ruhe. Drei Kerle werden ihre Hände da rauflegen. Und jetzt sind alle sehr, sehr verliebt. Und Action!“
Homer: Well, we better go eat that yogurt.	Homer: Mag schon sein. Dann sollten wir den Joghurt lieber essen.	Homer: Wenn sie es sagt, sollten wir den Joghurt lieber essen.
Homer: Look, we've been down this road before. I do something stupid. Your mom leaves. We eat waffles.	Homer: Aber das haben wir doch alles schon besprochen: Ich mach was Dummes, und eure Mutter verschwindet. Wir essen Waffeln.	Homer: Aber das haben wir doch alles schon besprochen: Ich mach was Dummes, und eure Mutter verschwindet. Wir essen Waffeln.
Bart: We're out of waffles.	Bart: Waffeln haben wir nicht.	Bart: Waffeln sind aus.
Homer: Where's your sense of magic and wonder?	Homer: Wo ist dein Gespür für Zauberei und Wunder?	Homer: Wo ist dein Gespür für Magie und Wunder?
Homer: Uh, let it ring. Play hard to get. (on second ring) That's hard enough!	Homer: Ich tu mal so, ... als wär ich schwer zu erreichen. Das ist lang genug.	Homer: Oh lass es klingeln. Gib dich unnahbar. (beim zweiten mal Klingeln) Das war lang genug.
Moe: Oh, hey, Homer.	Moe: Oh, Homer!	Moe: Hi Homer.
Homer: Uh-oh. I might've broken the phone. I better call Moe.	Homer: Oh-oh, hab ich 's jetzt kaputtgemacht? Ich ruf lieber Moe an.	Homer: Oh-oh, hab ich 's jetzt kaputtgemacht? Ich ruf lieber Moe an.
Marge: I guess I'd better tell them I'm coming home.	Marge: Ach, ich sag denen lieber Bescheid, dass ich nach Hause komme.	Marge: Ach, ich sag lieber bescheid, dass ich nach Hause komme.
Caleb: Be still. Don't give it the phone. Settle down, sugar plum. Look what daddy's got in his pocket. Yummy yummy kelp.	Caleb: Immer mit der Ruhe, Zuckerpuppe. Sieh mal, was Daddy in seiner Tasche hat. Überaus köstlichen Seetang.	Caleb: Immer mit der Ruhe, Zuckerpuppe. Sieh mal, was Daddy in seiner Tasche hat. Lecker, lecker Seetang.
Caleb: Good girl. Yes, yes. (to Marge) This animal means you no harm. She's a sweet old Florida	Caleb: Bist ein braves Kind. Ja, ja. Ja, ja, ja, du bist ein braves Mädchen. - Keine Angst, es tut Ihnen nichts.	Caleb: Bist ein braves Kind. Ja Ja. Du bist ein braves Mädchen. - Keine Angst, es tut ihnen nichts. Es ist ein

manatee. Also known as a sea cow or dugong.	Es ist ein nettes altes Florida-Manatee, auch bekannt als Seekuh oder Dugong.	nettes altes Florida-Manatee, auch bekannt als Seekuh oder Dugong.
Marge: What if by harming a manatee, you could save two manatees? But before you answer, consider this, the manatee you would have to harm is pregnant.	Marge: Und wenn Sie vielleicht nur einer Seekuh schaden, um zwei andere zu retten? Aber bevor Sie antworten, bedenken Sie, ... die Seekuh, der Sie schaden müssen, ist schwanger.	Marge: Und wenn sie einer Seekuh schaden müssten um zwei zu retten? Aber bevor sie antworten bedenken sie, die Seekuh der sie schaden müssten ist schwanger.
Marge: I think the worst part was when I realized that Homer lied to me.	Marge: Ich glaub, der schlimmste Schock für mich war, als ich gemerkt hab, dass Homer mich belügt.	Marge: Ich glaub, der schlimmste Schock für mich war, als ich gemerkt hab, dass Homer mich belogen hat.
Marge: Exactly!	Marge: Ja, genauso ist es.	Marge: Ja, genauso ist es.
Caleb: I have a saying which goes, 'You can't teach a manatee any tricks.'	Caleb: Ich hab ein Sprichwort, das lautet: 'Man kann 'nem Manatee keine Tricks beibringen'.	Caleb: Ich hab ein Sprichwort, das lautet: 'Man kann 'ner Seekuh keine Tricks beibringen'.
Marge: Maybe you can just put a hat on it and say it's a trick.	Marge: Setzen Sie ihm 'nen Hut auf und bezeichnen das als Trick.	Marge: Setzen Sie ihr 'nen Hut auf und bezeichnen das als Trick.
Caleb: What am I supposed to do? Bury them at Arlington?	Caleb: Was sollt ich anders machen, sie in Arlington beerdigen?	Caleb: Was soll ich denn machen? Sie in Arlington beerdigen?
Homer: Gotta find your mom. Gotta find your mom.	Muss eure Mutter finden. Muss eure Mutter finden.	Muss eure Mutter finden. Eure Mutter finden.
Bart: Country cousins? Are they rubes? Because I don't cotton to rubes.	Bart: Land-Cousins? Sind die primitiv? Ich mag keine Primitivlinge.	Bart: Land-Cousins? Sind das Trottel? Ich mag nämlich keine Trottel.
Homer: „Oh, the rubiest. Oo, look! A new restaurant chain! Woo-hoo!	Homer: „Oh, sehr primitiv! - Oh, seht nur, 'ne neue Restaurantkette, juhu!	Homer: Oh, Volltrottel! - Oh, seht nur, 'ne neue Restaurantkette, juhu!
Homer: Listen. I thought about what I did. And it was really, really wrong. I'm sorry.	Homer: Ich hab darüber nachgedacht, was ich getan hab. Und das war wirklich völlig falsch. ... Es tut mir leid.	Homer: Ich hab darüber nachgedacht, was ich getan hab. Und das war wirklich völlig falsch. ... Es tut mir leid.
Homer: You're needed at home!	Homer: Wir brauchen dich zu Hause.	Homer: Du wirst zu Hause gebraucht.
Marge: And treated like I deserve.	Marge: Dann behandelt mich, wie ich 's verdiene.	Marge: Dann behandelt mich, wie ich 's verdiene.
Homer: You're needed at home!	Homer: Zu Hause brauchen wir dich.	Homer: Du wirst zu Hause gebraucht!
Homer: Hello? Marge? Does the pizza guy take a check? If so, where do we keep the checks? And lastly, how do you write a check?	Homer: Hallo, Marge! Nimmt der Pizzatyp auch 'n Scheck? Wenn ja, wo bewahren wir die Schecks auf? Und letztendlich, wie schreibt man 'nen Scheck aus?	Homer: Hallo, Marge! Nimmt der Pizzatyp auch 'n Scheck? Wenn ja, wo bewahren wir die Schecks auf? Und zuletzt wie schreibt man Schecks aus?

Homer: Well, that's very reasonable.	Homer: Na ja, ... das ist schon vernünftig.	Homer: Na ja, ... das ist sehr vernünftig.
Victor: Oh, yes. Senora left for the coast with a rugged yet sensitive man of science. Homer: Rugged? Is that the same as handsome? Victor: Oh, no, no. Handsome means he look at himself in the mirror all day. Rugged means you look at him.	Victor: Oh, ja, Senora ging zur Küste mit zackigem, doch sensitivem Mann von Wissenschaft. Homer: Zackig? Soll das soviel wie "hübsch" heißen? Victor: Oh, nein, nein. Hübsch heißt, dass er sich so oft wie möglich selbst im Spiegel ansieht. Zackig ist, wenn Sie ihn ansehen.	Victor: Oh, ja, Senora ging zur Küste mit stattlichem, doch sensitivem Mann von Wissenschaft. Homer: Stattlich? Soll das gut aussehend heißen? Victor: Oh nein. Gut aussehend heißt, dass er sich so oft wie möglich selbst im Spiegel ansieht. Stattlich ist wenn sie ihn ansehen.
Homer: Okay, the key to this thing is the manatees. Is Marge saving them or killing them? Lisa: Saving! Homer: Okay, to save the manatees, I guess I could donate my time and money and help them build a... a... Screw that.	Homer: Okay, der Schlüssel dazu sind die Manatees. Will Marge sie retten oder umbringen? Lisa: Sie retten! Homer: Okay, um die Manatees zu retten, könnte ich meine Zeit opfern und ein bisschen Geld und ihnen helfen beim Bau eines... Vergesst es!	Homer: Okay, der Schlüssel dazu sind die Seekühe. Will Marge sie retten oder umbringen? Lisa: Sie retten! Homer: Okay, um die Seekühe zu retten, könnte ich meine Zeit opfern und ein bisschen Geld und ihnen helfen beim Bau eines... Ach. Vergesst es!
Bart: Dad, those jet skiers are headed right for a herd of manatees! Jet skier #1: Check out those gentle exotic sea creatures.	Bart: Dad, diese Jetskier halten direkt zu auf die Manatees! 1. Jetskier: Seht euch mal diese netten exotischen Seekühe an!	Bart: Dad, diese Jetskier halten direkt auf die Seekühe zu! 1. Jetskier: Seht euch mal diese netten exotischen Seekreaturen an!
Jet skier #2: Oh, man. I just wish we could see their tears. Homer: Why don't you pick on someone your own size? Jet skier #1: They are roughly our size! Jet skier #2: In fact, they're bigger than us.	2. Jetskier: Oh, Mann, schön wär 's, wenn wir ihre Tränen sehen könnten! Homer: Überfallt doch jemanden von eurer Größe! 1. Jetskier: Die sind ungefähr von unserer Größe. 2. Jetskier: Im Grunde sind sie größer als wir.	2. Jetskier: Man, ich wünschte wir könnten ihre Tränen sehen! Homer: Belästigt doch jemand von eurer Größe! 1. Jetskier: Sie sind ungefähr von unserer Größe! 2. Jetskier: Im Grunde sind sie größer als wir.
Homer: Manatees defend!	Homer: Manatees verteidigen!	Homer: Seekühe verteidigen.
Uncle Joe: Attention, jet skiers! I have a court order here requiring you to vacate these waters.	Uncle Joe: Achtung, Jetskier! - Ich hab hier einen Gerichtsbeschluss, der euch eindeutig auffordert, diese Gewässer zu meiden.	Uncle Joe: Achtung, Jetskier! - Ich hab hier einen Gerichtsbeschluss, der euch eindeutig auffordert, diese Gewässer zu verlassen.

Jet skier #2: No court order's gonna tell me what to do. Here... Oh, man. It's notarized.	2. Jetskier: Kein Gerichtsbeschluss kann mir vorschreiben, was ich tun soll. ... Häh? Oh, Mann, das ist notariert.	2. Jetskier: Kein Gerichtsbeschluss kann mir vorschreiben, was ich tun soll. Oh, Mann, das ist beglaubigt.
Marge: Oh, my sweet, sweet Homie! You sacrificed yourself for the manatees!	Marge: Ach, mein lieber süßer Homie. ... Du hast dich selbst für die Manatees geopfert.	Marge: Ach, mein lieber süßer Homie. ... Du hast dich selbst für die Seekühes geopfert.
Homer: Rubes... so many rubes pounding me with their jet skis...rubes... please, no, rubes...	Homer: Tölpel. ... So viele Tölpel. Haben mit ihren Jetskis auf mich eingeschlagen ... Tölpel. ... Bitte nicht, Tölpel!	Homer: Tölpel. ... So viele Tölpel. Haben mit ihren Jetskis auf mich eingeschlagen ... Tölpel. ... Bitte nicht, Tölpel!
Marge: I'm gonna take you home and fix you up because you're the real endangered species... a devoted husband.	Marge: Ich werd dich jetzt nach Hause bringen und erst mal verbinden. Denn du bist ein wirklich gefährdetes Wesen. ... Ein hingebungsvoller Ehemann. (Kusslaut, original)	Marge: Ich werd dich jetzt nach Hause bringen und erst mal verbinden. Denn du bist ein wirklich gefährdete Spezies. ... Ein hingebungsvoller Ehemann. (Kusslaut, original)

10.1.2 Staffel 17 Episode 4

Englischer Originaltitel: Treehouse of Horror XVI

Deutscher Titel: B.I.: Bartifical Intelligence

Dialogbuch: Ivar Combrinck

Synchronregie: Ivar Combrinck

Anzahl der Takes: 261

Aufgezeichnet am 25.07.2013 um 18:10 Uhr auf *ProSieben*.

Inhalt:

Drei Horror-Erlebnisse. Erstens: Kang und Kodos beobachten ein Baseballspiel, finden es langweilig und lassen es in der Atmosphäre verschwinden. Die Bart-Intelligenz setzt ein, er verschwindet und den Simpsons wird ein Roboter-Bart zugefügt. Sie sind zunächst von ihm ganz begeistert, aber als Bart selbst wieder auftaucht, kommt es zwischen Bart und dem Roboter David zum Streit. Aber Bart schafft es, in die Familie allein zurückzukehren.

Zweiter Teil: Überleben der Fettsäcke! Mr. Burns macht Jagd auf seine Angestellten. Alle haben Angst, erschossen zu werden, aber meist ohne Erfolg. Schließlich rettet Marge ihren Homer, indem sie Burns und Smithers mit zwei Pfannen zusammenschlägt. Homer ist von ihr total hingerissen.

Drittens: Ich hab Kostüme auf deinem Äußeren gezüchtet. Alle haben sich zu Halloween mit lustigen Kostümen verkleidet. Erst als eine Hexe, die Cat Lady, den ersten Preis gewinnen soll, sie aber abgewiesen wird, verflucht sie alle Anwesenden auf Hexenweise. Sie sollen

ihr Kostüm als echtes Leben bekommen. Sämtliche Teilnehmer sind entrüstet. Eine gewaltige Qual bricht aus, bis schließlich Maggie alle von dem bösen Fluch befreit und sie in ein normales Leben zurückkehren können.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Baseball Announcer: Well, what do you know? They're talking on cell phones.	Baseball Ansager: Was erkennen wir da? Sie telefonieren mit ihren Handys.	Baseball Ansager: Wer hätte das gedacht? Sie telefonieren mit ihren Handys.
Kodos: And with all the steroids they take, the players look like freaks. Kang/Kodos: Freaks! Freaks! Little Kodos: Freaks! Freaks! Freaks!	Kodos: Und mit allen Steroiden, die die nehmen, wirken die Spieler wie Missgeburten. Missgeburten! Kang: Missgeburten! Klein Kodos: Missgeburt, Missgeburt, Missgeburt!	Kodos: Und mit allen Steroiden, die die nehmen, wirken die Spieler wie Freaks. Freaks! Kang: Freaks! Klein Kodos: Freaks! Freaks! Freaks!
Kang: It'll be fine. I'll just leave a note.	Kang: Wunderbar. Ich hinterlasse nur schnell einen Zettel.	Kang: Das wird schon wieder. Ich hinterlasse nur einen Zettel.
Lisa: Uh, Mom, remember how you wished we would never grow up?	Lisa: Äh, Mom, erinnere dich, wie du dir gewünscht hast, wir würden niemals erwachsen.	Lisa: Äh, Mom, erinnerst du dich wie du dir gewünscht hast, wir würden niemals erwachsen.
Dr. Hibbert: I'm afraid your	Dr. Hibbert: Ich fürchte, Ihr	Dr. Hibbert: Ich fürchte, Ihr

son is in a deep, deep coma from which he will never emerge.	Sohn liegt in einem tiefen, tiefen Koma. Und aus dem wird er nie mehr erwachen.	Sohn liegt in einem tiefen, tiefen Koma. Aus dem wird er nie mehr erwachen.
Homer: Wow, a robot kid would be a blast. We could confuse him and make his head explode. (robotic voice) This statement is a lie.	Homer: Wow, ein Roboter-Kind wär doch 'n absoluter Knaller. Wir bringen es aus der Fassung und sein Kopf explodiert. (mit Roboter Stimme) Diese Erklärung birgt eine Lüge.	Homer: Wow, ein Roboter-Kind wär doch 'n absoluter Knaller. Wir könnten es verwirren, bis sein Kopf explodiert. (mit Roboter Stimme) Diese Aussage ist eine Lüge.
David: Ow! Mom, that hurt.	David: Au! Mom, das tut weh.	David: Au! Mom, das hat wehgetan.
Lisa: Having a robot brother troubles me. The ethical implications are really tensing me up. (relaxed sigh) Goodbye implications.	Lisa: Ich hab 'nen Roboterbruder, der mir nur Ärger macht. Seine sittlichen Verwicklungen setzen mich nur unter Spannung. (Wollust-Laute) Lebt wohl, Verwicklungen!	Lisa: Dass ich ,nen Roboter-Bruder habe setzt mir ganz schön zu. Ich bin total verspannt von den moralischen Implikationen. (Wollust-Laute) Lebt wohl, Implikationen!
Bart: Eat my shorts!	Bart: Friss meine Shorts!	Bart: Friss meine Shorts!
David: I will comply.	David: „Das werd ich dir erfüllen.	David: „Dem werd ich nachkommen.
Bart: Oh!	Bart: Ach!	Bart: Oh!
Bart: This is where stem cell research led us?!	Bart: Da hat uns die Stammzellenforschung hingebracht	Bart: Da hat uns also die Stammzellenforschung hingebracht
Marge: David and Bart just aren't working out. We have to do something.	Marge: David und Bart kommen nicht gut miteinander aus. Da müssen wir etwas unternehmen.	Marge: David und Bart kommen nicht gut miteinander aus. Da müssen wir was unternehmen.
Homer: I hope that somewhere deep in your data banks, you process fond memories of us.	Homer: Ich hoffe, dass ihr irgendwo, tief in euren Datenbänken, liebevolle Erinnerungen an uns aufbereiten könnt.	Homer: Ich hoffe, dass du tief in deinen Datenbänken liebevolle Erinnerungen an uns aufbereiten kannst?
Bart: There should be a law against abandoning your child.	Bart: Es sollte ein Gesetz gegen Kinder im Stich lassen geben	Bart: Es sollte ein Gesetz dagegen geben, Kinder im Stich zu lassen.
Bart: Yeah, maybe. What did you used to do?	Bart: Ja, vielleicht. ... Was habt ihr denn so gemacht?	Bart: Ja, vielleicht. ... Was habt ihr so gemacht?
Bart: I get it. I get it. It sucks to be you. Goodnight.	Bart: Ich verstehe. Es ist schlecht, wie ihr zu sein. Gute Nacht.	Bart: Verstehe, verstehe. Es nervt, wie ihr zu sein. Gute Nacht
Urinalbot: He peed on me.	Urinalbot: Er hat mich angepinkelt.	Urinalbot: Er hat mich angepinkelt.
Old Robot: You are a urinalbot.	Alter Roboter: Du selbst bist doch ein Urinbot.	Alter Roboter: Du bist doch ein Urinalbot
Urinalbot: Lavatron.	Urinalbot: Ein Toiletten-Trott.	Urinalbot: Ein Toiletten-Trott.
Marge: Well, the important thing is we're a family again.	Marge: Na ja, das einzig Wichtige dabei ist, dass wir wieder eine Familie sind.	Marge: Na ja, das Wichtige dabei ist, dass wir wieder eine Familie sind.
Marge: Oh, I'll call work and tell them he can't make it.	Marge: Mhm, ich ruf bei deinem Arbeitsplatz an und	Marge: Ich ruf in der Arbeit an und sag er schafft's

	sag, du schaffst es nicht.	nicht.
Lisa: Please don't accept this invitation, Dad. Hunting is cruel.	Lisa: Bitte nimm diese Einladung nicht an, denn Jagen ist gewalttätig.	Lisa: Bitte nimm diese Einladung nicht an, denn Jagen ist grausam.
Burns: You're here to participate in a hunt for the world's most dangerous game.	Burns: Ihr seid hier, um an einer Jagd teilzunehmen, nach dem gefährlichsten Spiel der Welt.	Burns: Ihr seid hier, um an einer Jagd teilzunehmen. Einem gefährlichsten Spiel der Welt.
Burns: The game I'm hunting... is all of you.	Burns: Dieses Jagd-Spiel, das ich betreibe ... betrifft euch alle.	Burns: Dieses Jagd-Spiel, das ich betreibe ... betrifft euch alle.
Burns' Lawyer: Excuse me. What gives you the legal right to do this?	Burns Anwalt: Entschuldigung, wer gibt Ihnen die gesetzliche Vollmacht, so was zu tun?	Burns Anwalt: Entschuldigung, wer gibt Ihnen die gesetzliche Vollmacht, so was zu tun?
Burns: You tell me. You're my lawyer.	Burns: Sie selbst ... Sie sind mein Anwalt.	Burns: Sagen Sie's mir ... Sie sind mein Anwalt.
TV Announcer: Now for his take on tonight's bloodthirsty action, here's guest analyst Terry Bradshaw. ... Terry?	TV Ansager: Und nun zur Übernahme der blutdürstigen Taten des heutigen Abends, hier ist, ... hier ist Gast-Analytiker Terry Bradshaw. ... Terry!	TV Ansager: Und nun zu seiner Einschätzung der blutdürstigen Taten des heutigen Abends. Gast-Analytiker Terry Bradshaw. ...Terry!
Bradshaw: Ah! You hate to see that. That's the kind of showboating that'll turn people off this sport.	Bradshaw: Ach, Sie hassen natürlich, das zu sehen. Das ist die Art von Sendungen, die Leute davon abhalten, sich Sport anzusehen.	Bradshaw: Ach, Sie hassen es das zu sehen. Es ist genau die Art von Aufschneiderei die den Leuten diesen Sport vermiest.
Marge: Done and done!	Marge: So, fix und fertig!	Marge: So, erledigt und erledigt!
Homer: Marge, you saved me! D'oh! What was that for?!	Homer: Marge, ... hey, du hast mich gerettet! – Nein! Wieswegen machst du das?	Homer: Marge, ... Du hast mich gerettet! – Nein! Wofür war das denn?
Marge: Staying out eighteen hours and not calling home once!	Marge: 18 Stunden draußen bleiben und nicht einmal zu Hause melden.	Marge: 18 Stunden draußen bleiben und nicht einmal zu Hause anrufen.
Dr. Hibbert: Oh, because I'm black and I'm Dracula, that makes me Blacula? (snort) My wife said, 'Don't go as Dracula.' But I said, 'Bernice, we live in the twenty-first century.' Quimby: Send him the standard racist remark apology. They're in the middle drawer.	Dr. Hibbert: Oh nur, weil ich schwarz bin und Blacula heiße, macht mich das zum Blacula? (Spucklaut) Meine Frau hat gesagt: 'Geh nicht als Dracula.' Darauf ich: 'Bernice, wir leben im 21. Jahrhundert.' Quimby: Schick ihm die Standard-Rassisten-Äußerungsentschuldigung. Liegt in der mittleren Schublade.	Dr. Hibbert: Oh nur, weil ich schwarz bin und Dracula heiße, macht mich das zum Blacula? (Spucklaut) Meine Frau hat gesagt: 'Geh nicht als Dracula.' Darauf ich: 'Bernice, wir leben im 21. Jahrhundert.' Quimby: Schick ihm die Standard-Rassisten-Äußerungsentschuldigung. In der mittleren Schublade.
Old Jewish Man: No. I'm right here dressed as my brother Irving. Every day I	Alter Jude: Nein, ich bin hier, verkleidet als mein Bruder Irving. Ach, jeden	Alter Jude: Nein, ich bin hier, verkleidet als mein Bruder Irving. Ach, jeden

miss him.	Tag kann ich ihn nur vermissen.	Tag vermiss ich ihn.
Carl: Speak English, moron.	Carl: Sprich unsere Sprache, Pleitegeier!	Carl: Sprich unsere Sprache, Schwachkopf!
Witch: Good luck getting your deposits back on those costumes!	Cat Lady ⁴⁶⁴ : Hoffentlich kriegt er jetzt noch den Einsatz für all eure Kostüme!	Hexe: Hoffentlich kriegt ihr jetzt noch euer Pfand für die Kostüme zurück.
Grampa: Look at me! I'm a young strappin' gorilla!	Granpa: „Hey, seht mich an! Ich bin ein junger, sehr strammer Gorilla!“	Granpa: Hey, sieh mich an! Ich bin ein junger strammer Gorilla!
Martin: I'm telling you, I'm Oberon, king of the fairies!	Martin: Ich sage dir, ich bin Oberon, der König der Elfen!	Martin: Ich sage dir, ich bin Oberon, König der Elfen!
Willie: You're a big fat bug! And you're going down!	Willie: Du bist ein großer, fatter Käfer und wirst jetzt erwischt!	Willie: Du bist ein großer, fatter Käfer und hast ausgespielt!
Homer: (slurp) Oh! (slurp) Dammit!	Homer: (Saug- u. Wutlaute) Verdammt noch mal!	Homer: (Saug- u. Wutlaute) Verdammt!
Milhouse: I don't want to change either. Now I can pull horses out of the mud. Then girls will like me.	Milhouse: Ich will lieber auch nichts verändern. Jetzt kann ich Pferde aus dem Morast ziehen und Mädchen werden mich lieben.	Milhouse: Ich will lieber auch nichts verändern. Jetzt kann ich Pferde aus dem Morast ziehen und Mädchen werden mich lieben.
Ned: Please change me back. This bumblebee has developed an unhealthy obsession with me.	Ned: Bitte, verändere mich zurück. Diese Hummel hat einen ungesunden Besitz von mir ergriffen.	Ned: Bitte, verwandle mich zurück. Diese Hummel hat sich ungesund auf mich fixiert.

⁴⁶⁴ Im Dialogbuch steht vermutlich deshalb Cat Lady, da neben einer Ähnlichkeit zum Charakter der *Katzenlady* auch die deutsche Synchronstimme dieselbe ist.

10.1.3 Staffel 17 Episode 13

Englischer Originaltitel: Seemingly Never-Ending Story
 Deutscher Titel: Die scheinbar unendliche Geschichte
 Dialogbuch: Ivar Combrinck
 Synchronregie: Matthias von Stegmann
 Anzahl der Takes: 253
 Aufgezeichnet am 03.08.2013 um 18:10 Uhr auf *ProSieben*.

Inhalt:

Als die Simpsons einen Ausflug in eine Höhle machen und dort einbrechen, so dass Homer steckenbleibt, erzählt Lisa ihm eine Geschichte, die ihr Mr. Burns auf seinem Speicher erzählt hat. Wie er alles verloren hat an den reichen Texaner und dass er, um wieder nach oben zu kommen, bei Moe arbeiten musste, der damals eine Liebesaffäre mit Mrs. Krabappel hatte. Damals hatte er auch erfahren, dass Moe dem noch ordentlichen Snake einen Goldschatz geklaut hatte, aber Mrs. Krabappel wollte trotzdem lieber Lehrerin in Springfield werden, und Moe wurde wiederum von Mr. Burns bestohlen. Der allerdings verlor sein Geld an den reichen Texaner, und Homer wollte unbedingt den ein bisschen beklauben. Alle erwischten sich gegenseitig, aber Marge gelang es, sie zu befrieden, indem sie den Schatz in den Abgrund stürzte.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Bart: Checking out a cave is gonna be awesome! It'll be dark with rocks and mineral formations, and plants that have adapted to harsh... Wait a minute... This is a scam... We're on a nature walk!	Bart: „'ne Höhle erforschen wird ein super Abenteuer. Es wird dunkel mit Felsen und Gesteinsformationen und Pflanzen, die sich angepasst haben dem herben... Augenblick mal. ... Das ist doch Betrug. ... Wir sind auf 'nem Naturpfad.	Bart: Ich find's total geil 'ne Höhle zu erforschen. Da drin' ist es dunkel und es gibt Felsen und Gesteinsformationen und Pflanzen, die sich angepasst haben dem rauhen... Augenblick mal...Das ist Beschiss. ... Wir machen hier Naturkunde.
Lisa: Don't worry, Bart. I've brought something that'll keep you interested. A nickel in a water bottle.	Lisa: Aber, Bart. ... Ich hab was dabei, was dich interessiert. ... Fünf Cent in 'ner Wasserflasche.	Lisa: Keine Sorge Bart. Ich hab was dabei, was dich bei Laune halten wird. 5 Cent in ner Wasserflasche
Bart: Where'd it go?! Where'd it go?! Oh, it's in the cap.	Bart: Wo ist er hin? Hey, er fehlt. ... Oh, im Verschluss steckt er.	Bart: Wo sind sie hin? Wo sind sie hin? Oh. Sie stecken im Deckel.
Homer: I'm just gonna get a tiny chip to put on my desk at work.	Homer: Ich nehm ja nur ein ganz, ganz kleines Splitterchen für meinen Arbeitstisch.	Homer: Ich möchte nur ein ganz, ganz kleines Splitterchen für meinen Arbeitstisch.
Homer: I'm stuck! And I have to pee! (pause) Now I'm just stuck.	Homer: Ich stecke fest und ich muss pinkeln. - Jetzt steck ich hier nur fest.	Homer: Ich stecke fest und ich muss pinkeln. - Jetzt stecke ich nur noch fest.
Bart: (laughter turns to gasp)	Bart: (lacht) (Schmerzlaut) (OFF) Nein!	Bart: (lacht) (Schmerzlaut) (OFF) Uuh!
Homer: Don't leave me! I hate to be alone! Except when I'm watching TV! Then leave me alone. But right now, don't leave!	Homer: Verlasst mich nicht! Ich hasse es, allein zu sein. Außer, wenn ich fernsehe, dann haut bitte ab! Aber jetzt verlasst mich nicht!	Homer: Verlasst mich nicht! Ich hasse es, allein zu sein. Außer, wenn ich fernsehe, dann lasst mich allein.! Aber jetzt verlasst mich

		nicht!
Lisa: Sure. Once upon a time in a far off kingdom... Homer: No unicorns. Lisa: Oh, all right. - Um, I'll tell you something that happened to me last week. I was walking home from school when suddenly I heard...	Lisa: Na, klar. Es war mal in einem weitentfernten Königreich... Homer: Keine Einhörner! Lisa: Gut. ... Na, schön. – „Ähm, ich erzähl dir, was mir letzte Woche passiert ist. Ich war auf dem Heimweg von der Schule, ... und da hörte ich plötzlich.	Lisa: Klar. Es war mal in einem weitentfernten Königreich... Homer: Keine Einhörner Lisa: Oh...na gut. – „Ähm, ich erzähl dir, was mir letzte Woche passiert ist. Ich war auf dem Heimweg von der Schule, ... und da hörte ich plötzlich.
Lisa: Mad beast! Mr. Burns: Liberal midget!	Lisa: Ein wildes Biest! Burns: Unbefangene Zwergin!	Lisa: Wilde Bestie! Burns: „Liberaler Zwerg!
Lisa: Come on!	Lisa: Kommen Sie schon!	Lisa: Weg hier, weg hier. Kommen sie.
Mr. Burns: „D'oh!	Burns: Nein!	Burn: Nein!
Mr. Burns: So long, sucker! I mean, don't leave an old man to die. So long, (os) sucker!	Burns: Leb wohl, ... du Dummkopf – Ich meine, lass einen alten Mann nicht zum Sterben zurück. Leb wohl, du Trottel.	Burns: Leb wohl. ... Dummkopf – Ich meine, lass einen alten Mann nicht zum Sterben zurück. Leb wohl
Lisa: You worked at Moe's? Mr. Burns: Yes. And therein lies a tale of woe and heartbreak. One I couldn't possibly recount.“ Lisa: I understand. I'll just read a magazine.	Lisa: „Sie haben bei Moe gearbeitet?“ Burns: Ja. ... Und darin liegt eine Geschichte von Kummer und Herzeleid. Eine konnte ich ... unmöglich erzählen.“ Lisa: Das versteh ich. Ich lese nur ein Magazin.	Lisa: Sie haben bei Moe gearbeitet? Burns: Ja. ... Eine Geschichte voller Kummer und Herzeleid. ... eine, die ich unmöglich erzählen kann. Lisa: Das versteh ich. Ich les dann mal ne Zeitschrift.
Mr. Burns: Okay, here's the story. I belong to a very exclusive club. The Excluders' Club.	Burns: Schon gut, ich erzähl es. ... Ich gehöre zu einem sehr exklusiven Club, ... dem Ausschließer-Club.	Burns: Gut ich erzählt es. Ich gehöre zu einem sehr exklusiven Club. Dem Club der Exklusiven.
Rich Texan: I'm in oil. What's your racket, Slim? Mr. Burns: Nuclear power! I make money using my brain, not sticking a pole in the ground and praying for goo.	Texaner: Ich bin im Öl. Was ist dein Beruf, Gerippe? Burns: Ich hab ein Atomkraftwerk. ... Ich mache Geld hier mit meinem Gehirn. Nicht, indem ich einen Pfahl in die Erde stecke und um Schmiere bete.	Texaner: Ich mache in Öl. Was ist dein Beruf, Gerippe? Burns: Ich hab ein Atomkraftwerk. ... Ich mache Geld mit meinem Gehirn. Nicht indem ich einen Pfahl in die Erde stecke und um Schmiere bete.

Rich Texan: You need to get your hands dirty, Poindexter! Dip 'em in a little Texas crude! HE PULLS OUT AN OLD-STYLE OIL CAN AND POURS IT ALL OVER MR. BURNS' HEAD Rich Texan: Down in Houston we call that a Fort Worth shampoo! Mr. Burns: Sir, I challenge you to a duel! Rich Texan: You got it! A bullet in the brain at high noon! Mr. Burns: At my age, that could kill me. How about we settle things with a scavenger hunt? Rich Texan: You're on, Twiggy! ... Sorry about that.	Texaner: Du solltest dir lieber erst mal die Hände schmutzig machen, du Schlaumeier. Tauch die mal in Texas' Rohöl! ER SCHÜTTET BURNS AUS EINER ALTEN ÖLKANNE EINE LADUNG ÜBER DEN KOPF Texaner: Unten in Houston bezeichnen wir das als ein Fort Worth Shampoo. Burns: Sir, ... ich forder Sie hiermit zu einem Duell. Texaner: Einverstanden. ... Um die Mittagszeit kriegen Sie eine Kugel ins Gehirn. Burns: In meinem Alter kann mich das umbringen. - Wie wär's, wenn wir 's beilegen mit 'ner Aasgeier-Jagd? Texaner: Einverstanden, Twiggy. ... Oh, das tut mir leid.	Texaner: Du solltest dir lieber mal die Hände schmutzig machen, du Schlaumeier. Tauch die mal in Texas' Rohöl! ER SCHÜTTET BURNS AUS EINER ALTEN ÖLKANNE EINE LADUNG ÜBER DEN KOPF Texaner: „Unten in Houston bezeichnen wir das als Fort Worth Shampoo.“ Burns: Sir, ... ich fordere Sie hiermit zu einem Duell. Texaner: „Einverstanden. 12 Uhr Mittags kriegst du eine Kugel ins Gehirn.“ Burns: In meinem Alter kann mich sowas umbringen. Wie wär's wenn wir stattdessen eine Schnitzeljagd machen? Texaner: Einverstanden, Twiggy. ... Oh, das tut mir aber leid.
Mr. Burns: Dream on, bitch.	Burns: Traum nur, Mistkerl!	Burns: Traum weiter, Mistkerl!
Milhouse: It's the boogeyman's grandfather!	Milhouse: Das ist der Großvater des Boogeymans.	Milhouse: Das ist der Großvater von Boogeyman.
Mr. Burns: Smile, like this.	Burns: Einfach lächeln.	Burns: Lächeln. So wie ich.
Rich Texan: Yee-haw! I won! Everything yours is mine! (MR. BURNS HANDS HIM THE DEED TO THE POWER PLANT; THE RICH TEXAN GRABS IT AND JUMPS ONTO SMITHERS' BACK) Rich Texan: Hi-yo, Smithers away!	Texaner: Yee-haw! ... Ich hab gewonnen. Alles auf deiner Seite gehört mir! (BURNS GIBT DEM TEXANER DIE PAPIERE DES KRAFTWERKS UND DER TEXANER SPRINGT AUF SMITHERS RÜCKEN) Texaner: Hi-yo, ... Smithers, weg hier!	Texaner: Yee-haw! ... Ich habe gewonnen. Dein gesamter Besitz gehört mir! (BURNS GIBT DEM TEXANER DIE PAPIERE DES KRAFTWERKS UND DER TEXANER SPRINGT AUF SMITHERS RÜCKEN) Texaner: Hi-yo, ... Smithers, gib Gas!
Mr. Burns: I had to get a	Burns: Ich brauchte einen	Burns: Ich brauchte einen

job. And I had to start at the bottom. But to get to the bottom, I had to work my way up from Moe's.	Job und musste ganz von unten anfangen. - Aber um nach unten zu kommen, musste ich mich hocharbeiten, bei Moe.	Job und musste von ganz unten anfangen. Aber um nach ganz unten zu kommen, musste ich mich erstmal hocharbeiten. Bei Moe.
Lenny: Hey, bar boy! This table's wobbly. Come jam your foot under it!	Lenny: Hey, Bar-Knabe! Der Tisch hier wackelt, komm, klemm deinen Fuß darunter.	Lenny: Hey, Bar-Junge! Der Tisch hier wackelt, komm, klemm deinen Fuß darunter.
Homer: Sure. (laugh) You're gonna be all, (singing) I'm so stupid. I'm so stupid. I'm so stupid. Duh, duh, duh.	Homer: Natürlich. (lacht) Doch das machst du so: (singt) Bin ein Dummkopf, bin ein Dummkopf, bin ein Dummkopf. Duh, duh, duh.	Homer: Natürlich. (lacht) "Aber nicht vergessen: (singt) Ich bin ein Dummkopf. Ich bin ein Dummkopf. Ich bin ein Dummkopf. Da, da, da.
Moe: If you're reading this, I am dead. And you are about to learn the story of my treasure.	Moe: Wenn ihr das lest, bin ich tot. Und damit erfahrt ihr die Geschichte ... von meinem Schatz.	Moe: Wenn ihr das lest, bin ich tot. Und jetzt erfahrt ihr die Geschichte ... von meinem Schatz.
Marge: We couldn't find a way out.	Marge: Wir haben leider keinen Ausweg nach draußen gefunden.	Marge: Wir haben keinen Weg nach draußen gefunden.
Bart: But on the upside, I found some cave paintings and made them awesome.	Bart: Aber im Oberteil hab ich Höhlenmalereien gefunden und sie gleich aufgemotzt.	Bart: Aber weiter oben habe ich Höhlenmalereien entdeckt und sie gleich aufgemotzt.
Homer: Boy, come here and listen to Lisa's story. It's about Moe's treasure.	Homer: Bart, komm her und hör dir Lisas Geschichte an. ... Es handelt sich um Moes großen Schatz.	Homer: Bart, komm her und hör dir Lisas Geschichte an. ... Es geht um den Schatz von Moe.
Lisa: So to contin...	Lisa: Dann fahren Sie fort ...	Lisa: Also um fortzufahren...
Mr. Burns: ...ue with the sad sto...	Burns: ...mit der traurigen Geschichte...	Burns: ...mit der traurigen Geschichte...
Moe: (vo)...ry of Moe's treasure. It was the first day of summer.	Moe: (OFF)...von Moes Schatz. Es war am ersten Tag des Sommers.	Moe: (OFF)...von Moes Schatz. Es war am ersten Tag des Sommers.
Moe: I was heading to the restaurant supply store to buy some urinal cake mix when I was suddenly sideswiped by love!	Moe: Ich war unterwegs in den Restaurant-Bedarfsladen, um 'ne Urin-Kuchenmischung zu kaufen, als ich plötzlich weggeschlagen wurde ... mit Liebe.	Moe: Ich wollte in den Gastronomie-Bedarfsladen um 'ne Urin-Kuchenmischung zu kaufen, als es mich plötzlich voll erwischte ... die Liebe schlug zu.
Moe: There she was, the gorgeous new girl in town, Edna Krabappel."	Moe: Da war sie, die prachtvolle neue Frau in der Stadt, Edna Krabappel.	Moe: Da war sie, die hinreissende neue Frau in der Stadt, Edna Krabappel.
Moe: I see you're new to town. Maybe I could show you around. I know a terrific tavern.	Moe: Wie ich sehe, sind Sie neu in der Stadt. Ich könnte Sie vielleicht rumführen. Ich kenn 'ne wunderbare Taverne.	Moe: Sie sind wohl neu in der Stadt? Soll ich Sie vielleicht rumführen? Ich kenn 'ne fabelhafte Taverne

Moe: Oh, yeah, me, too. That's why I'm not a tavern keeper.	Moe: Oh, ja, ich ebenfalls, darum bin ich kein Tavernen-Wirt.	Moe: Oh, ja, ich ebenfalls, darum bin ich auch kein Tavernen-Wirt.
Moe: I knew that in order to win her love, I needed to get rid of the human garbage otherwise known as my best friends.	Moe: Ich wusste, dass ich, um Ihre Liebe zu gewinnen, den menschlichen Müll loswerden musste, eigentlich bekannt als meine besten Freunde.	Moe: Mir war klar, dass ich um ihre Liebe zu gewinnen den menschlichen Müll entsorgen musste. Auch bekannt als meine besten Freunde.
Carl: Come on!	Carl: Jetzt aber Schluss!	Carl: Was soll das?
Barney: I'm a drunk. I don't know nothing about how I do anything.	Barney: Ich bin betrunken. Ich hab überhaupt keine Ahnung, wie ich das alles mache.	Barney: Ich bin Säufer. Ich hab überhaupt keine Ahnung wie ich irgendwas mache.
Moe: (on camera) So Mrs. Krabappel, you got any plans?"	Moe: (ON) Nun, Mrs. Krabappel, haben Sie Pläne?	Moe: (ON) Nun Mrs. Krabappel, was haben Sie für Pläne?
Mrs. Krabappel: In the fall, I'll be teaching fourth grade at Springfield Elementary.	Krabappel: Im Herbst unterrichte ich die vierte Klasse der Grundschule in Springfield.	Krabappel: Im Herbst unterrichte ich die vierte Klasse der Grundschule in Springfield.
Moe: Oh, that's great. Wonderful bunch of kids.	Moe: Oh, wie toll. Wunderbare Kinder!	Moe: Oh, toll. Das sind wunderbare Kinder!
Moe: Oh, that's great. Wonderful bunch of kids.	Moe: Oh, wie toll. Wunderbare Kinder!	Moe: Oh, toll. Das sind wunderbare Kinder!
Nelson: Shut up and attract lightning!	Nelson: Halt die Klappe! Zieh die Blitze auf dich!	Nelson: Halt die Klappe und zieh die Blitze auf dich.
Moe: Edna, you've made me feel love where before there was only pain.	Moe: Edna, ... du hast Liebe in mir erweckt. Da hat es vorher nur Schmerz gegeben.	Moe: Edna, ... du hast dort Liebe in mir entfacht, wo früher nur Schmerz loderte.
Moe: Oh, jeez.	Moe: Oje!	Moe: Oh, nein.
Homer: Hey, Moe! Thanks to you, I've been sober a week!	Homer: Hey, Moe, dank dir bin ich eine Woche trocken!	Homer: Hey, Moe, dank dir bin ich seit einer Woche trocken.
Lenny: We're all sober!	Lenny: Ja, wir sind alle zusammen trocken!	Lenny: Ja wir sind alle trocken!
Lenny: I dress up like a baby.	Lenny: Und ich kleide mich wie ein Baby.	Lenny: Ich trage Babyklamotten.
Moe: Come on, guys. Let me give you some counseling... over here. Listen, booze bags, I got a good thing going here! If you mess it up, I will out the one of you that is gay!	Moe: Kommt, Jungs, ich geb euch noch ein paar Ratschläge. Hier drüben. Hört mal, ihr Schnapssäcke, ... ich hab hier 'ne gute Nummer laufen. Wenn ihr das kaputt macht, verrät ich den, der schwul ist.	Moe: Kommt Jungs. Zeit für ein kleines Therapiesgespräch. Hier düben. Hört mal, ihr Schnapssäcke, ... ich hab hier 'ne gute Nummer am Start. Wenn ihr das kaputt macht, oute ich den der schwul ist.
Moe: I had to get Edna out of Springfield, make a fresh start in a new town far	Moe: (OFF) Ich musste mit Edna raus aus Springfield, um in einer entfernten Stadt	Moe: (OFF) Ich musste mit Edna aus Springfield raus um in einer entfernten Stadt

away. A place where we could play bridge with our neighbors. And if they're interested in wife swapping, who am I to say no? I mean, I'm just the new guy. But where would I get the money to start a new life. And then opportunity strolled right in the door.	einen Neuanfang mit ihr zu machen. Und wo wir mit unseren Nachbarn Bridge spielen konnten. Ja, und wenn die auf Frauentausch stehen, wer bin ich, um ‚nein‘ zu sagen? Immerhin bin ich nur ein neuer Mann. Aber woher sollte ich das Geld kriegen für ein neues Leben? ... Doch dann erschien die Gelegenheit direkt an der Tür.	neu anzufangen. Irgendwo wo mir unseren Nachbarn Bridge spielen konnten und sollten die auf Frauentausch stehen, sag ich bestimmt nicht nein. Man ist ja höflich. Aber woher sollte ich das Geld für ein neues Leben nehmen?“ Doch dann erschien die Gelegenheit direkt in der Tür.
Snake: Yes, hello. I need directions to the Springfield Natural History Museum. I totally have a donation for them.	Snake: Ja, hallo. Ich brauch die Anschrift vom ‚Springfield Naturhistorischen Museum‘. Ich hätte eine großzügige Schenkung für die.	Snake: Guten Tag. Ich brauche die Anschrift vom Naturhistorischen Museum in Springfield. Ich hätte eine großzügige Schenkung für die.
Moe: (in a voice that mimics some of the characters played by comedian Jerry Lewis) Coins money gold!	Moe: Nein, so was! Goldmünzen!	Moe: Nein, so was! Goldmünzen!
Moe: See, this was back before Snake became a notorious jailbird, when he was an idealistic, law-abiding young archaeologist.	Moe: Das war, bevor Snake ein bekannter Gewohnheitsverbrecher wurde, als er ein Idealist war, ein gesetzeseinhaltender junger Archäologe.	Moe: Damals war Snake noch kein bekannter Gewohnheitsverbrecher, sondern ein Idealist. Ein gesetzestreuer junger Archeologe
Snake: I was like excavating this Mayan pyramid and I totally unearth these gold coins. And I'm all like, ‚Could you be anymore pre-Colombian?‘	Snake: Ich war dabei, diese Maja-Pyramide auszugraben, und habe dabei diese Goldmünzen entdeckt. Ich denke mir: Kann man noch mehr Prä-Kolumbianer sein?	Snake: Ich war dabei, diese Maja-Pyramide auszugraben, und habe diese Goldmünzen entdeckt. Ich denke mir: Prä-Kolumbianischer geht's ja gar nicht
Moe: (vo) Love had handed me an awful dilemma. Should I rob this guy or rob him and kill him?	Moe: (OFF) Die Liebe hatte mir ein furchtbares Dilemma beschert. Sollte ich den Kerl ausrauben oder ausrauben und umbringen?	Moe: (OFF) Die Liebe stellte mich vor eine grausame Entscheidung: Sollte ich den Kerl ausrauben, oder ausrauben und umbringen?
(STUMM)	Moe: (LEISE) Ah...	(STUMM)
Moe: I was the happiest guy in the world. But fate likes to play a little game called 'Up yours, Moe.'	Moe: Ich war der glücklichste Mann auf der Welt. ... Aber das Schicksal spielt gern ein kleines Spielchen. ... 'Jetzt geht 's um dich, Moe' genannt.	Moe: Ich war der glücklichste Mann auf der Welt. ... Aber das Schicksal spielt gern ein kleines Spiel namens 'Du kannst mich mal Moe!'
Krabappel: Moe, we need to talk. Moe: About what? How nothing changed when you were in there?	Krabappel: Moe, wir müssen reden. Moe: Worüber? Hat sich was geändert, als du da drin warst?	Krabappel: Moe, wir müssen reden. Moe: Worüber? Dass sich nichts geändert hat als du da drin warst?
Bart: I got detention all summer.	Bart: Ich muss den ganzen Sommer nachsitzen.	Bart: Ich muss den ganzen Sommer nachsitzen.

Krabappel: Why? Bart: Because I'm a screw-up. My sister's the smart one. All I do is get in trouble. Krabappel: Aw, sweetheart, do you want to do better? Bart: Oh, it doesn't matter. Everyone's pretty much given up on me. I bet I won't even make it through fourth grade.	Krabappel: Wieso? Bart: Weil ich immer alles falsch mache. Meine Schwester ist dafür klug. - Alles, was ich tue, macht Ärger. Krabappel: Ach, mein Schatz, hast du vor, dich zu bessern? Bart: Das spielt überhaupt keine Rolle. ... Eigentlich hat mich jeder bereits aufgegeben. Ich wette, ich schaffe nicht mal das vierte Schuljahr.	Krabappel: Wieso denn? Bart: Weil ich 'ne totale Niete bin. Meine Schwester ist die Schlaue. Ich bekomme immer nur ärger. Krabappel: Ach, mein Schatz, hast du vor, dich zu bessern? Bart: Ach das bringt jetzt auch nichts mehr. Eigentlich hat mich jeder bereits aufgegeben. Ich wette, ich schaffe nicht mal das vierte Schuljahr.
Marge: Wait, wait, wait... There's one thing I don't understand here. (on camera) You never had detention all summer. Bart: Oh, that load of crap? (laugh) No, I was just keeping her busy while Nelson stole microscopes.	Marge: Halt, Mo-Mo-Moment! ... Da ist etwas, was ich nicht verstehe. Den ganzen Sommer nachsitzen musstest du. Bart: Ach, das war doch Blödsinn. (lacht) Nein, ich hab sie nur in Stellung gehalten, während Nelson Mikroskope klaut.	Marge: Halt. Halt. Halt. Halt. Eins versteh' ich nicht. Du musstest nie einen Sommer lang nachsitzen! Bart: Ach. Das war doch nur Verarsche (lacht) Ich hab sie bloß abgelenkt während Nelson Mikroskope geklaut hat.
Moe: (vo) There was nothing I could do. Well, except go nuts. (on camera)(angry) You crazy skirt! Nobody backs out on fake good Moe! I oughta... (insane noises)	Moe: (OFF) Da konnte ich einfach nichts tun. ... Na ja, außer sauer werden." (ON) „Du verrücktes Huhn! Niemand hintergeht dermaßen den guten Moe. Ich sollte... (unverstdl. Gebrabbel)	Moe: (OFF) Es gab nichts das ich tun konnte. Naja, außer aus-zu-flippen." (ON) „Du blöde Kuh. Niemand lässt den guten Moe einfach so sitzen! Ich sollte... (verrücktes Gebrabbel)
Mr. Burns: Oh, you poor man. You're about to get a lot poorer.	Burns: Ach, ... du armer Mann. Du bist im Begriff, immer ärmer zu werden.	Burns: Ach, ... du armer Mann. Du bist im Begriff noch viel ärmer zu werden.
Rich Texan: Okay, I'll take your gold and give you back all your worldly possessions 'cepting your nuc-u-lar plant. You don't get that back till you bring me a photo of yourself with a smiling child. Mr. Burns: What the hell could that mean to you?	Texaner: Okay. ... Ich nehm dein Gold ... und geb dir all deine weltlichen Besitzungen zurück Bis auf dein Atomkraftwerk. Das bekommst du nicht zurück. Bis du mir ein Foto bringst, von dir und einem lachenden Kind. Burns: Was kann Ihnen das denn schon bedeuten?	Texaner: Okay. ... Ich nehm dein Gold ... und geb dir all dein weltlichen Besitz zurück, bis auf dein Atomkraftwerk. Das bekommst du nicht wieder bis du mir ein Foto bringst von dir und einem lächelnden Kind. Burns: Warum bedeutet ihnen das denn so viel?
Mr. Burns: A picture of me with a smiling child! I can get my plant back!	Burns: Ein Foto von mir mit einem lachenden Kind! So krieg ich mein Kraftwerk	Burns: Ein Foto von mir mit einem lächelnden Kind! So krieg ich mein Kraftwerk

	zurück!	zurück!
Lisa: Mr. Burns got his plant back. And I like to think I found a shred of humanity in his withered soul. Homer: (sniff) Lisa: Oh, Dad. Did my story make you cry? Homer: (crying) Well, it was very moving. But the thing is... (yelling) bats are chewing my legs! (scream)	Lisa: Mr. Burns bekam sein Kraftwerk zurück, und ich freue mich, dass ich noch eine Spur Menschlichkeit in seiner vertrockneten Seele fand. Homer: (Schluchzlaute) Lisa: Oh, Dad, bringt die Geschichte dich zum Weinen? Homer: (weint) Ja. ... Es war sehr bewegend. ... Aber eigentlich, ... Fledermäuse knabbern an meinen Beinen! (Schrei)	Lisa: Mr. Burns bekam sein Kraftwerk zurück und ich glaube ich habe eine Spur Menschlichkeit in seiner vertrockneten Seele gefunden. Homer: (Schluchzlaute) Lisa: Oh. Dad. Rührt die Geschichte dich zu Tränen? Homer: (weint) Ja. ... Es war sehr bewegend. ... Aber eigentlich knabbern Fledermäuse meine Beine an! (Schrei)
Marge: Homer, you brought us to this horrible place on purpose? Homer: (snort) You didn't think it was so horrible when you were falling down the hole. Marge: That was the most horrible part of all!	Marge: Homer, du bringst uns vorsätzlich an diesen ganz furchtbaren Ort? Homer: (lacht) Ihr habt nicht gedacht, dass es so furchtbar wär, als ihr in dieses Loch gefallen seid. Marge: Aber das war doch das Furchtbarste von allem.	Marge: Homer, du hast uns mit Absicht an diesen furchtbaren Ort gebracht? Homer: (lacht) Ihr fandets doch gar nicht so furchtbar als ihr in dieses Loch gefallen seid. Marge: Das war ja wohl das Furchtbarste von allem.
Homer: Not long ago it was my day to take care of the baby. So I was out in the forest hiding.	Homer: Vor nicht langer Zeit musste ich mich um das Baby kümmern. Da war ich im Wald und hab mich versteckt.	Homer: Vor kurzem hätte ich mal wieder auf das Baby aufpassen müssen. Also bin ich in den Wald und hab mich versteckt.
Homer: I deduced from his parody lyrics that he was hiding gold in the cave. I figured he'd never miss two or three pieces, money which we could use to pay for Bart's operation. Bart: I need an operation?	Homer: Aus seinem Parodietext folgerte ich, dass er Gold in der Höhle versteckt hielt. Ich war der Meinung, er würde nie zwei oder drei Stücke vermissen. Geld, das wir brauchen könnten, um Barts Operation zu bezahlen. Bart: Ich brauch 'ne Operation?	Homer: Aus seinem merkwürdigem Liedtext konnte ich schließen, dass er Gold in der Höhle versteckt hielt. Ich dachte mir zwei oder drei Goldstücke würde er nicht vermissen. Geld, das wir brauchen konnten um Barts Operation zu bezahlen. Bart: Ich muss operiert werden?
Homer: I realized I could never find the gold without your help. So I made it this week's family outing.	Homer: Es war mir klar, dass ich das Gold nie finden könnte ohne eure Hilfe. Darum plante ich für diese Woche einen Familienausflug.	Homer: Es war mir klar, dass ich ohne eure Hilfe das Gold nie finden würde, darum habe ich diesen Familienausflug geplant.
Marge: How can you take it? We haven't found it.	Marge: Was soll das heißen? Wir haben es nicht	Marge: Wie wollen Sie es nehmen? Wir haben's nicht

	gefunden.	gefunden!
Moe: Yeah, you'll take it. And then you'll give it to me if you know what's good for you.	Moe: Ja, nehmen Sie es. ... (IM ON) Und dann geben Sie 's mir, wenn Sie wissen, was gut für Sie ist.	Moe: Ja, nehmen Sie es. ... (IM ON) Und dann geben Sie 's mir, wenn Sie wissen, was gesund für Sie ist.
Moe: You guys have guns? Well, so do I. (rifle cocking sound) Huh? Huh?	Moe: Oh, ihr seid bewaffnet? ... Gut, dann darf ich auch. - (Laut) Hä? ... Hä?	Moe: Oh, ihr habt Knarren? Genau wie ich. (Laute wie beim Nachladen eines Gewehrs, aber eindeutig mit seiner Stimme erzeugt) Hä? ... Hä?
Snake: Coolest entrance gets the gold. Um, is it okay that I brought my son? This is my day with him. Jeremy, there's a boy over there you can play with.	Snake: Der coolste Eingang ... kriegt das Gold. Ähm, durfte ich meinen Sohn mitbringen? ... Das ist mein Tag mit ihm. Jeremy, da drüben steht ein Junge, spiel mit ihm!	Snake: Der coolste Auftritt kriegt das Gold! Ist es okay, dass ich meinen Sohn mitgebracht hab? Das ist mein Tag mit ihm. Jeremy: Da drüben steht ein Junge. Spiel mit ihm.
Jeremy: Do you like X-Box?	Jeremy: Magst du X-Box?	Jeremy: Magst du die X-Box?
Marge: If you all guns and behave (...) no one gets the gold! And why do you really want it anyway? Moe, will the gold bring back Edna's live?	Marge: Wenn ihr nicht alle eure Waffen fallen lasst und euch zusammenreißt, ... kriegt niemand das Gold! Und ich frage mich, warum wollt ihr es überhaupt? Moe, ... bringt dir das Gold Ednas Liebe zurück?	Marge: Wenn ihr nicht alle eure Waffen fallen lasst und euch zusammenreißt, ... kriegt niemand das Gold! Und überhaupt, warum wollt ihr es eigentlich? Moe kann dir das Gold Edna's Liebe wieder geben?
Marge: Mr. Burns, isn't it more important that you got a child to smile at you?	Marge: Mr. Burns, ... ist es nicht weit wichtiger für Sie, ein Kind zu finden, das Sie anlächelt?	Marge: Mr. Burns. Ist es Ihnen nicht weit wichtiger, dass Sie es geschafft haben, dass ein Kind sie anlächelt?
Rich Texan: I couldn't agree more.	Texaner: Ja, da kann ich nur beistimmen.	Texaner: Ja, da kann ich nur beipflichten.
Marge: I can see there's only one way to turn you into human beings again.	Marge: Tja, wie ich sehe, gibt es tatsächlich nur einen Weg, Sie wieder in menschliche Wesen zu verwandeln.	Marge: Wie ich sehe gibt es tatsächlich nur einen Weg euch wieder in menschliche Wesen zu verwandeln.
Rich Texan: Lady, I oughta fill you full of... gratitude! (laugh) That gold was turning us into monsters!	Texaner: Lady, ... jetzt sollte ich Sie füllen mit voller ... Dankbarkeit. (lacht) Dieses Gold wollte uns schon in Monster verwandeln.	Texaner: Lady, ... ich sollte Sie vollpumpen mit ... Dankbarkeit (lacht) Dieses Gold war dabei uns in Monster zu verwandeln.
Moe: But I thought you didn't want to date a tavern owner.	Moe: „Ich dachte, du willst nichts haben mit 'nem Tavernen-Besitzer?“	Moe: Ich dachte, du willst kein Verhältnis mit nem Tavernen-Wirt?
Krabappel: „At this point, all I want is a man with a healthy libido.	Krabappel: Im Augenblick will ich nur 'n Mann mit 'ner gesunden Lustbegierde	Krabappel: Im Augenblick will ich nur n Mann mit ner gesunden Libido!
Moe: Uh-huh. Well, this is where it gets awkward again.	Moe: A-ha. ... Bitte, jetzt wird 's schon wieder ein bisschen peinlich.	Moe: Aha. Das ist der Punkt wo es schon wieder ein bisschen peinlich wird!

Rich Texan: (vo) And there's some producers. One, two, three, four. Four producers.	Texaner: (IM OFF) Da gibt 's auch ein paar Produzenten. ... Eins, zwei, drei, vier. ... Vier Produzenten!	Texaner: (IM OFF) Es gibt auch ein paar Produzenten. ... Eins, zwei, drei, vier. ... Vier Produzenten!
---	---	--

10.1.4 Staffel 17 Episode 17

Englischer Originaltitel: Kiss Kiss Bang Bangalore

Deutscher Titel: Kiss Kiss Bang Bangalore

Dialogbuch: Ivar Combrinck

Synchronregie: Matthias von Stegmann

Anzahl der Takes: 245

Aufgezeichnet am 05.08.2013 um 18:10 Uhr auf *ProSieben*.

Inhalt:

Mr. Burns will sein Atomkraftwerk nach Indien verlegen, und zum Unwillen der Familie wird Homer als einziger Top-Manager mit dorthin versetzt. Er versteht es, sich gut dort einzuleben und ernennt sich plötzlich zu einem Gott. Aber die Familie möchte ihn wieder zurückhaben, und auch Mr. Burns fühlt sich nicht sehr wohl in Indien. Es gelingt ihm trotzdem, seine Rückkehr anzubahnen, und die indischen Arbeiter sind trotz allem sehr glücklich mit ihm.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Homer: I love it when Mr. Burns shows a movie at work.	Homer: Ich liebe es, wenn Mr. Burns 'n Film zeigt während der Arbeit.	Homer: Ich liebe es wenn Mr. Burns während der Arbeit ,n Film zeigt.
Mr. Burns: Before we begin the movie, please join me in a moment of silence for the workers who gave their lives in a heroic...	Burns: Bevor wir mit dem Film anfangen, erlebt mit mir einen Moment der Ruhe. Für die Arbeiter, die ihr Leben gegeben haben in einem heroischen...	Burns: Bevor wir mit dem Film anfangen ein Augenblick des stillen Gedenkens für die Arbeiter die ihr Leben gaben in einem heorischen...
Announcer: The American worker. Proud. Tough. Hardworking...	Ansager: Der amerikanische Arbeiter, stolz, robust, hart arbeitend...	Ansager: Der amerikanische Arbeiter, stolz, robust, hart arbeitend...
Male factory worker #1: (whiny) I'm tired.	1. Arbeiter: Müde bin ich.	1. Arbeiter: Und müde.
Mr. Burns: Oh, what a great film. And I think it makes a terrific point. Effective immediately, I am closing the plant and moving all operations to India.	Burns: Was für ein toller Film! ... Und ich glaube, der macht einen ungeheuren Punkt. – Unverzüglich wirksam schließ ich das Kraftwerk und ziehe mit dem gesamten Betrieb nach Indien.	Burns: Was für ein toller Film! ... Und ich glaube er hat eine eindeutige Botschaft – Darum schließe ich das Kraftwerk mit sofortiger Wirkung und verlege den gesamten Betrieb nach Indien.
Mr. Burns: No, no. Your jobs are safe. They'll just be done by someone else in another country.	Burns: Nein, nein, eure Jobs sind sicher. Die werden nur verrichtet von jemand anderem in 'nem anderen Land.	Burns: Nein, nein, eure Jobs sind sicher. Die werden nur von anderen in einem anderen Land verrichtet.
Mr. Burns: However, federal law requires I keep one union worker on the payroll. So congratulations whoever catches this bouquet!	Burns: Wie auch immer, das Bundesgesetz verlangt, dass ich einen Gewerkschaftsarbeiter weiter bezahle. ... Also meinen Glückwunsch, wer immer diesen Blumenstrauß fängt.	Burns: Wie auch immer, das Bundesgesetz verlangt, dass ich einen Gewerkschaftsarbeiter weiter beschäftige. ... Also Glückwunsch, wer immer diesen Blumenstrauß fängt.
Homer: Woo-hoo! I win! In	Homer: Juhuu, ich hab	Homer: Juhuu, ich hab

your face, best friends!	gewonnen! Direkt vor euch, beste Freunde.	gewonnen und ihr habt verloren, Freunde!
Marge: You've been transferred to India? Homer: Hey, Marge, it's what I gotta do to keep this family living in luxury. Bart: Luxury? This thermostat is just painted on! Homer: Oh, my God, you're right. I better call the guy.	Marge: Heißt das, du wirst nach Indien versetzt? Homer: Hey, Marge, das muss ich tun, um die Familie im Luxus-Leben zu belassen. Bart: Luxus? ... Dieses Thermostat ist doch nur draufgemalt. Homer: Oh, mein Gott, richtig. ... Ich ruf den Kerl an.	Marge: Du wirst nach Indien versetzt? Homer: Marge, das muss ich tun, damit die Familie weiter in Luxus leben kann. Bart: Luxus? ... Dieses Thermostat ist doch nur aufgemalt. Homer: Oh, mein Gott, richtig. ... Ich ruf den Kundendienst.
Homer: Send someone right over. Oo, here he is. Lisa: Dad, that's Mac Tonight. Homer: Yeah? Well, while I'm gone, you'll do what he says.	Homer: Schicken Sie gleich jemanden. ... Oh, hier ist er. Lisa: Dad, das ist Mac Tonight. Homer: Ja? Aber wenn ich weg bin, tut gefälligst, was er sagt.	Homer: Schicken Sie gleich jemanden. ... Oh, da ist er schon. Lisa: Dad, das ist Mac Tonight. Homer: Ach ja? Aber wenn ich weg bin tut ihr was er sagt.
Patty/Selma: Whoa! (os) Richard Dean Anderson?! (on camera) Whoa!	Patty/Selma: Wow! ... Richard Dean Anderson! ... Oh-ho.	Patty/Selma: ho! ... Richard Dean Anderson! ... ho!
Patty: Oh, that.	Patty: Oh, ... das.	Patty: Oh. Achso.
Selma: No! How could he say that?! MacGyver is my world!	Selma: Ha! ... Nein! ... Wie konnte er das sagen? ... MacGyver ist doch meine Welt.	Selma: Ha! ... Nein! ... Wie konnte er das sagen? ... MacGyver ist meine Welt.
Patty: Richard Dean Anderson just pissed off the wrong Richard Dean Anderson fans!	Patty: Richard Dean Anderson hat gerade die falschen Richard-Dean-Anderson-Fans böse gemacht.	Patty: Richard Dean Anderson hat gerade die falschen Richard-Dean-Anderson-Fans angepisst!
Anderson: Hey, leggo! Hey, watch the face! I need that for acting!	Anderson: Hey, lassen Sie mich los! Vorsicht, das Gesicht! Das brauche ich zum Schauspielen!	Anderson: Hey, lassen Sie mich los! Passen Sie auf mein Gesicht auf!
Anderson: This is kidnapping! People are gonna know I'm missing! There's a liquor store I go to every morning!	Anderson: Das ist ein Kidnapping. Die Leute werden mich bald vermissen. - Es gibt 'n Schnapsladen, dahin gehe ich jeden Morgen.	Anderson: Das ist Kidnapping. Die Leute werden mich bald vermissen. Es gibt'n Schnapsladen zu dem ich jeden Morgen gehe.
Anderson: What the...?	Anderson: Was, ähm...	Anderson: hmm
Lisa: Oh, Dad we'll miss you so much.	Lisa: Ach, Dad, wir werden dich so sehr vermissen.	Lisa: Ach, Dad, wir werden dich so vermissen.
PA Voice: Attention. India Air Flight Fifty-Seven now boarding first class, small	Stewardess: Achtung! (Das) Boarding von Flug 57 nach Indien, jetzt die Erste	Stewardess: Achtung. India-Air Flug 57 ist bereit zum Einstiegen. Erste

children, and fat guys. Marge: Homie, I got you something to read on the plane.	Klasse, kleine Kinder und fette Typen. Marge: Homie, ... ich hab für dich was zum Lesen im Flugzeug.	Klasse, kleine Kinder und fette Typen. Marge: Homie. Ich hab dir für den Flug Lesestoff besorgt.
Marge: It's a book about management! And Lee Iacocca says 'It's definitely dot dot dot useful.'	Marge: Das ist ein Buch über Management. Und Lee Iacocca sagt: 'Es ist absolut Punkt Punkt Punkt nützlich.'	Marge: Das ist ein Buch über Management und Lee Iacocca sagt: 'Dieses Buch ist pünktchen, pünktchen, pünktchen nützlich.'
Homer: Oh, no. I took a job on the other side of the world! Ohh! I hate this sub-continent!	Homer: Oh, nein. Ich hab 'n Job auf der anderen Seite der Welt angenommen. (weint) Ach, ich hasse diesen Subkontinent!	Homer: Oh, nein. Ich hab 'n Job auf der anderen Seite der Welt angenommen. (weint) Ich hasse dieses Subkontinent!
Lisa: Calm down, Dad. What happened?!	Lisa: Beruhige dich, Dad. Was ist passiert?	Lisa: Ganz ruhig, Dad. Was ist passiert?
Homer: A cow took my iPod and I punched it!	Homer: Eine Kuh hat mein iPod genommen, und ich hab sie weggetrieben.	Homer: Eine Kuh hat mein iPod genommen und ich hab sie geschlagen.
Homer: Oo, did you lose weight? (laugh) Oh, come on, baby. Don't play hard to milk.	Homer: Uh, hast du Gewicht verloren? Ach, komm schon, Baby, spiel nicht so hart mit der Milch.	Homer: Uh, hast du abgenommen? Ach komm. Zier dich nicht so meine Milchprinzessin.
Homer: Apu's cousin is medium height dark complexion, brown eyes, black hair...Are you Kavi?	Homer: Apus Cousin hat mittlere Größe, dunkle Hautfarbe, braune Augen, schwarze Haare...Sind sie Kavi?	Homer: Apus Cousin ist von mittlerer Größe, dunkle Hautfarbe. Braune Augen. Schwarze Haare...Sind Sie Kavi?
Indian Man: No.	Inder: „Nein.“	Inder: Nein.
Homer: „Are you Kavi?“	Homer: „Sind Sie Kavi?“	Homer: Sind Sie Kavi?
Kavi: Yes. Oh, you must be Mr. Homer.	Kavi: „Ja. ... Oh, Sie sind wohl Mr. Homer?“	Kavi: Ja. ... Oh, Sie sind wohl Mr. Homer?
Homer: Finally!	Homer: Na, endlich!	Homer: Wurde auch Zeit!
Carl: Well, is there anything in this bar that's made in America?	Carl: Stammt irgendwas hier in der Bar aus Amerika?	Carl: Ist irgendwas hier in der Bar Made in America?
Moe: Just this. Oh! Oh, God! Misfire!	Moe: Nur das hier! (Schmerzlaute) Oh, Gott, 'ne Fehlzündung!	Moe: Nur das hier! Oh, oh Gott, Rohrkrepieler!
Selma: We'll be busted for kidnapping! I can't face jail!	Selma: Man wird uns festnehmen wegen Kidnapping. Ich ertrag das Gefängnis nicht.	Selma: Man wird uns wegen Kidnapping einbuchen! Ich ertrag' den Knast nicht!
Patty: I can.	Patty: Ich schon.	Patty: Ich schon.
Selma: Why did you come back?	Selma: Warum kommen Sie zurück?	Selma: Warum sind Sie zurückgekommen?

Anderson: To tell you how I escaped.	Anderson: Um Ihnen zu sagen, wie ich entkommen bin.	Anderson: Um Ihnen zu erzählen wie ich entkommen bin!
Patty: Hm. MacGyver lives! And not just at two a.m. on the USA network!	Patty: Hm. ... MacGyver lebt! - Und nicht nur um zwei Uhr früh im USA-Fernsehen.	Patty: Hm. ... MacGyver lebt! - Und nicht nur um zwei Uhr früh auf USA Network.
Anderson: My real life escape from your love dungeon was the most exciting thing I've ever done. Patty: It was? Anderson: Tie me up so I can do it again. But this time, don't make it so easy!	Anderson: Mein wahrer Lebensausbruch aus eurem Liebeskerker war das Aufregendste, was ich je getan hab. Patty: Ach, wirklich? Anderson: Fesselt mich. Ich mach es wieder. ...Aber macht es diesmal nicht so einfach.	Anderson: Mein realer Ausbruch aus eurem Liebeskerker war das aufregendste was ich je getan hab'. Patty: Ach, wirklich? Anderson: Fesselt mich, damit ich es nochmal tun kann. Aber macht es mir diesmal nicht so einfach.
Mr. Burns: I am a showman! Welcome, new employees of the Bangalore Nuclear Power Plant. The energy generated here is transmitted through undersea cables right back to America.	Burns: Ich bin ein Schausteller. ... Willkommen, ... neue Angestellte des Bangalore-Atomkraftwerks. Die Energie, hier erzeugt, wird über Unterseekabel direkt nach Amerika befördert.	Burns: Ich bin ein Showman. ... Willkommen, ... ihr neuen Angestellten des Bangalore-Atomkraftwerks. Die hier erzeugte Energie wird über Unterseekabel direkt nach Amerika geleitet.
Mr Burns: Now I'd like to introduce you to your new manager. You'll find his integrity and dedication make him untouchable.	Burns: Und nun möchte ich euch euren neuen Manager vorstellen. ... Ihr werdet feststellen, dass seine Integrität und seine Hingabe ... unerreichbar sind.	Burns: Und nun möchte ich euch euren neuen Manager vorstellen. ... Ihr werdet sehen, dass er durch seine Integrität und Hingabe ... unantastbar ist.
Homer: Oh, man, what do I do? Wait! The book Marge gave me! ... Okay, book. I didn't read you and you didn't read me. But we're both in this together. So say something smart or get ready to run like hell.	Homer: Oh, Mann, was mach ich hier? Wartet. Das Buch, das Marge mir gegeben hat. ... Okay, Buch, ich hab dich nicht gelesen und du auch nicht mich. Aber wir stecken hier zusammen, darum sag was Kluges oder lauf davon wie die Hölle.	Homer: Oh, Mann, was mach ich nur? Moment. Das Buch, das Marge mir gegeben hat. ... Okay, Buch, ich hab dich nicht gelesen und du mich auch nicht. Aber wir hängen hier gemeinsam drin, also sag was kluges, oder mach dich bereit abzuhausen.
Mr. Burns: Oh, he's got them eating out of his hand. And to think you doubted him, Smithers.	Burns: Ach, schon fressen die ihm aus der Hand. ... Und Sie haben an ihm gezweifelt, Smithers.	Burns: Ach, und schon fressen die ihm aus der Hand. ... Und Sie haben an ihm gezweifelt, Smithers.
Homer: Y'ello?	Homer: Hallo.	Homer: Hallo?
Bart: Also, I can't sleep at night 'cause there's this (scared) new bully who follows me home and... I think he's in the house!	Bart: Ich kann auch nachts nicht schlafen, weil es da so einen neuen Raufbold gibt, der mir immer nach Hause folgt (Laut) Ich glaub, der ist hier im Haus. (Angstlaut)	Bart: Und ich kann nachts nicht schlafen, weil es da so 'nen neuen Schläger gibt, der mir immer nach Hause folgt und ... (Laut) der ist hier im Haus. (Angstlaut)
Kavi: I am very glad to see you favor outsourcing. I	Kavi: Ich bin sehr froh, dass du Outsourcing bevorzugst.	Kavi: Ich bin sehr froh, dass Sie für Outsourcing sind.

myself have found work with several American companies.	... Ich hab gefunden Arbeit mit mehreren amerikanischen Gesellschaften.	Ich habe bei mehreren amerikanischen Firmen Arbeit gefunden.
Anderson: Okay, here's the plan. You lock me in the trunk of a car and park it under the pier at low tide. ... All I need are these everyday objects: - a nail file - a Farmer's Almanac - a gun with no bullets - some bullets and three of my MacGuyver writers.	Anderson: Okay, das ist der Plan. ... Sie sperren mich in den Kofferraum eines Wagens und parken ihn unter dem Pier bei Ebbe. ... Alles, was ich brauche, sind diese täglichen Objekte: - eine Nagelfeile - ein Bauern-Almanach - 'ne Waffe ohne Kugeln - ein paar Kugeln und drei meiner MacGuyver Schreiber.	Anderson: Okay, das ist der Plan. ... Sie sperren mich in den Kofferraum eines Wagens und parken ihn bei Ebbe unten am Pier. ... Ich brauche nur diese Alltagsgegenstände: - eine Nagelfeile - ein Bauern-Almanach - 'ne Waffe ohne Kugeln - ein paar Kugeln und drei meiner MacGuyver Schreiber.
Patty: Sounds great. Can we do it during lunch? Anderson: Nowwwwwww!	Patty: Das klingt ja großartig! ... Geht das während der Mittagspause? Anderson: Ja, jetzt!	Patty: Das klingt ja großartig! ... Geht das während der Mittagspause? Anderson: Nein, Jetzt!
Mr. Burns: Simpson, I don't know how you're doing it but you're outputting ten times the power our American plant ever did.	Burns: Homer, ich weiß nicht, wie Sie das machen, aber Sie übertreffen zehnmals ... die Produktion, die unsere amerikanische Firma jemals geschafft hat.	Burns: Simpson, ich weiß nicht, wie Sie das machen, aber Sie produzieren hier zehn mal mehr Energie als es unser amerikanisches Kraftwerk je getan hat.
Homer: Ah. Having only one pancake leaves room for more bacon. Burns: I see what you're saying. ... We're crowding your plate. ... In fact, there's no need for us to be here at all. Let's go, Smithers. Homer: You're giving me absolute power?! Burns: Mm-hm. Smithers: Sir, doesn't that corrupt? Burns: Absolutely not! When it comes to running a nuclear power plant, this man's a god! ... Now if you'll excuse me, I'm late for a dinner engagement. (laugh) I don't want my scooped out monkey head to get cold.	Homer: Ah, nur einen Pfannkuchen haben hinterlässt Raum für mehr Speck. Burns: Ich, äh, versteh schon, was Sie sagen wollen. ... Wir bewundern Ihr Verhalten. ... Ja, und ich finde, wir müssen überhaupt nicht hierbleiben. Gehen wir, Smithers! Homer: Heißt das, Sie geben mir absolute Macht?! Burns: Mhm-hm. Smithers: Sir, macht das denn nicht korrupt? Burns: Absolut nicht, nein! Wenn es um ein Atomkraftwerk geht, ist dieser Mann ein Gott. ... Wenn Sie mich jetzt entschuldigen, ich hab eine Dinner-Verabredung. ... Ich will nicht, dass mein ausgehöhlter Affenkopf kalt	Homer: Ah, nur ein Pfannkuchen auf dem Teller lässt Raum für mehr Speck. Burns: Ich, äh, versteh schon, was Sie sagen wollen. ... Wir pfuschen Ihnen ins Handwerk. ... In der Tat besteht für uns keinerlei Veranlassung hier zu sein. Gehen wir Smithers! Homer: Heißt das, Sie geben mir absolute Macht?! Burns: Mhm-hm. Smithers: Sir, korrumpiert das nicht? Burns: Absolut nicht! Wenn es um das Betreiben eines Atomkraftwerks geht, ist dieser Mann ein Gott. ... Wenn Sie mich jetzt entschuldigen, ich hab eine Verabredung zum Dinner. ... Ich will nicht, dass mein

	wird.	ausgeschabter Affenkopf kalt wird.
Homer: I'm not a god. God has a white beard and invented the Da Vinci code.	Homer: Ich bin kein Gott. ... Gott hat 'nen weißen Bart und den "Da Vinci Code" erfunden.	Homer: Ich bin kein Gott. ... Gott hat 'nen weißen Bart und der hat den "Da Vinci Code" erfunden.
Smithers: Uh, sir, I really don't think we should've left Simpson in charge.	Smithers: Sir, ich bin dagegen, dass wir Simpson im Dienst hier verlassen.	Smithers: Sir, ich glaub' es war keine gute Idee Simpson die Verantwortung hier zu überlassen.
(stumm) Hier wird nur anhand von Bildern der Inhalt eine Einladungskarte gezeigt.	Lenny: „Feiert meine Beförderung zum Gott. ... Meine Handynummer bleibt dieselbe. ... Homer.“	Lenny: „Feiert meine Beförderung zu Gott. ... meine Handynummer bleibt dieselbe. ... Homer.“
Anderson: Welcome home! Guess who made MacGyver burgers? ... MacGyver!	Anderson: Willkommen zu Hause! Von wem sind die MacGyver-Burger? ... MacGyver!	Anderson: Willkommen zu Hause. ... Ratet mal von wem die MacGuyver Hamburger sind? ... MacGuyver!
Patty: We didn't have any ground beef.	Patty: Wir hatten gar kein Hackfleisch.	Patty: Wir hatten gar kein Hackfleisch.
Anderson: Which episode are we watching tonight? 'L is for Lake Tahoe? -- Part Two?' 'Bless me MacGyver For I Have Sinned?'	Anderson: Welche Episode sehen wir heute Abend? 'L ist für Lake Tahoe, Zweiter Teil'? 'Segnet MacGyver, ich hab gesündigt'?	Anderson: Welche Episode sehen wir heute Abend? 'L wie Lake Tahoe, Teil 2' oder 'Segne mich MacGuyver, ich habe gesündigt'?
Patty: Well, we thought maybe (on camera) you would like to see some of our globetrotting adventures.	Patty: Hey, wir haben gedacht, du würdest vielleicht gern unsere Weltenbummler-Abenteuer sehen.	Patty: Hey, wir haben gedacht, du willst vielleicht gern mal ein paar von unseren Reiseabenteuern sehen!
Patty: This is Selma in line at the Luray Caverns? Selma: It turned out it was the line for the ladies room. Patty: This is the ladies room.	Patty: Das ist Selma, in der Schlange bei den Luray-Höhlen. Selma: Aber dann war 's die Schlange für die Damen-Toilette. Patty: Das ist die Damen-Toilette.	Patty: Das ist Selma, in der Schlange vor den Luray-Höhlen. Selma: Es stellte sich raus, dass das die Schlange vom Damenklo war. Patty: Das ist das Damenklo.
Patty: This is us at the Alberta, Canada Carriage Museum. That's a phaeton... landau... buckboard... post-chaise...surrey ...surrey... surrey... Selma... surrey...	Patty: Da sind wir in Alberta, Kanada im Fahrzeug-Museum. Ein vierrädriger Wagen, ... ein Landau, ... ein einfacher Wagen, ... Postkutsche,... Zweisitzer, ... Zweisitzer, ... Zweisitzer. Selma-Zweisitzer.	Patty: Da sind wir in Alberta, Kanada im Transportmueum. Ein Jagdwagen. Landau. Buckboard. Postkutsche. Surrey. ... Surrey, Surrey, Selma, Surrey.
Anderson: This Olive Garden coupon! It expires at midnight! Selma: You're not holding a	Anderson: Dieser Olive-Garden-Gutschein, ... läuft aus um Mitternacht. Selma: Sie haben keinen	Anderson: Dieser Restaurant-Gutschein gilt nur bis Mitternacht! Selma: Du hast keinen

coupon.	Gutschein.	Gutschein in der Hand.
Anderson: Umm... MacGyver away!	Anderson: Ähm, ... MacGyver weit weg!	Anderson: Ähm. ... MacGuyver geht fort!
Selma: What did he write that in?	Selma: Wie hat er das da geschrieben?	Selma: Womit hat er das geschrieben?
Bart: So, Mr. Burns, you're saying my dad has gone insane and think he's a god and broken off all contact with the outside world?	Bart: Hey, Mr. Burns. Sie sagen, mein Dad ist geisteskrank, hält sich für einen Gott und hat alle Kontakte zur Außenwelt abgebrochen?	Bart: Äh. ... Mr. Burns. Sie sagen mein Dad ist geisteskrank, hält sich für einen Gott und hat alle Kontakte zur Außenwelt abgebrochen?
Marge: Should we take all our stuff? Or are we coming back on this boat, too?	Marge: Sollen alle unseren Kram einpacken oder kommen wir auch zurück auf diesem Boot?	Marge: Sollen wir unsere Sachen mitnehmen, oder fahren wir mit dem Boot auch wieder zurück?
Mr. Burns: Same boat but take it anyway. They use the boat for a Dixieland booze cruise while we're gone.	Burns: Dasselbe Boot, aber packen Sie 's. ... Die nehmen das Boot für 'ne Dixieland-Schnaps- Kreuzfahrt, wenn wir weg sind.	Burns: Nehmen Sie ihren Kram auf alle Fälle mit. Die brauchen das Boot für 'ne Dixie-Land Sauf-Kreuzfahrt solange wir weg sind.
Homer: Silence! Now for my amusement, let the monkey fight the elephant!	Homer: Ruhe! ... Zu meiner Unterhaltung . . lasst den Affen kämpfen ... gegen den Elefanten!	Homer: Ruhe! ... Zu meiner Unterhaltung, lasst den Affen gegen den Elefanten kämpfen.
Subtitles: Nice elephant, wouldn't hurt a monkey!	U-Titel: Netter Elefant, würde nie einen Affen verletzen.	U-Titel: Netter Elefant, würde nie einen Affen verletzen.
Marge: You're just a sweet guy from Springfield who wanted his family to have a better life!	Marge: Du bist nur ein süßer Kerl aus Springfield, der seiner Familie ein besseres Leben wünscht.	Marge: Du bist bloß ein lieber Kerl aus Springfield, der wollte, dass seine Familie ein besseres Leben führt.
Homer: (stammers confusedly) I am a god! I know all!	Homer: Oh, hey, halt! ... Ich bin ein Gott. ... Ich weiß alles.	Homer: Oh, hey! ... Ich bin ein Gott. ... Ich weiß alles.
Lisa: What secrets?	Lisa: Welche Geheimnisse?	Lisa: Was für Geheimnisse?
Indian worker #4: He told us of overtime pay.	1. Arbeiter: Er erzählt uns viel von Überstundenbezahlung.	1. Arbeiter: Er erzählt uns was von Überstundenvergütung.
Indian worker #4: Yes. In fact, he gave them to us in a binding contract. 'A- bom- shabai' means 'vote union.'	1. Arbeiter: Ja, und zwar genau das in einem verbindlichen Vertrag. 'A- bom-shabai' heißt 'Wählt Gewerkschaft!'	1. Arbeiter: Ja, und er hat sie in einem verbindlichen Vertrag festgehalten. 'A- bom-shabai' heißt 'Wählt Gewerkschaft!'
Lisa: I'm proud of you, Dad. You're the first man to ever outsource the American workers sense of entitlement and privilege.	Lisa: Ich bin stolz auf dich, Dad. ... Du bist der erste Mann, der den Sinn des amerikanischen Arbeiters für Berechtigung und	Lisa: Ich bin stolz auf dich Dad. ... Du hast als erster das Bewusstsein des amerikanischen Arbeiters für Ansprüche und

	Privilegien darlegt. (2. outsourced)“	Privilegien outsourced.
Mr. Burns: Up until now I was with you. Even the beast-on-beast combat, that had potential. ... But treating employees like human beings? That is madness!	Burns: Ja, und bis jetzt war ich auf eurer Seite. ... Selbst das Gefecht Biest-gegen-Biest hatte Möglichkeiten... Behandelt man Angestellte wie menschliche Wesen? Das ist absolut verrückt!	Burns: Bis jetzt war ich auf ihrer Seite. Selbst als Sie den Kampf Bestie gegen Bestie eingeführt haben. Das hatte Potential. ... Aber Angestellte wie menschliche Wesen zu behandeln. ... Das ist Wahnsinn!
Indian worker #10: Oh, you appear ill, sahib. Maybe you should take a personal day. Take one of mine. They are transferable.	5. Arbeiter: Oh, Sie kommen mir ganz krank vor. Nehmen Sie mal einen Ruhetag. ... Nehmen Sie einen von mir, die sind übertragbar	5. Arbeiter: Oh, Sie wirken krank, sahib. Vielleicht sollten Sie einen Ausgleichstag nehmen. Nehmen Sie einen von mir. Die sind übertragbar.
Homer: I want to go home. How's Chief Wiggum?	Homer: Ich möchte nach Hause. ... Wie geht 's Chief Wiggum?	Homer: Ich möchte nach Hause. ... Wie geht 's Chief Wiggum?
Marge: He was gravely wounded in a bank shootout.	Marge: Er war unheimlich schwer verwundet bei irgend so 'ner Bankschießerei.	Marge: Er ist bei 'ner Schießerei von einem Bankräuber sehr schwer verwundet worden.
Homer: Yeah, he's funny.	Homer: Ja, ... der ist schon witzig.	Homer: Ja, ja. ... Der ist witzig.
Mr. Burns: Well, I guess we'll have to relocate to an area where the workers are more desperate and ignorant... Springfield. ... You're fired! You're all fired! Fired, fired, fired!	Burns: Ach, ja. Wir müssen umziehen in 'ne Gegend, wo die Arbeiter verzweifelter sind und viel ignoranter. ... Nach Springfield! - Ihr seid entlassen, ... alle entlassen	Burns: Tja. Wir müssen in 'ne Gegend umziehen wo die Arbeiter verzweifelter und ahnungsloser sind. ... Nach Springfield. ... Ihr seid gefeuert, ... alle gefeuert. ... Gefeuert, gefeuert, gefeuert.
Mr. Burns: Oh, go ahead and join them, Smithers. I know you want to.	Burns: Uh, gehen Sie hin und machen Sie mit, Smithers. ... Ich weiß, Sie wollen das.	Burns: Ach. Gehen Sie schon und machen Sie mit, Smithers. Ich weiß, dass Sie das wollen.
Smithers: Yes, sir!	Smithers: Ja, Sir.	Smithers: Ja, Sir.

10.1.5 Staffel 17 Episode 19

Englischer Originaltitel: Girls just want to have sums

Deutscher Titel: Gleichung mit einem Unbekannten

Dialogbuch: Matthias von Stegmann

Synchronregie: Matthias von Stegmann

Anzahl der Takes: 243

Aufgezeichnet am 06.08.2013 um 18:10 Uhr auf *ProSieben*.

Inhalt:

Rektor Skinners jobbt als Schulleiter, weil er sich öffentlich despektierlich über die Intelligenz von Frauen äußert, indem er behauptet, dass Jungs in allen naturwissenschaftlichen Fächern (also den "wichtigen" Fächern) besser seien. Eine neue Schulleiterin, Mrs. Upfoot, wird eingesetzt, und diese beschließt, derartige Vorkommnisse zu unterbinden, indem sie eine strikte Geschlechtertrennung in der Schule durchführt. Die Mädchen gehen von nun ab in die Mädchenschule und die Jungs in die Jungsschule. Lisa fühlt sich im "Mädchen-Mathe-Unterricht" allerdings völlig unterfordert und versucht nun, Mathe mit den Jungs zu lernen. das gelingt ihr aber nur dadurch, dass Bart es schafft, sie perfekt als Junge zu coachen, so dass sie in Verkleidung unerkannt durchgeht. Allerdings gefällt ihr das Dasein als Junge nicht so wahnsinnig gut, da sie doch das ein oder andere weibliche Prinzip über den Haufen werfen muss.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
(stumm) Das Vordach eines weiteren Theaters zeigt ein Musical, das den Namen: 'Stab-A-Lot. The Itchy and Scratchy Musical' trägt	(U-Titel) Ende gut, alles Blut. Das Itchy und Scratchy Musical. (2. 'Der König der Katzen'. Das Itchy und Scratchy Musical.)	(U-Titel) 'Ende gut alles Blut. Das Itchy und Scratchy Musical.'
Bart: Dad, taking the family to opening night is the nicest thing you've ever done for us.	Bart: Dad, dass du mit uns zu 'ner Premiere gehst, ist das Tollste,(2. Netteste,) was du je für uns getan hast.	Bart: Dad, dass du mit uns zu 'ner Premiere gehst ist das tollste was du je für uns getan hast.
Homer: Or will ever do.	Homer: Und was ich je tun werde.	Homer: Und was ich je tun werde.
Marge: They're coming down the aisles! What if they want to interact with me?! Looking through my purse. Looking through my purse. Keep walking, monkey.	Marge: Die kommen die Gänge runter. (.) Was ist, wenn die mich zu 'ner Publikumsinteraktion rausholen? (.)Schön die Handtasche durchsuchen, schön die Handtasche durchsuchen, schön weitergehen, Affe!	Marge: Die kommen die Gänge runter. (.) Was ist, wenn die mich zum Mitspielen rausholen? (.) Schön die Handtasche durchsuchen, schön die Handtasche durchsuchen, schön weitergehen, Affe!
Scratchy: (singing) I don't know why I trust him. I guess some cats just never learn. Itchy: (singing) I feel so good when I have crushed him. ... Or left him mangled, maimed, and burned.	(U Titel) Ich weiß nicht, wieso ich ihm (ver)traue. (.) Ich glaube, manche Katzen lernen es wohl nie. (.) Ich fühl mich so gut, wenn ich ihn plattgemacht hab. (.) Oder wenn er zermatscht, verstümmelt und abgefackelt wird. (.)	(U Titel) Ich weiß nicht, wieso ich ihm traue. (.) Ich glaube, manche Katzen lernen es wohl nie. (.) Ich fühl mich so gut, wenn ich ihn plattgemacht hab. (.) Oder wenn er zermatscht, verstümmelt und abgefackelt wird. (.)

Itchy/Scratchy: (singing) I supposed it's symbiotic. And perhaps a bit erotic.	Ich nehm an, es ist 'ne Symbiose (2. symbiotisch) ... und vielleicht auch 'n bisschen erotisch. (.)	Ich nehm an, es ist symbiotisch. ... und vielleicht auch 'n bisschen erotisch. (.)
Scratchy: (singing) Because pain is my narcotic.	Denn ich bin süchtig nach Schmerz.	Denn ich bin süchtig nach Schmerz.
Itchy: You really like it?	Itchy: Darauf stehst du wirklich, was?	Itchy: Darauf stehst du wirklich, was?
Scratchy: Yes, I love it.	Scratchy: Ja, ich fahr voll drauf ab.	Scratchy: Ja, ich fahr voll drauf ab.
Itchy/Scratchy: „(singing) And that's why we're always...”	(U Titel) Und deswegen werden wir immer...	(U Titel) Und deswegen werden wir immer...
Itchy: „(singing) Fighting!”	kämpfen ...	kämpfen ...
Scratchy: „(singing) And biting!”	und beißen. (.)	und beißen. (.)
Itchy: „(singing) And dynamite igniting!”	Und Dynamit anzünden.	Und Dynamit anzünden.
Homer: Hey, check it out! I'm Scratcher... or something.	Homer: Hey, ... seht mal her! ... Ich bin Scratcher, oder wie der heißt.	Homer: Hey, ... seht mal her! ... Ich bin Scratcher, oder wie der heißt.
Knives: „(singing) It's the circle. The circle of knife!	(U Titel) Das ist der ewige Kreis,... (.) Der ewige Kreis des Messers. (.) Das ist der ewige Kreis, (.) Der ewige Kreis des Messers.	(U Titel) Das ist der ewige Kreis,... (.) Der ewige Kreis des Messers. (.) Das ist der ewige Kreis, (.) Der ewige Kreis des Messers.
Singers: „(singing) It's the circle! The circle of knives!		
Audience: Bravo!/ Genius!	1. Zuschauer: Bravo!	1. Zuschauer: Bravo!
(stumm)	2. Zuschauer: Ein absolutes Meisterwerk!	2. Zuschauer: Ein absolutes Meisterwerk!
Lenny: Necessary!	3. Zuschauer: Das war genial!	3. Zuschauer: „Das war genial!”
	Lenny: Das hat die Welt gebraucht.	Lenny: Das hat die Welt gebraucht.
Skinner: You know, Juliana, it's no surprise you became such a success. You always got straight A's in school!	Skinner: Weißt du, Juliana, es überrascht mich nicht, dass du so erfolgreich bist. Du hattest immer (nur) glatte Einser in der Schule.	Skinner: Weißt du, Juliana, es überrascht mich nicht, dass du so erfolgreich bist. Du hattest immer nur glatte Einser in der Schule.
Skinner: Well, of course you did. You are a girl!	Skinner: Das versteht sich von selbst. Du bist ein Mädchen.	Skinner: Das versteht sich von selbst. Du bist ein Mädchen.

Skinner: No, of course not. I don't know why girls are worse. Uh, one thing we can all agree on though, this little lady sure looks pretty tonight. Am I right?	Skinner: (Nein,) natürlich nicht. Ich weiß auch nicht, warum Mädchen schlechter sind. (.) Äh, aber in einem Punkt sind wir uns einig: Dieses kleine Fräulein (2. Diese kleine Lady) sieht heut Abend zauberhaft aus, hab ich Recht?	Skinner: Nein, natürlich nicht. Ich weiß auch nicht, warum Mädchen schlechter sind. (.) Äh, aber in einem Punkt sind wir uns einig: Dieses kleine Fräulein sieht heut Abend zauberhaft aus, hab ich Recht?
(stumm)	Sprecher (OFF): Gleichberechtigungsforum für alle.	(U-Titel): Gleichberechtigungsforum für alle.
(stumm)	Sprecher (OFF): Albaner benutzen die Hintertür.	(U-Titel): Albaner benutzen die Hintertür.
Skinner: Today we celebrate the first of many many many diversity forums! Why is it that women "appear" to be worse at math than men? What is the source of this 'illusion'? Or as I call it, 'the biggest lie ever told.'	Skinner: Heute begehen wir das erste von vielen, vielen, vielen, vielen Gleichberechtigungsforen. Warum sind Frauen 'scheinbar' schlechter in Mathematik als Männer? Was ist die Ursache für diese Illusion, ... (2. diesen Trugschluss, ...) oder, wie ich es nenne, 'die größte Lüge aller Zeiten'?	Skinner: Heute begehen wir das erste von vielen, vielen, vielen, vielen Gleichberechtigungsforen. Warum sind Frauen 'scheinbar' schlechter in Mathematik als Männer? Was ist die Ursache für diesen Trugschluss, ... oder, wie ich es nenne, 'die größte Lüge aller Zeiten'?
Mrs. Krabappel: Are you saying that men and women are identical?	Krabappel: Wollen Sie damit sagen, Männer und Frauen sind gleich?	Krabappel: Wollen Sie sagen, Männer und Frauen sind gleich?
Skinner: No, no, no! It's the differences, of which there are none, that make the sameness exceptional! (pleading) Just tell me what to say?!	Skinner: Nein, nein, nein! Es sind die Unterschiede, die die Gleichheit so außer-, ähm, ... -gewöhnlich machen. ... Sagen Sie mir, was ich sagen soll.	Skinner: Nein, nein, nein! Es sind die Unterschiede, die es nicht gibt, ... die, die Gleichheit außer- ... – gewöhnlich machen. ... Sagen Sie mir was ich sagen soll?
Chalmers: Oh, dear. Attention, students. Due to nervous exhaustion and diarrhea of the mouth...	Chalmers: Na, toll. (.) Eine Durchsage für alle Schüler: Aufgrund von nervlicher Erschöpfung und Verbaldurchfalls... (2. Sprachdurchfalls)	Chalmers: „Na, toll. (.) Eine Durchsage für alle Schüler: Aufgrund von nervlicher Erschöpfung und Verbaldurchfalls...“
(laughter)	(Lachen)	(Lachen)
Chalmers: Yes, yes, yes. I said diarrhea. Principal Skinner is going to be replaced by women's educational expert, Melanie Upfoot. Children, meet your new principal.	Chalmers: Ja, ja, ja, ich hab 'Durchfall' gesagt. Wird Rektor Skinner durch die Frauen-Bildungsexpertin Melanie Upfoot ersetzt. (.) Darf ich vorstellen, Kinder? ... Hier ist eure neue Rektorin.	Chalmers: Ja, ja, ja, ich hab 'Durchfall' gesagt, ja. Wird Rektor Skinner durch die Frauen-Bildungsexpertin Melanie Upfoot ersetzt. (.) Darf ich vorstellen! Eure neue Rektorin.
Chalmers: You heard your principal. Girls on the left, boys on the right.	Chalmers: Ihr habt gehört, was sie gesagt hat? Die Mädchen nach links ... und die Jungs (alle) nach rechts.	Chalmers: Ihr habt gehört, was sie gesagt hat? Die Mädchen nach links ... und die Jungs nach rechts.

Bart: This rocks! No more stupid girl classes like ballroom dancing.	Bart: Das is' 'n Knaller. (.) Keine blöden Weiber-Kurse mehr wie Gesellschaftstanz. (2. Standardtanz.)	Bart: Man das rockt. (.) Keine blöden Weiber-Kurse mehr wie Gesellschaftstanz.
Chalmers: Now this is why I got into education.	Chalmers: Genau deswegen hab ich mich ins Erziehungswesen begeben. (2. Schulwesen)	Chalmers: Genau deswegen hab ich mich ins Erziehungswesen begeben.
Homer: They're gonna divide the school in two? Lisa: Yeah. One for boys and one for girls. Bart: It is gonna be awesome! Now I can walk down the hall with Bart Junior hanging out! (looking down) Isn't that right, Bart Junior? (HE LIFTS UP A FROG; THE FROG MAKES A CROAKING SOUND) (Subtitles) I thought he meant his penis.	Homer: Sie wollen die Schule wirklich aufteilen? Lisa: Ja, die eine Seite für Jungs, die andere für Mädchen. Bart: Das wird echt hammermäßig! (.) Jetzt kann ich immer den Gang runter laufen und mit Bart-Junior rumwedeln. (sieht hinunter) Stimmt 's, Bart-Junior? (Bart holt einen kleinen Frosch unter dem Tisch hervor und dieser quakt herum) (U-Titel) Ich dachte, er meint seinen Penis.	Homer: Die wollen die Schule wirklich aufteilen? Lisa: Ja, die eine Seite für Jungs, die andere für Mädchen. Bart: Das wird echt hammermäßig! (.) Jetzt kann ich immer den Gang runter laufen und Bart-Junior rausholen. (sieht hinunter) Stimmt 's, Bart-Junior? (Bart holt einen kleinen Frosch unter dem Tisch hervor und dieser quakt herum) (U-Titel) Ich dachte, er meint seinen Penis.
Marge: Well, a woman also invented the windshield wiper.	Marge: Tja, auch der Scheibenwischer wurde von einer Frau erfunden.	Marge: Auch der Scheibenwischer wurde von einer Frau erfunden.
Marge: Ummm... I think a woman came up with nylon stockings. I mean probably. We certainly use them.	Marge: Ähm, ... i-ich glaub, eine Frau hat die Nylonstrumpfhosen erfunden. (.) Ich mein', wär' doch anzunehmen. Immerhin tragen wir die.	Marge: Ähm, ... i-ich glaub, eine Frau hat die Nylonstrumpfhose erfunden. (.) Ich mein', wär' doch anzunehmen. Immerhin tragen wir die.
Homer: Let's see, men also have rocket ships, suspension bridges, constitutional government, snow shoes, brass knuckles... pinball machines, the Renaissance...	Homer: Na, schön. Weitere Männererfindungen sind: Raketen, Hängebrücken, konstitutionelle Regierungen, (.) Schneeschuhe, Schlagringe... Flipperautomaten, die Renaissance...	Homer: Gut. Weitere Männererfindungen sind: Raketen, Hängebrücken, konstitutionelle Regierungen, (.) Schneeschuhe, Schlagringe... Flipperautomaten, die Renaissance...
Upfoot: Now that the boys and their atmosphere of intimidation are gone, we can finally breathe. Breathe, ladies.	Upfoot: Jetzt, wo die Jungs und das einschüchterne Klima, das sie verbreiten, nicht mehr da sind, (.) können wir endlich durchatmen. ... Atmet durch, Ladies! (2. Mädchen)	Upfoot: Jetzt, wo die Jungs und das einschüchterne Klima, das sie verbreiten, nicht mehr da sind, (.) können wir endlich durchatmen. ... Atmet durch, Mädchen!
Lisa: Are we gonna do any actual math problems?	Lisa: Bekommen wir eigentlich auch richtige Mathe-Aufgaben (hier)?	Lisa: Bekommen wir hier eigentlich auch richtige Mathe-Aufgaben?

Upfoot: Problems? (snort) That's how men see math. Something to be attacked. To be figured out.	Upfoot: Aufgaben? ... (Laut) So sehen Männer die Mathematik, als etwas, das man anpacken (2. angreifen) muss, etwas, das man lösen muss.	Upfoot: Aufgaben? ... (Laut) So sehen Männer die Mathematik, als etwas, das man anpacken muss, das man lösen muss.
Lisa: But... isn't it? I mean, confidence building can't replace real learning.	Lisa: Aber ... stimmt das nicht? Ich mein', Selbstvertrauen aufzubauen kann (richtiges) Lernen nicht ersetzen.	Lisa: Aber, stimmt das nicht? Ich mein' Selbstvertrauen aufzubauen kann richtiges Lernen nicht ersetzen.
Lisa: Okay, boys school, I need a challenge. (Lisa jumps down and encounters a mean guard dog who growls at her) Lisa: A mental challenge!	Lisa: Auf in die Jungsschule! ... Ich will gefordert werden. (2. Ich brauch 'ne Herausforderung.) ... (Lisa begegnet einen wilden Hund, der sie anknurrt) Lisa: Ich meine, geistig gefordert. (2. Eine geistige Herausforderung.)	Lisa: Okay Jungsschule! ... Ich brauch 'ne Herausforderung. (Lisa begegnet einen wilden Hund, der sie anknurrt) Lisa: Eine geistige Herausforderung.
Marge: But that's not going to happen to you!	Lisa[SIC!]: Aber dir soll es mal anders ergehen	Marge: Aber dir soll's mal anders ergehen
Lisa: Well, what can I do? They won't let me in the boys' school.	Lisa: Was soll ich denn tun? Ich darf nicht in den Unterricht für Jungs rüber.	Lisa: Was soll ich denn tun? Ich darf nicht in den Unterricht für Jungs.
Lisa: Mom, I don't think this will fool anybody.	Lisa: Mom, ich glaub nicht, dass (irgend)jemand darauf reinfällt.	Lisa: Mom, ich glaub nicht, dass irgendjemand darauf reinfällt.
(stumm)	Lisa (OFF, Stimme): Echtes Mathe mit Extra- Herausforderungen.	Lisa (OFF, Stimme): Echtes Mathe mit Extra- Herausforderungen.
Lisa: Did you know Lisa Simpson? I heard she was pretty cool. Milhouse: Lisa? Oh, yeah. We totally had a thing but I had to break it off.	Lisa: Kanntest du Lisa Simpson? Ich hab gehört, die ist ziemlich cool. Milhouse: Lisa? Oh, ja. Wir hatten voll was am Laufen, aber (.) dann musste ich Schluss machen. (2. ..., dann musste ich sie abservieren.)	Lisa: Kanntest du Lisa Simpson? Ich hab gehört, die ist ziemlich cool. Milhouse: Lisa? Oh, ja. Wir hatten voll was am Laufen, aber (.) dann musste ich sie abservieren.
Lisa: I have to go.	Lisa: Ich muss (jetzt) gehen.	Lisa: Ich muss jetzt gehen.
Boys: (chant 'Fight' repeatedly)	Jungs: Keilerei! Keilerei! Keilerei! (2.F.: Prügel! Prügel! Prügel! Prügel!)	Jungs: (mehrmals hintereinander): Prügel!
Lisa: (vo) Okay, I can talk my way out of this.	Lisa: (VO) Okay. Da kann ich mich schon irgendwie rausreden. (2.F.: Jetzt ist ein höfliches Gespräch nötig.)	Lisa: (VO) Okay. Jetzt ist ein höfliches Gespräch nötig.
Jimbo: I love you, too,	Jimbo: Hey, ich hab dich	Jimbo: Ich hab dich auch

Nelson!	auch lieb, Nelson.	lieb, Nelson.
Dolph: I love you, Jimbo.	Dolph: Ich hab dich lieb, Jimbo.	Dolph: Ich hab dich lieb, Jimbo.
Bart: Hey, no one with a choice should ever have to be a girl! I'll teach you how to be a boy!	Bart: Hey, niemand, der sich 's aussuchen kann, sollte 'n Mädchen sein müssen. Ich bring dir bei, ein Junge zu sein.	Bart: Hey, niemand, der die Wahl hat, sollte ein Mädchen sein müssen. Ich bring dir bei ein Junge zu sein.
Lisa: You would do that for me? That is so sweet.	Lisa: Das würdest du wirklich (für mich) tun? Das ist so süß von dir!	Lisa: Das würdest du wirklich für mich tun? Das ist so süß von dir!
Bart: Now when you eat like a boy, only two French fries in five should make it into your mouth. (eating sounds) If they fall on the floor, you want 'em more.	Bart: Also, (...) wenn du isst wie 'n Junge, dürfen von fünf Fritten nur zwei in deinem Mund landen. (2. Pommes) Wenn sie auf den Boden fallen willst du sie um so mehr.	Bart: Also, (...) wenn du isst wie 'n Junge, dürfen von fünf Pommes nur zwei in deinem Mund landen. Wenn sie auf den Boden fallen willst du sie um so mehr.
Bart: Now, final test. To fully become a man, you must pick a fight with someone weaker than you.	Bart: Jetzt kommt die Abschlussprüfung. (2. Feuerprobe.) ... Um 'n richtiger Kerl zu werden, (...) musst du jetzt jemanden aufmischen, (2. verprügeln,) der schwächer ist als du.	Bart: Jetzt kommt die Feuerprobe. ... Um 'n richtiger Kerl zu werden, (...) musst du jetzt jemanden aufmischen, der schwächer ist als du.
Lisa: A fight? That would mean rejecting a last part of me that's still a girl.	Lisa: Jemanden schlagen? ... Damit würd ich ja den letzten Funken Weiblichkeit in mir verleugnen. (2. aufgeben.)	Lisa: Jemanden schlagen? ... Damit würd ich ja den letzten Funken Weiblichkeit in mir verleugnen.
Jimbo: You just beat up the most harmless kid in school!	Jimbo: Du hast gerade den harmlosesten Zwerg der ganzen Schule verprügelt.	Jimbo: Du hast gerade den harmlosesten Zwerg der ganzen Schule verprügelt.
Dolph: Well done!	Dolph: Das war voll geil!	Dolph: Das war voll geil!
Bart: Wait a minute! Do you know why you did good at math?	Bart: Augenblick (mal)! Weißt du, wegen was du so gut in Mathe warst? (2.F.: Augenblick! Weißt du auch, warum du in Mathe so gut abgeschnitten bist?)	Bart: Augenblick! Weißt du auch warum du in Mathe so gut abgeschnitten bist?
Upfoot: Did 'well'.	Upfoot: „(Das heißt) 'weswegen'. (2.F.: abgeschnitten 'hast'.)	Upfoot: abgeschnitten 'hast'.
Bart: The only reason Lisa won is because she learned to think like a boy! I turned her into a burping, farting, bullying math machine!	Bart: Es gibt nur einen Grund, warum Lisa gewonnen hat. Sie hat gelernt, wie 'n Junge zu denken. Ich hab aus ihr ein rülpsendes, furzendes, prügelndes Mathegenie	Bart: Es gibt nur einen Grund, warum Lisa gewonnen hat. Sie hat gelernt, wie 'n Junge zu denken. Ich hab aus ihr ein rülpsendes, furzendes, prügelndes Mathegenie

	gemacht.	gemacht.
Lisa: What have I become? I always thought that boys had it easier. But now I see their world is more cruel and sadistic than I ever imagined!	Lisa: Ich hab immer gedacht, Jungs hätten es leichter. Aber jetzt hab ich gesehen, dass ihre Welt grausamer und sadistischer ist, als ich es je vermutet hab.	Lisa: Ich hab immer gedacht, Jungs hätten es leichter. Aber jetzt hab ich gesehen, dass ihre Welt grausamer und sadistischer ist, als ich es je vermutet habe.
Nelson: Chair fight!	Nelson: Stuhlkampf! (2. Stuhlklopperei!)	Nelson: Stuhlkampf!
Mr. Largo: Would you hurry it up, please?! You're cutting into the award for best flautist! Lisa: Well, whatever the answer is, I'm glad I'm a girl. And I'm glad I'm good at math. Now enjoy your stupid flautist! Martin: (sings the Jethro Tull's 1972 hit song, 'Thick as a Brick')	Largo: Hör auf zu quatschen. Jetzt kommt die Preisverleihung für den besten Flötisten. Lisa: Tja, egal, wie der Grund (2. die Antwort) lautet, ich bin froh, dass ich ein Mädchen bin. (...) Und ich bin froh, dass ich gut in Mathe bin. ... Und jetzt viel Spaß mit dem dämlichen Flötisten! Martin: (Gesang - sollte Orig. bleiben. Vielleicht erinnert sich ja noch jemand an den Hit 'Thick As A Brick' von Jethro Tull.)	Largo: Hör auf zu quatschen. Jetzt kommt die Preisverleihung für den besten Flötisten. Lisa: Tja, egal, wie der Grund lautet, ich bin froh, dass ich ein Mädchen bin. (...) Und ich bin froh, dass ich gut in Mathe bin. ... Und jetzt viel Spaß mit dem dämlichen Flötisten! Martin: (Gesang des Originals)

10.1.6 Staffel 17 Episode 22

Englischer Originaltitel: Marge And Homer Turn A Couple Play

Deutscher Titel: Homerun für die Liebe

Dialogbuch: Matthias von Stegmann

Synchronregie: Matthias von Stegmann

Anzahl der Takes: 243

Aufgezeichnet am 07.08.2013 um 18:40 Uhr auf *ProSieben*.

Inhalt:

Die Springfield Isotopes, eine eigentlich eher mittelmäßige Baseballmannschaft, haben einen neuen Star in ihren Reihen, Buck Mitchell. Und dieser schafft es, das Team ganz nach vorne zu bringen, was natürlich die Fans und unter anderem auch Familie Simpson wieder mal ins Stadion bringt. Allerdings erleben sie dort ein Spiel, bei dem Buck Mitchell offensichtlich eine schwere Krise hat, was auf Schwierigkeiten in seiner Ehe zurückzuführen ist. Da auf der Großbildleinwand im Stadion übertragen wird, wie Marge und Homer sich innig küssen, glaubt Buck nun, vom Ehepaar Simpson seine Eheberatung erhalten zu können. Und wider Erwarten funktioniert dieses so gut, dass Buck wieder mit seiner Frau glücklich ist und fortan auch wieder erfolgreich Baseball spielt. Bis es zu einem fatalen Zwischenfall kommt. Homer verabreicht Tabitha, der Ehefrau von Buck, eine Nackenmassage, und dies wird von Buck so missverstanden, dass die Ehe endgültig in die Brüche zu gehen droht. Mit vorstellbar gravierenden negativen Auswirkungen auf Bucks Spiel. Nur dadurch, dass Marge und Homer einen Noteinsatz 'Eherettung' fahren, kann das Schlimmste verhindert werden.

Original	Dialogbuch	Synchrontext
Hunch: There's your murderer!	Hunch: Da(s) ist Ihr Mörder!	Hunch: Das ist ihr Mörder
Detective: How did we miss that? Get him!	Detective: Wie konnten wir das nur übersehen? Los!	Detective: Wie konnten wir das nur übersehen? Los!
Officers: Hey...	Polizisten/Mann: (Laute)	Polizisten/Mann: (Unverständliche Laute)
Hunch: Could it be (pulling a sandwich from his coat) turkey?	Hunch: Ist es vielleicht 'n ... Putensandwich?	Hunch: Ist es vielleicht 'n ... Putensandwich?
Detective: What? How did you...? Ahhh...!	Detective: Wie haben Sie das schon wieder...	Detective: Wie haben Sie das schon wie...aaaah!
Bart: Remember when we saw Hunch's butt in the shower?	Bart: Wisst ihr noch, wie man unter der Dusche Hunchs Hintern gesehen hat? (2.F.: (falls synchron möglich) den Hintern von Hunch)	Bart: Wisst ihr noch, wie man unter der Dusche Hunchs Hintern gesehen hat?
Marge: That was two seasons ago.	Marge: Das war in dervorletzten Staffel!	Marge: Das war in dervorletzten Staffel!
Homer: Now you can only see butts on cable.	Homer: Jetzt sieht man nackte Hintern nur noch im Pay-TV.	Homer: Jetzt sieht man nackte Hintern nur noch im Pay-TV.
Kent Brockman: This is	Kent: Hier ist Kent	Kent: Hier ist Kent

Kent Brockman with an Isotope baseball update. The Topes are in first place since the acquisition of homerun king, Buck Mitchell.	Brockman mit den neusten Nachrichten von der Baseball-Liga. Die Isotopes sind seit dem Einkauf des Homerun-Königs Buck Mitchell auf Platz eins.	Brockman mit den neusten Nachrichten von der Baseball-League. Die Isotopes sind seit dem Einkauf des Homerun-Königs Buck Mitchell auf Platz eins.
Homer: Tickets! Tickets! Who needs tickets!	Homer: Karten, Karten, wer braucht Karten?	Homer: Tickets, Tickets, wer braucht Tickets?
Marge: Homer, we need those tickets to get in.	Marge: Homer, wir brauchen diese Tickets, um reinzukommen.	Marge: Homer, wir brauchen diese Karten, um reinzukommen.
Homer: Don't worry. I'll use the money I make to buy tickets from a scalper. And I'll sell those tickets and we'll be rich! Rich! We did it, baby! We made it through the rain. Tickets. Thirty dollars. Big game. Everybody wants to see the game.	Homer: Keine Sorge, mit dem Geld, das ich für die kriege, kaufe ich Karten von einem Schwarzhändler. Die verkaufe ich dann auch wieder, und wir sind reich. Reich! Wir haben 's geschafft, Baby! Wir haben die Dürreperiode überstanden. Karten, dreißig Dollar! Spitzenspiel, das will jeder sehen.	Homer: Keine Sorge, mit dem Geld, das ich für die kriege, kaufe ich Karten von einem Schwarzhändler. Die verkaufe ich dann auch wieder, und wir sind reich. Reich! Wir haben 's geschafft, Baby! Wir haben die Dürreperiode überstanden. Tickets, dreißig Dollar! Spitzenspiel, will jeder sehen.
Peanut Seller: (os) Peanuts! Five dollar peanuts!	Verkäufer: (OFF) Erdnüsse, fünf Dollar die Tüte!	Verkäufer: (OFF) Erdnüsse, fünf Dollar die Tüte!
Lisa: But Grampa, in nineteen forty-two, they only played women's baseball here.	Lisa: „Aber, Grandpa, 1942 haben doch nur Frauen Baseball gespielt.“	Lisa: Aber, Grandpa, 1942 wurde hier doch nur Frauen-Baseball gespielt.
Grampa: Let's just say one of the ladies had some extra equipment.	Grandpa: Sagen wir 's mal so, eine der Damen hatte noch einen Extra-Schläger im Sack.	Grandpa: Sagen wir mal so, eine der Damen hatte noch einen Extra-Schläger im Sack.
Grampa: I was the center fielder for the Springfield Floozies!	Grandpa: Ich war Center Fielder bei den Springfield Flittchen.	Grandpa: Ich war Center Fielder bei den Springfield Floozies.
Grampa: The pay wasn't much but it kept me out of the war for a year.	Grandpa: Viel gezahlt man uns nicht, aber ich konnte mich ein Jahr lang vor dem Krieg drücken.	Grandpa: Viel gezahlt hat man uns nicht, aber ich konnte mich ein Jahr lang vor dem Krieg drücken.
PA Announcer: Now to sing our National Anthem, Payola recording artist, Tabitha Vixx!	Stadionsprecher: Die Nationalhymne wird nun gesungen von der Payola-(2. Plärriola-) Künstlerin Tabitha Vixx!	Stadionsprecher: Die Nationalhymne wird nun gesungen von der Payola-Künstlerin Tabitha Vixx!
Tabitha: „(singing) Oh, say can you see by the dawn's early light...	Tabitha: (singt, Original) Oh, say can you see by the dawn's early light...	Tabitha: (singt, Original) Oh, say can you see by the dawn's early light...
Tabitha: And now here's something from my new album. (singing)	Tabitha: Und jetzt hört ihr einen Titel aus meinem neuen Album.	(jetzt spricht ihre Synchronstimme) Tabitha: Und jetzt hört ihr einen Titel aus meinem neuen Album. (Tabitha singt auf englisch)

		weiter)
Buck: She just embarrassed me in front of the entire Tornado Belt League.	Buck: Sie hat mich gerade vor der gesamten Tornado-Gürtel-Liga bloßgestellt. (2. lächerlich gemacht.)	Buck: Sie hat mich gerade vor der gesamten Tornado-Gürtel-Liga bloßgestellt.
Baseball Announcer: So next up for the Cosmos, Freddy Alvarado. Freddy of course the older brother of the famous Wolf Boy of Juarez, Mexico. Here's the pitch.	Reporter: Für die Cosmos schlägt als Nächster Freddy Alvarado. Der große Bruder des berühmten Wolfsjungen von Juarez in Mexiko. Und da kommt der Wurf!	Reporter: Für die Cosmos schlägt als Nächster Freddy Alvarado. Der große Bruder des berühmten Wolfsjungen von Juarez in Mexiko. Und da kommt der Wurf!
Baseball Announcer: And Buck Mitchell can't find the handle. That's an E3 if you're keeping score at home. And if you are, your loneliness saddens me.	Reporter: Und Buck Mitchell greift richtig brutal ins Leere. (.) Das war 'n Fehler an der First Base, wenn Sie zu Hause die Statistik mitschreiben. (.) Und wenn Sie 's tun, bedaure ich Sie einsamen Tropf.	Reporter: Und Buck Mitchell greift richtig brutal ins Leere. (.) Das war 'n Fehler an der First Base, wenn Sie zu Hause die Statistik mitschreiben. (.) Und wenn Sie 's tun, bedaure ich Sie einsamen Tropf.
Bart: You suck!	Bart: Du bist Kacke!	Bart: Du bist Kacke!
Lisa: I concur	Lisa: Das seh ich auch so!	Lisa: Das seh ich auch so!
Homer: Bart, hand me that sack of batteries!	Homer: Bart, gib mir den Sack mit den (Wurf-)Batterien.	Homer: Bart, gib mir den Sack mit den Wurf-Batterien.
H.K. Duff: They're making a mockery out of Amerisnet.com (pulling out a troll doll) troll doll night! You know what to do, Duffman!	H.K. Duff: Auf die Weise ruinieren die noch unseren 'Amerisnet-dot-com Trollpuppen Event'. Du weißt, was zu tun ist, Duffman.	H.K. Duff: Auf die Weise ruinieren die noch unseren 'Amerisnet-dot-com Trollpuppen Event'. Du weißt, was zu tun ist, Duffman.
Carl: Look, it's a thing!	Carl: Hey, seht mal, da!	Carl: Hey, seht mal, da!
Homer: Really? You'd kiss an ugly old man like me?	Homer: Wirklich? Du würdest so 'n hässlichen alten Mann (2. Furz) (wie mich) küssen?	Homer: „Wirklich? Du würdest so 'n hässlichen alten Furz küssen?“
Marge: Only if he'll kiss me back.	Marge: Nur, wenn du mich auch küssen würdest.	Marge: Nur, wenn er mich auch küssen würde
Carl: Yeah, Homer! Suck that face!	Carl: Ja, Homer! Knutsch die Alte ab!	Carl: Ja, Homer! Knutsch die Alte ab!
Lenny: I heard Jill died. Kelly I think is a prostitute.	Lenny: Ich hab gehört, Jill ist gestorben. Und Kelly ist Nutte geworden. (2.F.: ist jetzt Prostituierte.)	Lenny: Ich hab gehört, Jill ist gestorben. Und Kelly ist jetzt Prostituierte.
Homer: I got on the Kiss-Cam. I participated in the wave. And I got to pee in a trough. Marge, can we get a trough?	Homer: Ich war auf der Großleinwand, hab bei der La Ola mitgemacht und in 'ne Pissrinne reingepinkelt. Lassen wir uns eine einbauen?	Homer: Ich war auf der Großleinwand, hab bei der La Ola mitgemacht und in 'ne Pissrinne reingepinkelt. Lassen wir uns eine einbauen?
Buck: Well, unfortunately, my marriage ain't so good.	Buck: Tja, bedauerlicherweise (.) läuft 's in meiner Ehe nicht so gut.	Buck: Tja, bedauerlicherweise (.) läuft 's in meiner Ehe nicht so gut.

Marge: I never heard anything about it on the gossip shows, or the blogosphere, or in my supermarket checkout magazine.	Marge: Davon hab ich in den Promi-Magazinen noch überhaupt nichts gehört. Und in den Internet-Blogs und im Supermarkt-Klatschblatt stand auch nichts.	Marge: Davon hab ich in den Promi-Sendungen noch überhaupt nichts gehört. Und in den Internet-Blogs und im Klatschblatt aus dem Supermarkt stand auch nichts.
Buck: I was wondering if you and the mister could give us some marriage counseling. You know, in return, I can give you season tickets.	Buck: Ich wollte fragen, ob Sie und Ihr Mann uns vielleicht bei unserer Ehe beraten können. Als Gegenleistung (.) könnte ich Ihnen Dauerkarten besorgen.	Buck: Ich wollte fragen, ob Sie und Ihr Mann uns vielleicht bei unserer Ehe beraten können. Als Gegenleistung (.) könnte ich Ihnen Dauerkarten besorgen.
Homer: Season tickets?! I could entertain business clients. I might even land the Henderson account.	Homer: Dauerkarten? (.) Ich könnte Geschäftspartner einladen. (.) Vielleicht lande ich sogar den Henderson-Deal.	Homer: Dauerkarten? (.) Ich könnte Geschäftspartner einladen. (.) Vielleicht lande ich sogar den Henderson-Deal.
Marge: Homie, I don't think our marriage is so Jim Dandy that we should be counseling others.	Marge: Homie, ich finde nicht, dass wir so eine Bilderbuchehe führen, dass wir andere Paare beraten sollten.	Marge: Homie, ich finde nicht, dass wir so eine Bilderbuchehe führen, dass wir andere Paare beraten sollten.
Marge: Hm. Well, we have managed to (squeezing Homer's midsection) squeeze (chuckle) a lot of fun out of married life. (giggles)	Marge: Na ja, (.) wir haben 's geschafft, das Eheleben so anzupacken, (.) dass wir mächtig Spaß dabei haben. (lacht)	Marge: Na ja, (.) wir haben 's geschafft, das Eheleben so anzupacken, (.) dass wir mächtig Spaß dabei haben. (lacht)
Moe: You know, I remember you.	Moe: Ich habe mich an Sie erinnert.	Moe: Ich habe mich an Sie erinnert.
Marge: Buck, Tabitha, welcome.	Marge: Buck, Tabitha, (herzlich) willkommen.	Marge: Buck, Tabitha, willkommen.
(stumm)	Homer: (OFF) Homer Simpsons, Eheberater	Homer: (OFF) Homer Simpsons, Eheberater
Homer: Wow. I think we've really hit on something here. Unfortunately, we're out of time. How does that make you feel? Shut up. My ten o'clock's here. (HOMER TAKES A SIX-PACK OF DUFF FROM THE BAG THAT HAS A NOTE ON IT READING 'DRINK AT 10 O'CLOCK')	Homer: Wow! Ich glaube, da sind wir auf einen interessanten Punkt gestoßen. (2.F.. Wow! Ich glaube, da haben wir einen echten Fortschritt erzielt.) Leider ist unsere Zeit jetzt um. (.) Was empfinden Sie dabei? (.) Schnauze! (.) Mein Zehn-Uhr-Termin Untertitel: Um zehn Uhr trinken	Homer: So, so, da sind wir auf einen interessanten Punkt gestoßen. Leider ist unsere Zeit jetzt um. (.) Was empfinden Sie dabei? (.) Schnauze! (.) Mein Zehn-Uhr-Termin Untertitel: Um zehn Uhr trinken
(HOMER HAS WRITTEN 'LADY PARTS = BOOBS? ASK DAD LATER')	Untertitel: Weibliche Attribute = Möpse? Später Dad fragen.	Untertitel: Weibliche Attribute = Möpse? Später Dad fragen
Homer: Buck, you've got a beautiful woman with a hot	Homer: Buck, Sie haben eine wunderschöne Frau	Homer: Buck, Sie haben eine wunderschöne Frau

body that any man would fantasize about even while making love to his own Marge.	mit einem so scharfen Fahrgestell, dass jeder Mann von ihr träumen würde, selbst während er mit seiner eigenen Marge schläft.	mit einem so scharfen Fahrgestell, dass jeder Mann von ihr träumen würde, selbst während er mit seiner eigenen Marge schläft.
Homer: Good idea, honey. Buck, would you mind signing a couple of baseballs for my boy?	Homer: Gute Idee, Schatz. . . Buck, würden Sie (vielleicht) ein paar Bälle für meinen Sohn unterschreiben?	Homer: Gute Idee, Schatz. . . Buck, würden Sie vielleicht ein paar Bälle für meinen Sohn unterschreiben?
Marge: This house is spectacular! You must've had a great view of the riots. Homer: I stole a rack of fur coats. I sell one a year to pay for Christmas.	Marge: Dieses Anwesen ist einfach umwerfend. Von hier hatten Sie sicher einen tollen Blick auf die Rassenunruhen. Homer: Da hab ich Pelzmäntel geklaut. Jedes Jahr verscherbel ich einen für die Weihnachtseinkäufe.	Marge: Wow, dieses Anwesen ist einfach umwerfend. Sie hatten bestimmt einen tollen Blick auf die Rassenunruhen. Homer: Da hab ich Pelzmäntel geklaut. Jedes Jahr verscherbel ich einen für die Weihnachtseinkäufe.
Marge: Okay. Tonight, we're gonna discuss little ways to keep your romance alive. Make time for each other. An hour, an evening, a mini-vacation.	Marge: Okay. Heute (Abend) sprechen wir über kleine Gesten, die Ihre Liebe am Leben erhalten. Nehmen Sie sich Zeit für einander. Eine Stunde, einen Abend, vielleicht 'n kleinen Kurzurlaub.	Marge: Okay. Heute sprechen wir über kleine Gesten, die Ihre Liebe am Leben erhalten. Nehmen Sie sich Zeit für einander. Eine Stunde, einen Abend, vielleicht ein kleiner Kurzurlaub.
Tabitha Vixx: Well, I am presenting at the ESPY Awards next week. Buck Mitchell: And I'm receiving! Hey, we can wait for our limos together! Marge: Or take the same limo!	Tabitha: Na ja, (.) nächste Woche moderiere ich die Sportpreisverleihung. (2.F.: ESPY-Verleihung.) Buck: Und ich bin Preisträger. Wir könnten zusammen auf unsere Limousinen warten. Marge: Oder Sie könnten zusammen in einer hinfahren.	Tabitha: Na ja, (.) nächste Woche moderiere ich die Sportpreisverleihung. Buck: Und ich bin Preisträger. Wir könnten zusammen auf unsere Limousinen warten. Marge: Oder Sie könnten zusammen in einer hinfahren.
Homer: Like I always say, compromise is the key.	Homer: Genau wie ich immer sage: (.) Kompromissbereitschaft ist das Wichtigste.	Homer: Genau wie ich immer sage: (.) Kompromissbereitschaft ist das Wichtigste.
Baseball Announcer: And here's the pitch to Buck Mitchell.	Reporter: Und da kommt der Pitch Richtung Buck Mitchell! (2. der Wurf)	Reporter: Und da kommt der Wurf Richtung Buck Mitchell!
Kent: Buck Mitchell is back and sluggier than ever! With five homeruns in two nights, he's ended rumors of early retirement and inspired rumors of steroid abuse! But I've heard this turnaround is due to the marriage counseling of Marge and Homer	Kent: Buck Mitchell meldet sich zurück und ist treffsicherer denn je. Mit fünf Homeruns in zwei Spielen widerlegt er die Gerüchte über seinen Rücktritt und fördert die Gerüchte über seinen Steroid-Missbrauch. Man sagt allerdings, seine	Kent: Buck Mitchell meldet sich treffsicherer denn je zurück. Mit fünf Homeruns in zwei Spielen widerlegt er die Gerüchte über seinen Rücktritt und schürt die Gerüchte über seinen Steroid-Missbrauch. Man sagt allerdings, seine Leistungssteigerung

Simpson... (vo) ...seen in this file photo.	Leistungssteigerung verdankt er der Eheberatung durch Marge und Homer Simpson.. (OFF) Hier ein Archivfoto.	verdankt er der Eheberatung durch Marge und Homer Simpson.. (OFF) Hier ein Archivfoto.
Carl: After that, who gives a hobo's crap? Am I right?	Carl: Und danach scheißen wir doch alle drauf, hab ich Recht?	Carl: Und danach scheißen wir doch alle drauf, hab ich Recht?
Marquee: Springfield Coliseum TONIGHT -- TABITHA VIXX! WARNING: FIRST TEN ROWS MAY GET HORNY	Untertitel: Heute Abend: Tabitha Vixx! Aufgeilwarnung für die ersten zehn Reihen.	Untertitel: Heute Abend: Tabitha Vixx! Aufgeilwarnung für die ersten zehn Reihen.
Tabitha Vixx: (singing) I'm a girl who loves a man. And we live in sexy marriage land... Sexy marriage land. Oo, marriage. Sexy marriage land...	Untertitel: Ich bin ein Mädchen, das seinen Mann liebt. Und wir leben im sexy Land der Ehe. Sexy Land der Ehe, oh, Ehe!	Untertitel: Ich bin ein Mädchen, das seinen Mann liebt. Und wir leben im sexy Land der Ehe. Sexy Land der Ehe, oh, Ehe!
Homer: Oh, you're so hot. If only I'd seen you before I met my wife.	Homer: Oh, du heißes Ding, hätt ich dich doch nur gesehen, bevor ich meine Frau getroffen hab.	Homer: Oh, du heißes Ding, hätt ich dich doch nur gesehen, bevor ich meine Frau getroffen hab.
Homer: Well, okay. So why didn't you marry one of your crummy backup dancers? Tabitha Vixx: Eh, they're day laborers. We pick them up in the Home Depot parking lot.	Homer: Okay. . . Warum haben Sie nicht einen Ihrer peinlichen Backup-Tänzer (2. Showtänzer) geheiratet? Tabitha: Das sind nur Tagelöhner. (2. Aushilfskräfte.) Die sammeln wir auf 'm Parkplatz vor 'm Baumarkt auf.	Homer: Okay. . . Warum haben Sie nicht einen Ihrer peinlichen Showtänzer geheiratet? Tabitha: Das sind nur Tagelöhner. Die sammeln wir auf 'm Parkplatz vor 'm Baumarkt auf.
Homer: Thank God I brought protection! I used to be so embarrassed buying these.	Homer: Oh. Zum Glück hab ich was zum Überziehen dabei. (2.F. 'n Überzieher) Früher war 's mir so peinlich, die Dinger zu kaufen.	Homer: Oh. Zum Glück hab ich was zum Überziehen dabei. Früher war 's mir so peinlich, die Dinger zu kaufen.
Buck Mitchell: Homer Simpson? You're supposed to be my marriage counselor! I did workbook pages for you!	Buck: Homer Simpson, (.) Sie sind mein Eheberater! Ich hab für Sie 'n Arbeitsbuch gebüffelt!	Buck: Homer Simpson, (.) Sie sind mein Eheberater! Ich hab für Sie 'n Arbeitsbuch durchgeackert!
Homer: D'oh! Oh, we're gonna have a lot to talk about at your three o'clock. Buck Mitchell: There ain't gonna be a three o'clock!	Homer: Oh, bei Ihrem Drei-Uhr-Termin werden wir viel zu bereden haben. Buck: Den Termin können Sie streichen.	Homer: Oh, bei Ihrem Drei-Uhr-Termin werden wir viel zu bereden haben. Buck: Den Termin können Sie streichen.
Sports Talk Radio Host: And that's why Lou Gehrig	R Reporter: Und deswegen waren[SIC!] Lou Gehrig	R Reporter: Und deswegen war Lou Gehrig eine

was a selfish crybaby who deserved to die. Springfield, let's hear from you.	eine selbstsüchtige (2. egoistische) Heulsuse, die es verdient hat zu sterben. Springfield, sagen Sie mir Ihre Meinung.	selbstsüchtige Heulsuse, die es verdient hat zu sterben. Springfield, sagen Sie mir Ihre Meinung.
Sports Talk Radio Host: Well, rumor has it his marriage is failing due to the inept counseling of Homer and Marge Simpson.	R Reporter: Gerüchten zufolge geht seine Ehe in die Brüche, aufgrund der dilettantischen (2. unfähigen) Beratung durch Homer und Marge Simpson.	R Reporter: Gerüchten zufolge geht seine Ehe in die Brüche, aufgrund der dilettantischen Beratung durch Homer und Marge Simpson.
Sports Talk Radio Host: Is this Moe? What happened to that bumper sticker we gave you? Moe: Uh, it's holding in my hernia.	R Reporter: Sind Sie das, Moe? Was ist mit dem Aufkleber, den wir (Ihnen) geschickt haben? Moe: Äh, der hält meinen Leistenbruch fest. (2. zusammen.)	R Reporter: Sind Sie es Moe? Was ist mit dem Aufkleber, den wir Ihnen geschickt haben? Moe: Äh, der hält meinen Leistenbruch zusammen.
Bart: Dad, because you and Mom screwed up Buck Mitchell's marriage, some kids beat me up at school today.	Bart: Dad, nur weil du und Mom Buck Mitchells Ehe ruiniert haben, bin ich heute in der Schule verdröschelt worden.	Bart: Dad, nur weil du und Mom Buck Mitchells Ehe ruiniert haben, bin ich heute in der Schule verdröschelt worden.
Homer: Marge, we gotta get Buck and Tabitha back together. This is the most important case of our careers!	Homer: Marge, wir müssen Buck und Tabitha wieder zusammenbringen. Das ist der wichtigste Fall unserer Karriere. (2. Laufbahn.)	Homer: Marge, wir müssen Buck und Tabitha wieder zusammenbringen. Das ist der wichtigste Fall unserer Karriere.
Marge: Listen, bub. We are out of the marriage counseling business. And the only one you should be giving chicken grease neck rubs to is me! But not me because I think they're disgusting!	Marge: Jetzt pass mal auf. Unsere Karriere als Eheberater hat sich hiermit erledigt. (.) Und die Einzige, die 'ne Hühnerfett-(Nacken)-Massage von dir kriegen sollte, bin ich! (.) Oder lieber nicht, weil ich das ekelhaft finde.	Marge: Jetzt pass mal auf. Unsere Karriere als Eheberater hat sich hiermit erledigt. (.) Und die Einzige, die 'ne Hühnerfett-Massage von dir kriegen sollte, bin ich! (.) Oder lieber nicht, weil ich das ekelhaft finde.
Homer: So now we're judging each other based on things we've done! Real fair! Class act! I'm going back to the stadium to bring those two kids back together. And I'll do it with or without you!	Homer: Oh, . . wir beurteilen uns jetzt also aufgrund von Dingen, die wir getan haben. (.) Wirklich fair. (Echt) spitzenmäßig. Ich gehe jetzt ins Stadion zurück, um die beiden wieder zusammenzubringen. Und das mache ich mit dir oder ohne dich.	Homer: Oh, . . wir beurteilen uns jetzt also aufgrund von Dingen, die wir getan haben. (.) Wirklich fair. spitzenmäßig. Ich gehe jetzt ins Stadion zurück, um die beiden wieder zusammenzubringen. Und das mache ich mit dir oder ohne dich.
Marge: Tabitha, what a coincidence! I was just thinking sad thoughts about you.	Marge: Tabitha! Das ist ja ein Zufall. (.) Ich habe gerade eben traurige Gedanken über Sie gewälzt.	Marge: Tabitha! Das ist ja ein Zufall. (.) Ich habe gerade voller Traurigkeit an Sie gedacht.
Tabitha Vixx: I came to tell	Tabitha: Ich wollte Ihnen	Tabitha: Ich wollte Ihnen

you I'm leaving Buck.	nur sagen, dass ich Buck verlasse.	nur sagen, dass ich Buck verlasse.
Baseball Announcer: So here comes Buck Mitchell in a spot every kid dreams of where a sacrifice fly could lead his minor league team to a wildcard spot.	Stadionsprecher: Und jetzt ist Buck Mitchell in einer Situation, von der jedes Kind träumt. . . Ein guter Schlag von ihm, und seine Zweitliga-Mannschaft bekommt eine Chance auf den Aufstieg.	Stadionsprecher: Und jetzt ist Buck Mitchell in einer Situation, von der jedes Kind träumt. . . Ein guter Schlag von ihm, und seine Zweitliga-Mannschaft bekommt eine Chance auf den Aufstieg.
Baseball Announcer: And he sends one into the slug-o- sphere. It's going... going...	Stadionsprecher: Und er jagt den Ball ins Homerun-Universum. . . Er fliegt und fliegt...	Stadionsprecher: Und er jagt den Ball ins Homerun-Universum. . . Er fliegt und fliegt...
Sideshow Mel: My sister's friend!	Mel: Meiner Schwester Freundin! (2.F.: Der Freund meiner Schwester!)	Mel: Der Freund meiner Schwester!
Buck Mitchell: Hey, you're lying. This whole stunt was a lie.	Buck: Hey, das ist gelogen! . . Die ganze Nummer war 'ne Lüge.	Buck: Hey, das ist gelogen! . . Die ganze Nummer war 'ne Lüge.
Marge: Leave him alone! All he did was try to help a young couple find their way! Does he really deserve to get strung up for that? (THE SCOREBOARD SCREEN FLASHES 'YES HE DOES!')	Marge: Lassen Sie ihn in Ruhe! . . Er wollte doch nur einem jungen Ehepaar helfen, seine Probleme zu überwinden. Hat er es wirklich verdient, dafür aufgeknüpft zu werden? Untertitel: Ja, hat er.	Marge: Lassen Sie ihn in Ruhe! . . Er wollte doch nur einem jungen Ehepaar helfen, seine Probleme zu überwinden. Hat er es wirklich verdient, dafür aufgeknüpft zu werden? Untertitel: Ja, hat er.
Marge: Weren't you just tied up in the blimp? Duffman: Three Duffmen are working the game tonight!	Marge: Warst du (im Zeppelin) nicht grad gefesselt? Duffman: Drei Duffman sind heute beim Spiel im Einsatz.	Marge: Warst du nicht gerade noch gefesselt? Duffman: Drei Duffman sind heute beim Spiel im Einsatz.
Marge: Marriage is hard work. But it's worth it when you've got someone wonderful like I do.	Marge: Eine Ehe erfordert viel Arbeit. (.) Aber sie ist es wert, wenn man einen so wundervollen Partner hat wie ich.	Marge: Eine Ehe erfordert viel Arbeit. (.) Aber das ist es wert, wenn man einen so wundervollen Partner hat wie ich.
Buck Mitchell: Let's see. Um, uh, B... No, no, no, A... No, no... Oh, man, man!	Buck: Mal sehen. Ähm, ... äh, B. Nein, nein, nein, A. Nein, nein, oh, Mann, Mann.	Buck: Mal sehen. Ähm, ... äh, B. Nein, nein, nein, A. Nein. ... oh, Mann, Mann.
Tabitha Vixx: It's C as in 'keeping together' which is what I want to do.	Tabitha: Es ist C, so wie in 'zusammen bleiben'. Und genau das möchte ich mit dir.	Tabitha: Es ist C, so wie in 'zusammen bleiben'. Und genau das möchte ich mit dir.
Buck Mitchell: Well, Homer, it looks like my marriage is going into extra innings. Homer: Great. But enough of the baseball analogies. They sicken me!	Buck: Tja, Homer, sieht wohl so aus, als geht meine Ehe in die Verlängerung. Homer: Klasse! (.) Aber jetzt ist Schluss mit den Baseball-Vergleichen. Die	Buck: Tja, Homer, sieht so aus, als dürfte ich in meiner Ehe noch ein paar Innings spielen. Homer: Wie schön! (.) Aber jetzt Schluss mit den [hört

Buck: No problem.	machen mich krank. Buck: Hab verstanden. (2.F.: Kein Problem.)	sich wie ,dem' an] Baseball-Vergleichen. Die machen mich krank. Buck: Hab verstanden.
-------------------	--	---

10.2 Abstract Deutsch

Eine breit gefächerte Synchronisationsforschung sowie ein kurzer Überblick zur Übersetzungswissenschaft bilden das Grundgerüst dieser Arbeit. Entsprechend der Skopostheorie soll nicht der Ausgangstext als Beurteilungsgrundlage dienen, sondern der Zweck für die Zielsprache im Vordergrund stehen. Inwiefern diese Theorie auf die *Simpsons* übertragen werden kann, gilt es herauszufinden.

Die Synchronisation der *Simpsons* erfolgt durch eine Person. Diese ist sowohl Dialogbuchautor, zuständig für lippensynchrone Dialoge als auch Synchronregisseur, verantwortlich für die Aufnahmen im Studio.

Als Untersuchungsobjekt wurde die 17. Staffel ausgewählt, weil sie einen Sonderfall darstellt: Ivar Combrinck, seit Staffel 4 verantwortlich für Dialogbuch und Synchronregie, verstirbt im Jahr 2006 während der Synchronarbeiten an Staffel 17. Als Nachfolger wird Matthias von Stegmann beauftragt. Die ausgewählten Episoden weisen demnach folgende synchronisationsrelevante Charakteristika auf:

- 1) Combrinck als Dialogbuchautor und Synchronregisseur
- 2) Combrinck als Dialogbuchautor, von Stegmann als Synchronregisseur
- 3) Von Stegmann als Dialogbuchautor und Synchronregisseur

Wodurch unterscheiden sich die Dialogbücher von Combrinck und von Stegmann? Welche Unterschiede zwischen Dialogbuch und Synchrontext ergeben sich während der Aufnahmen im Studio? Und welche Veränderungen tauchen generell zwischen Deutschem Synchrontext und Englischer Episode auf? – lauten die zentralen Fragen dieser Arbeit.

Die Analyse zeigt deutliche Unterschiede in Bezug auf die Arbeitsweise beider Autoren: Während Combrinck häufig auf wörtliche Übersetzungen zurückgreift, arbeitet von Stegmann an einer genaueren umgangssprachlichen Anpassung. Im Allgemeinen scheint Combrinck, aufgrund einer hohen Anzahl von Übersetzungsfehlern seine Arbeit nicht so aufmerksam auszuüben, wie es bei von Stegmann der Fall ist.

10.3 Abstract English

At the very first beginning, it is necessary that the reader gets an introduction in translation studies. After that, it is possible to discuss the wide-ranging topic of dubbing. It will give the reader the theoretical foundation, which is needed for the analysis. The Skopos Theory, which takes the source text to the background and focuses the target text and its aim or purpose, and on the intended address or audience of the translation. The relation between this theory and *The Simpsons* should be shown.

The process of dubbing at *The Simpsons* is done by one individual, which is director and writer of the dialogues at the same time.

Season 17 was particularly chosen, because it is a special case: Dubbing director and writer Ivar Combrinck, who is responsible for the whole dubbing process since season 4, dies in 2006 while he was working on season 17. He was then immediately replaced by Matthias von Stegmann. Season 17 features following relevant characteristics:

- 1) Combrinck as writer and director
- 2) Combrinck as writer, von Stegmann as director
- 3) Von Stegmann as writer and director

What are the differences between the two writers? Which differences between the lip-sync dialogue scripts and the recorded dialogues in the studio can be found? What are the differences between English and German episodes? – are the main questions in this thesis.

The analysis shows significant differences: While Combrinck often translates literally, von Stegmann tries to do it in a more appropriate way of colloquial language. In comparison to von Stegmann, Combrinck makes a few translation errors as well, which means von Stegmann makes the translation more attentively.

10.4 Lebenslauf



Ausbildung

<u>1992-1996</u>	Allgemeine Volksschule in 1060 Wien
<u>1996-2000</u>	Unterstufe Sportrealgymnasium in 1140 Wien.
<u>2000-2005</u>	HTL (HTBLVA) für elektronische Datenverarbeitung und Organisation, Spengergasse Wien 1050 mit dem Schwerpunkt Multimedia und Medientechnik.
<u>2005-2006</u>	Oktober 2005 – Oktober 2006 Zivildienst beim Arbeiter-Samariterbund Österreich als Rettungssanitäter.
<u>WS2006 - WS2013</u>	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Sonstige mit Schwerpunkt auf Theater-, Film u. Medienwissenschaft bezogene Aktivitäten

<u>regelmäßige</u>	Teilnahme am <i>International Documentary Film Festival</i> in Jihlava (Tschechische Republik) in Form von Exkursionen bzw. Kooperationen mit der Universität Wien.
<u>Diverse</u>	selbständige Projekte in den Bereichen Kamera, Schnitt und Regie (außeruniversitär, sowie inneruniversitär)

11. Literatur- u. Quellenverzeichnis

11.1 Selbständige Literatur

Blum, Kerstin, *Die Fabrik des Universums. Übersetzungsfehler bei der deutschen Synchronisation amerikanischer TV-Serien am Beispiel der Simpsons*, München: Meidenbauer 2010.

Cronin, Michael, *Translation goes to the movies*, London: Routledge 2009.

Garncarz, Joseph, *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*, Frankfurt am Main: Lang 1992.

Goldstein, Angelika/Biljana Golubovic (Hg.), *Foreign language movies – dubbing vs. Subtitling*, Hamburg: Kovač 2009.

Herbst, Thomas, *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübingen: Niemeyer 1994; (Orig.: Habil. Erlangen, Nürnberg, Univ., 1994).

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

Hönig, Hans G./Paul Kußmaul (Hg.), *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Tübingen: Narr 1982.

Italiaander, Rolf (Hg.), *Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1965.

Irwin, William (Hg.), *Die Simpsons und die Philosophie. Schlauer werden mit der berühmtesten Fernsehfamilie der Welt*, München: Piper 2009.

Koller, Werner, *Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*, Bern: Francke Verlag 1972.

- Korycińska-Wegner, Malgorzata, *Übersetzer der bewegten Bilder. audiovisuelle Übersetzung - ein neuer Ansatz*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011.
- Kurz, Christopher, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms ‚Lock, stock and two smoking barrels‘*, Hamburg : Kovač 2006.
- Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch⁴ 2002 (Orig.: *How to read a film*, London/New York: Oxford University Press 1977).
- Mounin, Georges, *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1967.
- Luyken, Georg-Michael, *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*, Manchester: The European Institute for the Media 1991.
- Pahlke, Sabine, *Handbuch Synchronisation. von der Übersetzung zum fertigen Film*, Leipzig: Henschel 2009.
- Pisek, Gerhard, *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation; dargestellt an Woody Allens ‚Annie Hall‘, ‚Manhattan‘ und ‚Hannah and her sisters‘*, Trier: Wiss. Verl. Trier 1994.
- Pruys, Guido Marc, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*, Tübingen: Narr 1997.
- Rein, Kurt, *Einführung in die Kontrastive Linguistik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.
- Reiß, Katharina, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München: Hueber 1971.

Reiß, Katharina / Hans J. Vermeer (Hg.), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag² 1991.

Saussure, Ferdinand De, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Hg. von Charley Bally u. Albert Sechehaye, Berlin und Leipzig: Walter De Gruyter & Co² 1931; (Orig.: *Cours de linguistique générale*, Genf: 1916).

Savory, Theodore, *The art of translation*, London: Cape 1957.

Seifferth, Veronika, *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*, Trier: Wiss. Verl. Trier 2009.

Toepser-Ziegert, Gabriele, *Theorie und Praxis der Synchronisation: dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*, Münster: Regensberg 1978.

Whitman-Linsen, Candace, *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1992.

11.2 Online-Quellen

Burkeman Oliver, „Embiggening the smallest man“, *The Guardian*,
<http://www.theguardian.com/media/2007/jun/30/film.filmnews>
30.6.2007, letzter Zugriff: 21.11.2013.

Cline Austin, „Scopes Monkey Trial“, *About.com*,
http://atheism.about.com/library/glossary/evolution/bldef_scopesmonkeytrial.htm, letzter Zugriff: 21.1.2014.

Sebastian Erb/ Florian Meyer, „Film-Synchronisation. Der Kampf um die Krümel“, *FAZ.de*,
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/film-synchronisation-der-kampf-um-die-kruemel-1829457.html> 24.7.2009, letzter Zugriff: 16.7.2013.

Holzapfel Nicola, „Synchronsprecher. Die Billigheimer der Filmbranche“, *süddeutsche.de*,
<http://www.sueddeutsche.de/karriere/synchronsprecher-die-billigheimer-der-filmbranche-1.548206> 17.5.2010, letzter Zugriff: 19.1.2014.

Kenny⁴⁶⁵, „Frauentausch“, *Simpsonspedia, das Simpsons-Wiki*,
<http://simpsonspedia.net/index.php?title=Frauentausch> 28.8.2011,
letzter Zugriff: 13.1.2014.

Menden, Alexander, „Die Gagkiller von ProSieben. Im Internet häuft sich die Kritik an der deutschen Übersetzung der US-Kultserie 'Die Simpsons'“, *ZEIT ONLINE*,
http://www.zeit.de/2001/11/Die_Gagkiller_von_ProSieben 8.3.2001,
letzter Zugriff: 28.2.2013 (Orig. DIE ZEIT, 11/2001)

Rhodes, Joe, „The Making of 'The Simpsons'“. Behind the scenes of America's funniest new animated family“, *Entertainment Weekly*,
<http://www.ew.com/ew/article/0,,317407,00.html> 18.5.1990, letzter Zugriff: 28.2.2013.

⁴⁶⁵ Da der richtige Name nicht ersichtlich war, handelt es sich bei ‚Kenny‘ um den Benutzernamen auf der Online-Plattform *Simpsonspedia.net*

- Rode Kai, „Bugs and Rigged Translations (B.A.R.T.)“, <http://home.wtal.de/kender/simpsons/bartfiles/> 1995-2000, letzter Zugriff: 9.1.2014.
- Schulze Tim, „TV-Serie: Matt Groening und die Simpsons“, *stern.de*, <http://www.stern.de/kultur/tv/tv-serie-matt-groening-und-die-simpsons-520418.html> 19.02.2007, letzter Zugriff: 23.10.2013.
- Wieland Matthias, „Herr der Stimmen. Ivar Combrinck“, *SUBWAY Stadtmagazin Braunschweig*, <http://www.subway.de/magazin/2001/09ivarcombrinck.shtml> September 2001, letzter Zugriff: 28.2.2013.
- O.N., „Bye, bye, 'Sopranos': Schwarz sehen und trauern“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/bye-bye-sopranos-schwarz-sehen-und-trauern-a-524784.html> 1.1.2008, letzter Zugriff: 24.10.2013.
- O.N., „Interview mit Matthias von Stegmann. Deutscher Synchronregisseur der Simpsons“, *Springfield Shopper – Die Zeitung der Simpsons*, <http://springfield-shopper.de/Information/interview.shtml> Mai 2007, letzter Zugriff: 3.10.2013 (Quelle nicht mehr verfügbar).
- O.N., „Malcolm Mittendrin (TV Series 2000-2006) Trivia“, *imdb.com*, http://www.imdb.com/title/tt0212671/trivia?ref_=tt_trv_trv, letzter Zugriff: 13.1.2014.
- O.N., „Sophie Tucker - Biography“, *imdb.com*, http://www.imdb.com/name/nm0876008/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 13.1.2014.
- O.N., „Synchronsprechen“, *Movie-College.de*, <http://www.movie-college.de/filmschule/ausbildung/Synchronsprechen.htm>, letzter Zugriff: 31.7.2013.
- O.N., „Roter Hut Deutschland“, <http://www.roterhut.net>, letzter Zugriff: 13.1.2014.

O.N., „Translating Popular Culture“,

<http://www.city.ac.uk/courses/postgraduate/translating-popular-culture>, letzter Zugriff: 13.3.2013.

O.N., „Audiovisual Translation“,

<http://www.roehampton.ac.uk/postgraduate-courses/audiovisual-translation/index.html>, letzter Zugriff: 13.3.2013.

O.N., „Frauentausch“, <http://www.rtl2.de/533.html>, letzter Zugriff:

10.12.2013.

O.N., „Jared Subway“,

http://1.bp.blogspot.com/_B1LIYh6iKqs/TBCaYnzgE0I/AAAAAAAAABrw/V3fSL9SAR4M/s400/jared-subway.jpg, letzter Zugriff: 18.1.14.

O.N., „Carnac the Magnificent with Predictions about Snoopy and Taxi

Driver on ‚The Tonight Show Starring Johnny Carson‘ in 1976.“,

<http://www.youtube.com/watch?v=xuFSWcNe8hY>, letzter Zugriff: 21.1.2014.

11.3 Film- und Fernsehserienverzeichnis

Da mehrere Filme und TV-Serien beim Namen erwähnt worden sind, folgt hier entsprechend die Auflistung der verwendeten Titel sowie die von mir aufgezeichneten Episoden der *Simpsons* und *Malcolm Mittendrin* aus dem Fernsehen.

Filme

2001: Odyssee im Weltraum. Regie: Kubrick, Stanley. Drehbuch: Stanley Kubrick/Arthur C. Clarke. USA/UK: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Stanley Kubrick Productions, 1968. (Orig.: *2001: A Space Odyssey*).

2002 – Durchgeknallt im All. Regie: Goldstein, Allan A. Drehbuch: Alan Shearman. CAN/GER: Cinevent/Helkon Media AG, 2000. (Orig.: *2001: A Space Travesty*).

A.I. Künstliche Intelligenz. Regie: Spielberg, Steven. Drehbuch: Steven Spielberg. USA: Warner Bros./DreamWorks SKG/Amblin Entertainment/Stanley Kubrick Productions, 2001. (Orig.: *Artificial Intelligence: AI*).

Amadeus. Regie: Forman, Milos. Drehbuch: Peter Shaffer. USA: AMLF/The Saul Zaentz Company, 1984.

Arac Attack - Angriff der achtbeinigen Monster. Regie: Elkayem, Ellory. Drehbuch: Jesse Alexander/Ellory Elkayem. USA: Warner Bros./Village Roadshow Pictures/NPV Entertainment/Electric Entertainment/Centropolis Entertainment, 2002. (Orig.: *Eight Legged Freaks*).

Bube, Dame, König, grAS. Regie: Ritchie, Guy. Drehbuch: Guy Ritchie. UK: Summit Entertainment/The Steve Tisch Company/SKA Films/HandMade Films/Polygram Filmed Entertainment, 1998. (Orig.: *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*).

Casablanca. Regie: Curtiz, Michael. Drehbuch: Julius J. Epstein/Philip G. Epstein/Howard Koch. USA: Warner Bros., 1942.

Departed – Unter Feinden. Regie: Scorsese, Martin. Drehbuch: William Monahan. USA: Warner Bros./Plan B Entertainment/Initial Entertainment Group (IEG)/Vertigo Entertainment/Media Asia Films, 2006. (Orig.: *The Departed*).

Der große Frust. Regie: Kasdan, Lawrence. Drehbuch: Lawrence Kasdan/Barbara Benedek. USA: Columbia Pictures Corporation/Carson Productions, 1983. (Orig.: *The Big Chill*).

Der große Wurf. Regie: Wood, Sam. Drehbuch: Jo Swerling/Herman J. Mankiewicz. USA: Samuel Goldwyn Company, 1942. (Orig.: *The Pride of the Yankees*).

Der Mann, der zuviel wußte. Regie: Hitchcock, Alfred. Drehbuch: John Michael Hayes. USA: Paramount Pictures/Filwite Productions, 1956. (Orig.: *The Man Who Knew Too Much*).

Die größte Geschichte aller Zeiten. Regie: Stevens, George. Drehbuch: James Lee Barrett/George Stevens. USA: George Stevens Productions, 1965. (Orig.: *The Greatest Story Ever Told*).

Die Reise des jungen Che. Regie: Salles, Walter. Drehbuch: Jose Rivera. ARG/USA/CHI/PER/BRA/UK/GER/FR: FilmFour/Wildwood Enterprises/Tu Vas Voir Productions/BD Cine/Inca Films S.A./Sahara Films/Senator Film Produktion/Sound for Film, 2004. (Orig.: *Diarios de motocicleta*).

Die unendliche Geschichte. Regie: Petersen, Wolfgang. Drehbuch: Wolfgang Petersen/Herman Weigel. USA/GER: Neue Constantin Film/Bavaria Studios/WDR./Warner Bros./Producers Sales Organization/ Bavaria Film, 1984. (Orig.: *The Neverending Story*).

Ein Mann für eine Saison. Regie: Farrelly, Bobby/Peter Farrelly. Drehbuch: Lowell Ganz/Babaloo Mandel. USA: Fox 2000 Pictures/Flower Films (II)/ Wildgaze Films/Alan Greenspan Productions/Mars Media Beteiligungs, 2004. (Orig.: *Fever Pitch*).

Eine zuviel im Bett. Regie: Gordon, Michael. Drehbuch: Hal Kanter/ Jack Sher. USA: Arcola Pictures, 1963. (Orig.: *Move Over, Darling*).

Einer flog über das Kuckucksnest. Regie: Forman, Milos. Drehbuch: Lawrence Hauben/Bo Goldman. USA: Fantasy Films, 1975. (Orig.: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*).

Fegfeuer der Eitelkeiten. Regie: Palma, Brian De. Drehbuch: Michael Cristofer. USA: Warner Bros., 1990. (Orig.: *The Bonfire of the Vanities*).

Fight Club. Regie: Fincher, David. Drehbuch: Jim Uhls. USA/GER: Fox 2000 Pictures/Regency Enterprises/Linson Films/Atman Entertainment/Knickerbocker Films/Taurus Film, 1999.

Haus aus Sand und Nebel. Regie: Perelman, Vadim. Drehbuch: Vadim Perelman/Shawn Lawrence Otto. USA: DreamWorks SKG/Cobalt Media Group/Bisgrove Entertainment, 2003. (Orig.: *House of Sand and Fog*).

Honky Tonk. Regie: Bacon, Lloyd. Drehbuch: C. Graham Baker. USA: Warner Bros., 1929.

In Sachen Henry. Regie: Nichols, Mike. Drehbuch: J.J. Abrams. USA: Paramount Pictures, 1991. (Orig.: *Regarding Henry*).

Kiss Kiss Bang Bang. Regie: Black, Shane. Drehbuch: Shane Black. USA: Warner Bros./ Silver Pictures, 2005.

Lemony Snicket - Rätselhafte Ereignisse. Regie: Silberling, Brad. Drehbuch: Robert Gordon. USA: Paramount Pictures/DreamWorks Pictures/Nickelodeon Movies, 2004. (Orig.: *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*).

Million Dollar Baby. Regie: Eastwood, Clint. Drehbuch: Paul Haggis. USA: Warner Bros./Lakeshore Entertainment/Malpaso Productions/Albert S. Ruddy Productions, 2004.

Pulp Fiction. Regie: Tarantino, Quentin. Drehbuch: Quentin Tarantino. USA: Miramax Films, 1994.

Schneewittchen und die sieben Zwerge. Regie: Cottrell, William/David Hand/Wilfred Jackson/Larry Morey/Perce Pearce/Ben Sharpsteen
Drehbuch: Ted Sears/Richard Creedon/Otto Englander/Dick Rickard/Earl Hurd/Merrill De Maris/Dorothy Ann Blank/Webb Smith.
USA: Walt Disney Productions, 1937. (Orig.: *Snow White and the Seven Dwarfs*).

Sieben. Regie: Fincher, David. Drehbuch: Andrew Kevin Walker. USA:
Cecchi Gori Pictures/New Line Cinema, 1995. (Orig.: *Se7en*).

Stella's Groove: Männer sind die halbe Miete. Regie: Sullivan, Kevin
Rodney. Drehbuch: Ronald Bass. USA: Twentieth Century Fox Film
Corporation, 1998. (Orig.: *How Stella Got Her Groove Back*).

Straße der Verdammnis. Regie: Smight, Jack. Drehbuch: Alan
Sharp/Lukas Heller. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation,
1977. (Orig.: *Damnation Alley*).

Taffe Mädels. Regie: Feig, Paul. Drehbuch: Katie Dippold. USA: Twentieth
Century Fox Film Corporation/Chernin Entertainment/TSG
Entertainment/Ingenious Media/Big Screen Productions/Ingenious
Film Partners, 2013. (Orig.: *The Heat*).

The Italian Job – Jagd auf Millionen. Regie: Gray, F. Gary. Drehbuch:
Donna Powers/Wayne Powers. USA: Paramount Pictures/ De Line
Pictures, 2003. (Orig.: *The Italian Job*).

Vertigo – Aus dem Reich der Toten. Regie: Hitchcock, Alfred. Drehbuch:
Alec Coppel/Samuel A. Taylor. USA: Paramount Pictures/Alfred J.
Hitchcock Productions, 1958. (Orig.: *Vertigo*).

Wenn Träume fliegen lernen, Regie: Forster, Marc. Drehbuch: David
Magee. USA/UK: Miramax Films/FilmColony, 2004. (Orig.: *Finding
Neverland*).

Yeah Yeah Yeah. Regie: Lester, Richard. Drehbuch: Alun Owen. UK:
Proscenium Films/Walter Shenson Films, 1964 (Orig.: *A Hard Day's
Night*).

Yentle. Regie: Streisand, Barbara. Drehbuch: Jack Rosenthal/Barbara Streisand. UK/USA: United Artists/Barwood Films/Ladbroke, 1983.

Fernsehserien

Der Denver-Clan. o.R. o.D. USA: Aaron Spelling Productions, 1981-1989. (Orig.: *Dynasty*).

Die 2. o.R. o.D. UK: Incorporated Television Company (ITC)/ Television Reporters International Tribune, 1971-1972. (Orig.: *The Persuaders!*).

Die Sopranos. o.R. o.D. USA: HBO/Brillstein Entertainment Partners, 1999-2007. (Orig.: *The Sopranos*).

Futurama. o.R. o.D. USA: Curiosity Company/ 20th Century Fox Television, 1999-heute.

Grey's Anatomy - Die jungen Ärzte. o.R. o.D. USA: ShondaLand/Mark Gordon Company/Touchstone Television(2005-2007)/ABC Studios(2007-heute), 2005-heute. (Orig.: *Grey's Anatomy*).

Ihr Auftritt, Al Mundy. o.R. o.D. USA: Universal TV, 1968-1970. (Orig.: *It Takes a Thief*).

Magnum. o.R. o.D. USA: Belisarius Productions/ Glen A. Larson Productions/Universal TV, 1980-1988. (Orig.: *Magnum, P.I.*).

O.C., California. o.R. o.D. USA: Wonderland Sound and Vision/ Warner Bros. Television/ College Hill Pictures Inc., 2003-2007. (Orig.: *The O.C.*).

Raumschiff Enterprise. o.R. o.D. USA: Desilu Productions/Norway Corporation/Paramount Television, 1966-1969. (Orig.: *Star Trek*).

Starsky und Hutch. o.R. o.D. USA: Spelling-Goldberg Productions, 1975-1979. (Orig.: *Starsky and Hutch*).

The Tonight Show Starring Johnny Carson. o.R. o.D. USA: Carson Productions/NBC Productions, 1962-1992.

The Tracey Ullman Show. o.R. o.D. USA: 20th Century Fox Television/
Gracie Films, 1987-1990.

Yes Premierminister. o.R. o.D. UK: British Broadcasting Corporation
(BBC), 1980-1984. (Orig.: *Yes Minister*).

Aufgezeichnete TV-Serien

Die Simpsons – Es lebe die Seekuh! Regie: Kirkland, Marc. Drehbuch:
Dan Greaney. USA: FOX, 2005. (Orig.: *The Simpsons – Bonfire of
the Manatees*). Fassung: ProSieben, 23.7.2013, 21'.

Die Simpsons – B.I.: Bartifical Intelligence. Regie: Silverman, David.
Drehbuch: Marc Willmore. USA: FOX, 2005. (Orig.: *The Simpsons
– Treehouse of Horror XVI*). Fassung: ProSieben, 25.7.2013, 21'.

Die Simpsons – Die scheinbar unendliche Geschichte. Regie: Kruse,
Nancy. Drehbuch: Kevin Curran. USA: FOX, 2005. (Orig.: *The
Simpsons – The Seemingly Never-Ending Story*). Fassung:
ProSieben, 3.8.2013, 21'.

Die Simpsons – Kiss Kiss Bang Bangalore. Regie: Kruse, Nancy.
Drehbuch: Kevin Curran. USA: FOX, 2005. (Orig.: *The Simpsons –
Kiss, Kiss Bang Bangalore*). Fassung: ProSieben, 5.8.2013, 21'.

Die Simpsons – Gleichung mit einem Unbekannten. Regie: Kruse, Nancy.
Drehbuch: Kevin Curran. USA: FOX, 2005. (Orig.: *The Simpsons –
Girls Just Want to Have Sums*). Fassung: ProSieben, 6.8.2013, 21'.

Die Simpsons – Homerun für die Liebe. Regie: Kruse, Nancy. Drehbuch:
Kevin Curran. USA: FOX, 2005. (Orig.: *The Simpsons – Marge and
Homer Turn a Couple Play*). Fassung: ProSieben, 7.8.2013, 21'.

Malcolm Mittendrin – Der Rauswurf. Regie: Melman, Jeff. Drehbuch: Alex
Reid. USA: Regency Television/Satin City Productions, 2003.
(Orig.: *Malcolm in the Middle – Kicked Out*). Fassung: ORFeins,
15.1.2014, 22'.