universität wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Filmsynchronisation und Übersetzungskritik anhand der Fernsehserie Gilmore Girls“

Verfasserin

Andrea Pilz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 324 342 348
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Übersetzerausbildung
Betreuerin:	Dr. Sibylle Manhart

Für meine Omi

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis I

Tabellenverzeichnis III

Danksagung V

Einleitung 1

1 Kommunikation, Kultur und Translation 5

1.1 Begriffserklärung Translation 6

1.2 Grundlagen der Kommunikation 9

1.2.1 Grundsätze der Kommunikation 11

1.2.2 Kommunikationsmittel 13

1.2.2.1 Die sprachliche Ebene 13

1.2.2.2 Die parasprachliche und die nonverbale Ebene 14

1.2.3 Kommunikation, Kultur und Gesellschaft 15

1.2.4 Der Kommunikationsprozess 17

1.3 Kultur und Translation 20

1.3.1 Begriffserklärung Kultur 20

1.3.2 Kultur und Sprache 22

1.3.3 Kulturspezifisches Wissen 24

1.3.4 Die Rolle der Kulturkompetenz bei der Translation 25

1.4 Zusammenfassung 28

2 Basiswissen Translation 31

2.1 Der Text 32

2.1.1 Textmerkmale 34

2.2 Textklassifikation 35

2.2.1 Texttypen 35

2.2.1.1 Der informative Texttyp (sachorientiert) 36

2.2.1.2 Der expressive Texttyp (senderorientiert) 36

2.2.1.3 Der operative Texttyp (verhaltensorientiert) 36
2.2.1.4 Der multimediale Texttyp 38
2.2.1.5 Der phatische Texttyp 40
2.2.2 Textsortenklassen 40
2.2.3 Textsortenkonventionen 42
2.2.3.1 Die Makroebene 42
2.2.3.2 Die Mikroebene 42

2.3 Übersetzungstypen 44
2.3.1 Die dokumentarische Übersetzung 44
2.3.2 Die instrumentelle Übersetzung 45
2.3.3 Vergleichstabelle Übersetzungstypen 48

2.4 Textanalyse 49
2.4.1 Textanalyse nach Hans Hönig 52
2.4.2 Textanalyse nach Christiane Nord 53
2.4.2.1 Textexterne Faktoren 54
2.4.2.2 Textinterne Faktoren 54

2.5 Übersetzungsprobleme 56

2.6 Übersetzungsprozess 60
2.6.1 Das Zirkelschema 60
2.6.2 Übersetzungstheoretische Ansätze 62
2.6.2.1 Textlinguistischer Ansatz 62
2.6.2.2 Funktionalistischer Ansatz 63
2.6.2.3 Neohermeneutischer Ansatz 63

2.7 Zusammenfassung 65

3 Übersetzungskritik 67

3.1 Übersetzungskritik wozu? 68

3.2 Texttypologischer Ansatz 70
3.2.1 Literarische Kategorie 70
3.2.2 Innersprachliche Instruktionen 71
3.2.2.1 Semantische Instruktionen 71
3.2.2.2 Lexikalische Instruktionen 72

3.2.2.3 Grammatikalische Instruktionen ... 72
3.2.2.4 Stilistische Instruktionen ... 72
3.2.3 Außersprachlichen Determinanten ... 72
3.2.3.1 Engerer Situationsbezug ... 73
3.2.3.2 Sachbezug ... 73
3.2.3.3 Zeitbezug ... 74
3.2.3.4 Ortsbezug ... 74
3.2.3.5 Empfängerbezug ... 75
3.2.3.6 Sprecherabhängigkeit ... 75
3.2.3.7 Affektive Implikationen ... 76
3.2.4 Funktionale Kategorie ... 76
3.2.5 Personelle Kategorie ... 77

3.3 Pragmalinguistischer Ansatz ... 78
3.3.1 Dimensions of Language User ... 80
3.3.2 Dimensions of Language Use ... 80
3.3.3 Register ... 82
3.3.4 Genre ... 83
3.3.5 Individual Textual Function ... 84
3.3.6 Covert Translation ... 85
3.3.7 Overt Translation ... 85

3.4 Funktionaler Ansatz ... 87
3.4.1 Exkurs 1: Skopostheorie ... 88
3.4.2 Exkurs 2: Theorie des Translatorischen Handelns ... 91
3.4.2.1 Expertenhandlung ... 93
3.4.2.2 Kooperation ... 94
3.4.2.3 Botschaftsträger ... 94
3.4.3 Exkurs 3: Scenes-and-frames Semantik ... 96
3.4.3.1 Der Prototyp ... 97
3.4.3.2 Scenes & Frames ... 98
3.4.3.3 Scenes, Frames und das Übersetzen ... 100
3.4.3.4 Vermeer/Witte ... 102
3.4.4 Modell Ammann ... 104

3.5 Zusammenfassung ... 110

4 „Language Transfer“ bei Film & Fernsehen 113

4.1 Der Film 116
4.1.1 Film als multimedialer Text 117
4.1.1.1 Ausdrucksmittel im Film 118
4.1.1.1.1 Bedeutungsebenen im Film 120
4.1.1.1.2 Das Bild 121
4.1.1.1.3 Der Ton 122
4.1.1.1.4 Das Licht 123
4.1.2 Film in Zahlen 123
4.1.3 Fernsehserien 125

4.2 Untertitelung 127
4.2.1 Vor- und Nachteile der Untertitelung 128

4.3 Revoicing 130
4.3.1 Voice-Over 131
4.3.2 Narration 132
4.3.3 Free commentary 133

4.4 Synchronisation 134
4.4.1 Synchronisationsprozess 136
4.4.1.1 Die Rohübersetzung 136
4.4.1.2 Das Dialogbuch 139
4.4.1.3 Technischer Ablauf 142
4.4.2 Anforderungen an die Synchronisation 145
4.4.2.1 Lippensynchronität 146
4.4.2.1.1 Temporale (quantitative) Lippensynchronität 147
4.4.2.1.2 Die Sprechgeschwindigkeit 148
4.4.2.1.3 Qualitative Lippensynchronität 148
4.4.2.2 Synchronität von Mimik und Gestik 149
4.4.2.3 Inhaltliche Synchronität 151
4.4.2.4 Audio/Acoustic Synchrony 154
4.4.2.4.1 Idiosyncratic Vocal Type 155
4.4.2.4.2 Paralinguistic and Prosodic Elements 157
4.4.2.4.3 Cultural Variations, Accents and Dialects 158

4.4.2.5 Vergleichstabelle der Synchronitäten ... 160
4.4.2.6 Hierarchie der Synchronisationsarten ... 161
4.4.3 Vor- und Nachteile der Synchronisation ... 163
4.4.3.1 Synchronisation vs. Untertitelung – ein tabellarischer Überblick ... 166
4.4.4 Synchronisation und Übersetzung ... 167
4.4.4.1 Constrained Translation ... 167
4.4.4.2 Synchronisation als kultureller Transfer ... 167
4.5 Zusammenfassung ... 170
5 Exkurs Gilmore Girls ... 173
5.1 Zahlen, Daten, Fakten ... 174
5.2 Story ... 179
5.3 Lorelai und Rory Gilmore ... 180
5.3.1 Lorelai Gilmore ... 180
5.3.2 Rory Gilmore ... 183
6 Synchronisation vs. Übersetzungskritik ... 189
6.1 Herkömmliche Übersetzungskritik für Synchronfassungen? ... 190
6.1.1 Exkurs: Beispiel ... 193
6.1.2 Scenes-and-frames als Bewertungsgrundlage? ... 195
6.1.2.1 Konzept der Wirkung ... 196
6.1.3 Was nun? ... 198
6.2 Mögliche Lösungsansätze ... 201
6.2.1 Exkurs Filmkritik ... 201
6.2.2 Exkurs Filmübersetzungskritik ... 204
6.2.3 Filmübersetzungskritik – Bewertungskriterien ... 207
6.2.3.1 Skopos und Translationsauftrag ... 207
6.2.3.1.1 Skoposorientiertes Übersetzen: Ein Beispiel ... 208
6.2.3.2 Modell zur Analyse von Übersetzungen für Film und Fernsehen ... 211
6.3 Anwendungsbeispiel ... 213
6.3.1 1.07 Kiss and Tell / Ein Kuss mit Folgen ... 213
6.3.1.1 Hintergrundinformationen Story ... 213

6.3.1.2 Sonstige Hintergrundinformationen 214
6.3.1.3 Analyse 215
6.3.1.3.1 Schritt 1 215
6.3.1.3.2 Schritt 2 217
6.3.1.3.3 Schritt 3 bzw. 5 – Das Urteil 237
6.4 Zusammenfassung 238
7 Schlussbemerkungen 239
8 Anhang 243
8.1 Anhang Kapitel 1 243
8.1.1 Beispiele zu Watzlawicks Axiomen 243
8.1.1.1 1. Axiom 243
8.1.1.2 2. Axiom 244
8.1.1.3 3. Axiom 245
8.1.1.4 4. Axiom 245
8.1.1.5 5. Axiom 246
8.1.2 Beispiel zu Schulz von Thuns vierseitigem Modell 248
8.2 Anhang Kapitel 4 249
8.2.1 Synchronisationsländer in Westeuropa 249
8.2.2 Untertitelungsländer in Westeuropa 249
8.2.3 Statistik 250
8.2.3.1 Österreich 250
8.2.3.1.1 Marktanteil der Kinofilme nach Herkunftsländern (2007) 250
8.2.3.2 Deutschland 251
8.2.3.2.1 Anteile der Herkunftsländer am Filmangebot (2007) 251
8.2.4 Interview mit Markus Jütte 252
8.2.4.1 Zur Person 252
8.2.4.2 Interview 252
8.3 Anhang Kapitel 5 257
8.3.1 Ausstrahlungszeitraum Gilmore Girls 257
8.3.1.1 US-Erstausstrahlung 257
8.3.1.2 Deutsche Erstausstrahlung 257

8.3.2 Hauptdarsteller ... 257
8.3.2.1 Lauren Graham ... 257
8.3.2.2 Alexis Bledel ... 258
8.3.2.3 Kelly Bishop ... 259
8.3.2.4 Edward Herrmann ... 259
8.3.2.5 Scott Patterson ... 260
8.3.3 Ausstrahlungsdaten und Quotenüberblick ... 261
8.3.3.1 Ausstrahlungszeitraum, Zuschauerzahlen und Quoten des Senders Vox ... 262
8.3.3.2 Ausstrahlungsdaten ORF 1 ... 274
8.3.3.3 Zuschauerzahlen und Quotenranking USA ... 276
8.4 Anhang Kapitel 6 ... 277
8.5 Liste der Fachwörter ... 278
9 Literaturliste ... 285
9.1 Skripten, Diplomarbeiten, Dissertationen ... 291
9.2 Nachschlagewerke ... 292
9.3 Internetquellen ... 292
Inhaltsangabe ... 297

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Kommunikationssituationsmodell (Kadric et al. 2005:22)..... 19

Abbildung 2: Abhängigkeitsverhältnis Translation, Kommunikation und Kultur 28

Abbildung 3: Texttypen (Reiß 1995:83)..... 37

Abbildung 4: Textsortenklassen/Textsorten (Hansen 1995:72) 41

Abbildung 5: Zirkelschema (Nord 2007:38) 61

Abbildung 6: Übersetzungskritisches Analyseraster nach House (1997:108)..... 84

Abbildung 7: Äquivalenzforderungsmodell (House 1997:115) 86

Abbildung 8: Deutsches Tonstudio (Whitman-Linsen 1992:67)..... 145

Abbildung 9: Übersicht der Synchronitäten im Vergleich 160

Abbildung 10: Vor- und Nachteile der Synchronisation bzw. Untertitelung 166

Abbildung 11: Beurteilungsaspekte des Mediums Film..... 206

Abbildung 12: Der „vierohrige" Empfänger (Schulz von Thun 1981:45) 248

Abbildung 13: Synchronisationsländer (Luyken 1991:30)..... 249

Abbildung 14: Untertitelungsländer (Luyken 1991:33) 249

Abbildung 15: Marktanteile der Kinofilme 2007 nach Herkunftsländern (Österreich) 250

Abbildung 16: Anteile der Herkunftsländer am Filmangebot 251

Abbildung 17: US-Television Ratings..... 276

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1: Gilmore Girls Staffel 1: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox) 263

Tabelle 2: Gilmore Girls Staffel 2: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox) 265

Tabelle 3: Gilmore Girls Staffel 3: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox) 267

Tabelle 4: Gilmore Girls Staffel 4: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox) 269

Tabelle 5: Gilmore Girls Staffel 5: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox) 271

Tabelle 6: Gilmore Girls Staffel 6: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox) 272

Tabelle 7: Gilmore Girls Staffel 7: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox) 273

Tabelle 8: Ausstrahlungsdaten Gilmore Girls Staffel 1-7 ORF 1..... 275

Tabelle 9: Zuschauerzahlen und Marktanteile Folge 1.07 (Vox) 277

DANKSAGUNG

„Happiness is a journey, not a destination.“
[Souza]

Dieser Spruch begeleitet mich schon seit vielen Jahren, denn er schafft es immer wieder, mich daran zu erinnern, dass, auch wenn ich große Ziele habe, ich dennoch nicht all mein Glück von ihnen abhängig machen darf, sondern vielmehr dafür sorgen muss, dass schon der Weg dorthin ein glücklicher ist.

Zweifelsfrei ist der Abschluss meines Studiums eines dieser großen Ziele, die mich sehr glücklich machen werden. Dennoch bin ich froh, wirklich sagen zu können, dass mir mein ganzes Studium viel Freude bereitet hat und besonders dieser letzte Abschnitt, das Schreiben meiner Diplomarbeit. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass viele Menschen mich auf meinem Weg begleitet, mich motiviert und unterstützt haben. Diesen Menschen möchte ich hier danken.

Großer Dank gebührt meinen Eltern, ohne deren persönliche und finanzielle Unterstützung ich dieses Studium nicht hätte machen können. Danke, dass ihr meinen Traum so bedingungslos unterstützt habt!

Besonders bedanken möchte ich mich auch bei Christine Pehofer, die mich von Anfang an bei meinem Studium unterstützt hat und immer in allen Belangen ein offenes Ohr für mich hat. Genauso gilt mein Dank auch Andreas Pehofer, der unsere stundenlangen Diskussionen erträgt und dank seiner Kochkünste stets dafür sorgt, dass uns die Redeenergie nicht ausgeht. Ihr seid meine zweite Familie, von Herzen ein großes Danke, dass ihr mich so aufgenommen habt und immer für mich da seid.

Meinen Freunden und meiner Familie, you know who you are, dafür, dass ihr mich in meinem Studienwahn erduldet habt und vor allem immer noch meine Freunde seid. Ja, mir ist bewusst, dass ich in Lernphasen, nennen wir es einmal anstrengend sein kann. Danke für euer Verständnis, eure Unterstützung und dass ihr immer an mich glaubt, selbst dann wenn ich es nicht tue! Ich weiß das wirklich sehr zu schätzen! Ihr gebt mir Kraft und Motivation, meinen Weg zu gehen. Danke!

In Bezug auf die Erstellung der vorliegenden Arbeit möchte ich mich noch bei einigen Menschen besonders bedanken.

Mami, danke, dass du immer für mich da bist und mir den Rücken frei hältst (und dich vor Bären für mich wirfst).

Nikkki, einfach nur DANKE, und das nicht nur für deine „graphische“ Unterstützung, durch die du mir sehr viel Zeit erspart hast. Du machst mich zu einem sehr sehr glücklichen Menschen.

Lauzi, du bist der wahre Gilmore Girls-Experte. Danke für deine wertvollen Anregungen, Ideen und Tipps. Du hast mir damit sehr geholfen. Danke!

Ganz herzlich möchte ich mich auch bei meiner ältesten Freundin Christina Stahl bedanken. Danke, dass du dir die Zeit genommen hast, meine Arbeit Korrektur zu lesen. Danke für deine konstruktive Kritik und deine Unterstützung. Du warst mir eine große Hilfe und Motivationsquelle. In diesem Sinne möchte ich mich auch noch einmal bei Christine Pehofer bedanken, die ebenfalls meine Arbeit gelesen hat. Danke!

Last but definitely not least, möchte ich mich ganz ganz herzlich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Dr. Sibylle Manhart bedanken, ohne deren Unterstützung ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können.

Vielen Dank, dass Sie mir von Anfang an mit Rat und Ideen zur Seite gestanden sind und so unbürokratisch immer für mich Zeit hatten. Ich erinnere mich noch gut an unser erstes Gespräch, wo Sie eine gute halbe Stunde mit mir geredet haben, sich meine Ideen angehört haben und mir schon da viele gute Ratschläge gaben und dann auf einmal fragten, bei wem ich denn eigentlich meine Arbeit schreiben möchte. Ich wusste schon vorher, dass ich bei Ihnen schreiben möchte, aber diese Frage hat mich darin noch einmal bestätigt. Es hat mich sehr beeindruckt, dass Sie sich so viel Zeit für eine Studentin genommen haben, die Sie nicht einmal kannten. Und mein erster Eindruck hat mich nicht getäuscht, danke, dass Sie von der ersten schwierigen Phase der Themenfindung an immer für mich und meine Anliegen erreichbar waren, immer einen guten Rat für mich hatten, mich ermutigt haben, wenn ich nicht weiter wusste und mir so ermöglicht haben, eine Arbeit zu schreiben, auf die ich wirklich stolz bin. Danke, dass Sie meine Vorstellungen nicht eingeschränkt haben und bereit waren, mehr als die üblichen 100 Seiten für eine Diplomarbeit zu akzeptieren. DANKE!

Wien, im September 2009 Andrea Pilz

EINLEITUNG

Wer kennt sie nicht? Lorelai und Rory Gilmore, noch besser bekannt als die Gilmore Girls. In sieben Staffeln durften die Zuseher dieses außergewöhnliche Mutter-Tochter-Gespann begleiten, mit ihnen lachen und weinen. Sieben Jahre lang hat es diese außerordentliche Serie geschafft, die Zuseher zu begeistern und zu fesseln. Eine Tatsache, die auf viele Faktoren zurückzuführen ist: die liebenswerten Charaktere der Protagonistinnen, die lustigen, verrückten und immer unterhaltsamen Nebendarsteller, die sich langsam entfaltende, aber von Beginn an unter der Oberfläche brodelnde Romanze zwischen Lorelai und Luke, die spannenden Beziehungen der Charaktere zueinander und nicht zuletzt auf das idyllische Städtchen Stars Hollow selbst, einen Ort, an dem die Menschen immer freundlich und gut gelaunt sind, außer sie heißen Taylor Doose. Der Hauptgrund aber, warum diese Serie so erfolgreich war/ist, sind die schnellen, frechen, pointierten Dialoge, die die Gilmore Girls für die Zuseher zu einem besonderen Vergnügen machen.

Jeder, der auch nur eine Folge gesehen hat, weiß, dass es sich bei den Gilmore Girls um eine äußerst dialoglastige Serie handelt. Beinahe ununterbrochen wird gesprochen und das, wie oben schon erwähnt, in hohem Tempo. Eine so wortgewaltige Serie stellt nicht nur für die Autoren selbst eine Herausforderung dar, die im Fall der Gilmore Girls im Verlauf von sieben Jahren über 150 Folgen geschrieben haben, sondern auch für all jene, deren Aufgabe es ist, die Serie einem Publikum zugänglich zu machen, dass der Seriensprache nicht mächtig ist. Hierbei handelt es sich um Personen, die in den Synchronisationsprozess eingebunden sind: Rohübersetzer, Synchronautor, Synchronregisseur, Cutter, Tonmeister, Synchronsprecher, etc.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es herauszufinden, ob die deutsche Synchronfassung der Gilmore Girls anhand gängiger übersetzungskritischer Modelle beurteilt werden kann, oder ob das Medium Film eine Beurteilung rein von einem übersetzungstheoretischen Standpunkt aus unmöglich macht.

Dazu ist es nötig, sich nicht nur mit dem Thema „Synchronisation“ sowie unterschiedlichen Kritikmodellen auseinander zu setzen, sondern auch einen Schritt weiter zurückzugehen und sich anzusehen, was Übersetzen generell bedeutet. Dies ist notwendig, da

heute leider immer noch die weit verbreitete Meinung vorherrscht, dass Übersetzen keine wirkliche Leistung ist, kein spezifisches Fachwissen, geschweige denn eine langjährige Ausbildung erfordert. Wie oft habe ich schon gehört „Ich kann ja eh Englisch, wozu brauche ich einen Übersetzer?“ oder „Die Synchronisation ist ja furchtbar. Wieso eigentlich? So eine Übersetzung zu erstellen, ist doch eh ein Kinderspiel.“.

Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zur Zurückdrängung dieser Meinung leisten, indem aufgezeigt wird, wie komplex der Übersetzungsvorgang sogar bei oberflächlich betrachtet „einfachen“ Texten in Wirklichkeit ist und wie viel Sachwissen und Expertise eigentlich von Nöten sind, um eine gute Übersetzung zu erstellen. Gerade im Fall von Übersetzungen für Film und Fernsehen kommen noch zusätzliche Herausforderungen und Schwierigkeiten hinzu. Ich bin überzeugt davon, dass bereits ein kurzer Blick hinter die Kulissen, wie ihn Kapitel 1 und 2 liefern, ausreicht um aufzuzeigen, dass Übersetzen weit mehr bedeutet, als Worte von einer Sprache in eine andere zu übertragen, und dass für diesen Prozess ausgebildete, kreative Menschen gebraucht werden und nicht jeder, der eine Fremdsprache spricht, auch automatisch für diesen Beruf geeignet ist.

Bevor in Kapitel 2 die Grundlagen der Translation erläutert werden, beschäftigt sich Kapitel 1 dieser Arbeit mit der Definition des Begriffs „Translation“. Darüber hinaus ist jeweils ein weiterer Unterpunkt dem Thema „Kommunikation“ bzw. „Kultur“ gewidmet, denn Kommunikation, Kultur und Translation sind untrennbar miteinander verbunden, ist doch Translation, wie Vermeer sagt, eine *„Sondersorte interkultureller Kommunikation“* (1990:55). So stellt jeder übersetzte Text nicht nur ein kommunikatives Ereignis dar, wie jeder andere Text auch, sondern auch eine Kommunikation über Kulturgrenzen hinweg; eine Tatsache, die speziell bei der Synchronisation von besonderer Bedeutung ist.

In Kapitel 2 wird eine Einführung in die Translation selbst gegeben. So werden u.a. folgende Fragen geklärt: was bedeutet *ÜBERSETZEN* eigentlich, was ist ein Text, wie kommt man von einem Ausgangstext zu einem Zieltext, welche Schritte sind hierfür nötig, welchen Schwierigkeiten sieht sich der Übersetzer gegenüber, etc. Mit anderen Worten, Kapitel 2 vermittelt dem Leser ein Basiswissen, einen ersten Einblick in die Welt des Übersetzens, wodurch die in Kapitel 3 vorgestellten übersetzungskritischen Modelle leichter verständlich werden. Ich möchte betonen, dass es sich bei den ersten

beiden Kapiteln um einen kurzen Überblick handelt und keinesfalls ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird.

Kapitel 3 stellt drei unterschiedliche übersetzungskritische Ansätze vor: den *texttypologischen*, den *pragmalinguistischen* und den *funktionalen Ansatz*, wobei jeweils die Theorien des prominentesten Vertreters vorgestellt werden. Dabei handelt es sich in entsprechender Reihenfolge um Katharina Reiß, Juliane House und Margret Ammann, die sich alle auf unterschiedliche Art mit der Thematik befassen.

Kapitel 4 widmet sich dem Thema der Synchronisation, wobei auch hier nur auf ausgewählte Aspekte eingegangen werden kann. Es scheint mir wichtig, einen Überblick über die Thematik zu geben, indem erst einmal festgestellt wird, welche Verfahren es zur Übertragung von Filmen noch gibt. Daher werden im Zuge des 4. Kapitels auch die Untertitelung, sowie die Revoicing-Verfahren (voice-over, narration, free commentary) erläutert, auch wenn der Schwerpunkt dieser Arbeit eindeutig bei der Synchronisation liegt. So wird ausführlich auf den Synchronisationsprozess, die verschiedenen Arten von Synchronität, die Vor- und Nachteile der Synchronisation und natürlich auch auf die translationsrelevanten Aspekte im Zusammenhang mit der Synchronisation eingegangen und aufgezeigt, warum es gar nicht so leicht ist, wie weitläufig angenommen wird, eine gute Synchronfassung zu produzieren.

Kapitel 5, ein Exkurs, ist ganz den Gilmore Girls selbst gewidmet. So werden hier nicht nur die Serie und ihre Charaktere vorgestellt, sondern auch Hintergrundinformationen zur Serie geliefert. Ich möchte jedoch dazu sagen, dass dieses Kapitel sehr kurz gehalten ist, denn schließlich handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine wissenschaftliche Arbeit auf dem Gebiet der Translationswissenschaft und nicht um eine Abhandlung zur Serie selbst.

Kapitel 6 schließlich stellt den praktischen Teil dieser Arbeit dar. Aufgrund der Erkenntnisse der vorangegangenen Kapitel soll anhand von praktischen Beispielen geklärt werden, ob herkömmliche übersetzungskritische Modelle überhaupt sinnvoll bei der Bewertung von Synchronfassungen eingesetzt werden können, oder ob die Besonderheiten des Mediums Film nach anderen Beurteilungskriterien verlangen.

In den Schlussbemerkungen im Anschluss an Kapitel 6 werden schließlich noch einmal die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst.

Darüber hinaus finden sich im Anhang dieser Arbeit zusätzliche Informationen: praktische Beispiele, statistische Daten, Hintergrundinformationen zur Serie, eine Liste der Fachwörter, etc. Außerdem ist unter Punkt 8.2.4 ein Interview mit Markus Jütte zu finden, dem Übersetzer der Serie Gilmore Girls, bei dem ich mich auf diesem Weg ganz herzlich bedanken möchte.

Die Literaturliste am Ende der Arbeit gibt Aufschluss über die in dieser Arbeit verwendete Literatur.

Anmerken möchte ich überdies, dass ich mich dazu entschieden habe, rein die männliche Form zu verwenden und nicht geschlechtsneutral zu formulieren, da dies meines Erachtens nach den Lesefluss empfindlich stört.

1 KOMMUNIKATION, KULTUR UND TRANSLATION

Kapitel 1 beschäftig sich in drei Unterkapiteln mit den Themen „Kommunikation“, „Kultur“ und „Translation“. Im Verlauf der jeweiligen Kapitel werden die drei Begriffe einzeln abgehandelt und genauer erläutert. Außerdem wird aufgezeigt, in welchem Zusammenhang Kommunikation, Kultur und Translation stehen und wie sie sich wechselseitig beeinflussen und bedingen.

Punkt 1.1. widmet sich der Erläuterung des Begriffs *„Translation“*, Punkt 1.2 dem Begriff *„Kommunikation“* und Punkt 1.3 schließlich beschäftigt sich mit dem *„Kulturbegriff“*.

1.1 BEGRIFFSERKLÄRUNG TRANSLATION

In ihrem Buch *„Wissenschaft Translation Kommunikation"* definiert Kaiser-Cooke den Begriff „Translation" treffend mit folgenden Worten:

> „Im deutschen Sprachraum umfasst *Translation* für diejenigen, die sich wissenschaftlich damit befassen, die Tätigkeiten des Übersetzens und des Dolmetschens[1]. Seit einiger Zeit sind sich die Fachleute auch darüber einig, dass Übersetzen und Dolmetschen – also Translation – sich nicht bloß auf der Ebene der Sprache vollziehen. Translation berücksichtigt die Art und Weise, wie Menschen die Welt sehen und verstehen[2], was sie darüber wissen und wie sie damit umgehen – also auch den *kulturellen Kontext* der sprachlichen Äußerungen und findet daher nicht nur zwischen zwei Sprachen statt, sondern auch innerhalb einer Sprache. Translation ist also kein *sprachlicher* Transfer, sondern vor allem ein *Kulturtransfer*." (2007:5f.).

Mit anderen Worten, es geht nicht bloß darum, Worte von einer Sprache in eine andere Sprache zu übertragen (egal ob in schriftlicher oder mündlicher Form), sondern darum, den einzelnen Gesprächspartnern, die jeweils unterschiedliche Realitätsbezüge[3] haben, den Gesprächsinhalt, und die dahinter stehende Botschaft, zu vermitteln. Mit anderen Worten: entscheidend ist es deutlich zu machen, was wirklich hinter den Worten steht; jemandem, der der Ausgangssprache nicht mächtig ist, zu vermitteln, was der Sprecher tatsächlich meint. Der Übersetzer muss verstehen, was der Ausgangstextproduzent sagen möchte, muss verstehen, was dessen Kommunikationsziel ist und sich der Tatsache bewusst sein, das er mit seinen Worten, durch seine Sprache, nicht bloß reine Informa-

---

1 Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird es jedoch ausschließlich um das Übersetzen gehen.

2 Laut Paepcke bedeutet „verstehen" *„die allmähliche Hinordnung des Bewusstseins auf einen Sachverhalt und zugleich die intuitive Erfassung seiner Eigentümlichkeiten"* (1986:109).

3 Unter Realitätsbezug versteht man die Art und Weise, wie sich Menschen auf die Welt, in der sie leben, beziehen. Bestimmt wird dieses „Sich-auf-die-Welt-beziehen" vor allem durch die Gesellschaft, in der man lebt, und die dieser Gesellschaft eigenen kulturellen Normen und Konventionen. Unterschiedliche Lebensumstände erfordern unterschiedliche Realitätsbezüge. Unterschiedliche Realitätsbezüge wiederum rufen unterschiedliche Handlungspraktiken hervor, denn menschliche Handlungen werden davon bestimmt, wie man die Realität erfährt und was man über die Realität denkt, was für jemanden in der jeweiligen Gesellschaft relevant ist. Für jemanden, der in der Wüste lebt, ist etwas anderes relevant als für jemanden, der in Grönland lebt. Dementsprechend ist daher der Realitätsbezug ein anderer (vgl. Kaiser-Cooke 2007:60).

tionen weitergibt sondern immer auch gleichzeitig eine bestimmte Wirklichkeitsauffassung. Daher muss der Übersetzer über mehr als rein sprachliches Wissen verfügen. Er muss mit dem Umfeld, den Gepflogenheiten, den Erfahrungswerten, dem Kommunikationsverhalten, kurz der Kultur des Sprechers, vertraut sein, und damit es gelingt, dessen Botschaft sinngerecht und zweckgebunden zu übertragen, ebenso mit dem Umfeld, den Gepflogenheiten, den Erfahrungswerten, dem Kommunikationsverhalten, kurz der Kultur des Empfängers. Translation findet daher nicht isoliert, im luftleeren Raum statt, sondern ist immer in eine Situation, genauer gesagt in eine Kommunikationssituation, eingebettet. Somit wird auch deutlich, dass Translation nicht nur auf der Sachebene, sondern auch auf emotionaler Ebene stattfindet. Diesen emotionalen Aspekt gilt es besonders zu berücksichtigen, da es die Beziehungsebene ist, die in jedem Kommunikationsakt die Rezeption des Inhalts bestimmt (vgl. Kaiser-Cooke 2007:108). Macht man sich diese Tatsachen bewusst, werden schnell drei Dinge deutlich:

- um Translation betreiben zu können, muss man erst einmal verstehen. Mit anderen Worten: *„Translation setzt Verstehen voraus“* (Kaiser-Cooke 2007:65);
- um aber wirklich verstehen zu können, benötigt man nicht nur rein sprachliches Wissen, sondern muss auch mit den kulturellen Eigenheiten und Unterschieden zwischen der Ausgangs- und der Zieltextkultur vertraut sein, und sich auch der emotionalen Ebene einer Kommunikation bewusst sein; und
- Translation bedeutet nichts anderes als *„erklären, was gemeint wird“* (Kaiser-Cooke 2007:64).

Betrachtet vom Standpunkt der Vorgehensweise aus, findet sich bei Kaiser-Cooke noch folgende Definition des Begriffs „Translation“:

> „Translation bedeutet: unterschiedliche Erfahrungswerte und Realitätsbezüge zu vergleichen, das Gemeinsame zu identifizieren und das Gemeinte in den Erfahrungshorizont der Zielperson zu bringen.“ (2007:65).

Somit ist es die Aufgabe des Translators, über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg auf der Grundlage der Intentionen des Auftraggebers und in Kenntnis der Zielgruppe einen funktionierenden Text zu verfassen (vgl. Kadric et al. 2005:49). Um jedoch einen funktionierenden Text verfassen zu können, muss der Übersetzer den Text einer gewissenhaften Ausgangs- und Zieltextanalyse[4] unterziehen, um danach, mit den in der Zielsprache zur Verfügung stehenden Mitteln, seine Übersetzung[5] anzufertigen, die so angelegt sein muss, dass sie in das Interpretationsmuster der Zielkultur integriert werden kann (vgl. Kaiser-Cooke 2007:81). Es geht also darum, für den Empfänger neue Informationen in einem bereits bekannten Rahmen zu präsentieren, d.h. mit für ihn bekannten Wörtern in einer für ihn bekannten Sprache (vgl. Kaiser-Cooke 2007:70). Somit wird auch schnell klar, was bereits Kaiser-Cooke in ihrem Buch *„Wissenschaft Translation Kommunikation"* deutlich macht: man kann nicht alles übersetzen und man muss auch nicht alles übersetzen. Übersetzt wird nur das, was für das Kommunikationsziel relevant ist (vgl. 2007:69).

Was wiederum für das Kommunikationsziel wichtig und relevant ist, hängt von der jeweiligen Zielkultur ab. Daher widmet sich das folgende Unterkapitel 1.2 dem Thema „Kommunikation" und das darauf folgende Unterkapitel 1.3 dem „Kulturaspekt".

---

4 Mehr dazu in Kapitel 2.4 „Textanalyse".

5 Mehr zum Übersetzungsvorgang unter Punkt 2.6.

1.2 GRUNDLAGEN DER KOMMUNIKATION

Sobald zwei Menschen aufeinander treffen, kommt es unweigerlich zu Kommunikation. Was aber versteht man genau unter dem Begriff „Kommunikation“? Im Brockhaus findet sich unter „Kommunikation“ folgende Definition:

> „Kommunikation [lat. Unterredung, Mitteilung] *die*, der Prozess des Zeichenaustausches zw. Menschen (Human-K.), Tieren (animal. K.), innerhalb lebender Organismen (Bio.-K.) wie auch innerhalb oder zw. techn. Systemen (techn. K., Maschinen-K.). Bei menschl. K. handelt es sich um einen wechselseitig stattfindenden Prozess der Bedeutungsvermittlung, um Interaktion. Als intentional gesteuerter Übertragungsvorgang erfolgt K. zw. Personen oder Personengruppen (interpersonale K.), zw. Mitgl. von Organisationen, Institutionen, und Verbänden (Gruppen-K.) oder durch Zwischenschaltung eines techn. Verbreitungsmittels (mediengebundene K.); Letztere wird auch als → Massenkommunikation bezeichnet. Elemente des K.-Aktes sind Sender (Kommunikator, Quelle der Information), Empfänger (Adressat, Rezipient), Code (Sprache, Druck, Bild, Ton; Zeichenformat, Sprachschicht), Kanal (phys. Übertragungsweg, z.B. Sprache, Schallwellen, Schrift), Kontext (situationale Bestimmungsmomente eines K.-Ereignisses) und Inhalt (Gegenstand der K.). Zum K.-Prozess gehören Verschlüsselung (Enkodierung), Übermittlung (Signalisierung) und Entschlüsselung (Decodierung, Interpretation).“[6]

Anhand dieser Definition kann festgestellt werden, dass Kommunikation immer durch eine wechselseitige Beziehung bedingt wird. Egal, ob es sich um Human-Kommunikation, animalische Kommunikation, Bio.-Kommunikation, etc. handelt, es geht immer darum, sich jemandem anderen mitzuteilen, seinem Gegenüber eine Botschaft zu vermitteln, die eigene Sicht der Dinge deutlich zu machen. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit geht es allerdings ausschließlich um das Thema der Human-Kommunikation.

---

6 *Der Brockhaus in fünfzehn Bänden*, Siebter Band Is – Kon, Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus; 1998.

Auf welche Art und Weise, mit welchen Mitteln, kann eine Botschaft vermittelt werden? Die offensichtlichste Antwort lautet: durch Sprache, Menschen reden miteinander, kommunizieren auf sprachlicher Ebene, bedienen sich sprachlicher Elemente. Macht man sich diese Tatsache bewusst, wird schnell klar, dass Translation und Kommunikation in Beziehung stehen. Denn wie schon unter Punkt 1.1 festgestellt, ist es das Ziel eines jeden Translats, einer Person, die der Sprache des Ausgangstextes nicht mächtig ist, den Inhalt des Textes zugänglich zu machen, zu vermitteln, mitzuteilen, zu kommunizieren. Somit wird schnell klar, dass bei einer Betrachtung im Bereich der Translationswissenschaft auch eine genauere Beschäftigung mit dem Begriff „Kommunikation" nicht fehlen darf, denn Translation ist nichts anderes als Kommunikationsvermittlung zwischen unterschiedlichen Sprachen und Kulturen. Man könnte auch sagen: *„Translation ist Kommunikation über Kulturgrenzen hinweg"* (Kaiser-Cooke 2007:6). Ammann definiert in ihrem Buch *„Grundlagen der modernen Translationstheorie"* Translation sogar als Sondersorte von Kommunikation, da Translation immer in eine Kommunikationssituation eingebettet ist und in dieser stattfindet. Translation kommt daher immer zum Einsatz *„wenn es darum geht, Schwierigkeiten bei der Kommunikation zwischen unterschiedlichen Kulturen zu überwinden"* (Ammann 1990a:31).

Wie bereits festgestellt, kann man mit Hilfe von sprachlichen Elementen kommunizieren. Wird Sprache als Kommunikationsmittel eingesetzt, ist davon auszugehen, dass sich jemand bewusst für Kommunikation entschieden hat, ist es doch den Menschen schon seit jeher ein Bedürfnis, sich mitzuteilen. Sprachliche Elemente sind aber nicht die einzige Möglichkeit zu kommunizieren, hinzukommen parasprachliche und nichtsprachliche (nonverbale) Elemente, die oft unbewusst eingesetzt werden (vgl. Kadric et al. 2005:11). Das bedeutet, Kommunikation findet auf verschiedenen Ebenen statt und kann sowohl bewusst als auch unbewusst erfolgen.

Wie schon Paul Watzlawick sagte:

> „Man kann nicht *nicht* kommunizieren." (2003:53).

Das heißt also, dass selbst wenn man sich dazu entscheidet, nicht mit jemandem zu reden, man sich dennoch nicht dazu entscheiden kann, nicht zu kommunizieren. Kommunikation findet statt, ob man sich dafür entscheidet oder nicht, ob man sich dessen be-

wusst ist oder nicht. Denn auch die Entscheidung, stumm zu bleiben, kommuniziert dem Gegenüber etwas. Genauso wie Lachen, Weinen oder unsere Körperhaltung, also alle bedeutungstragend interpretierbaren Signale. Somit ist jedes Verhalten Kommunikation (vgl. Kadric et al. 2005:11).

1.2.1 GRUNDSÄTZE DER KOMMUNIKATION

Punkt 1.2.1 ist den allgemeinen Grundsätzen der Kommunikation gewidmet, die Watzlawick als AXIOME[7] bezeichnet.

Das erste METAKOMMUNIKATIVE Axiom[8] nach Watzlawick ist bereits bekannt und lautet:

> „Man kann nicht *nicht* kommunizieren." (2003:53).

Das zweite Axiom lautet:

> „Jede Kommunikation hat einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt, derart, dass letzterer den ersteren bestimmt und daher eine Metakommunikation ist." (2003:56).

Das bedeutet, jede Mitteilung hat zwei Ebenen: eine inhaltsbezogene, sachliche Ebene, auf der die relevanten Informationen ausgetauscht werden, und eine Beziehungsebene, eine emotionale Ebene, die deutlich macht, wie die Informationen aufzufassen sind (vgl. Kadric et al. 2005:12). Da es, wie Kaiser-Cooke sagt, in der Kommunikation nicht in erster Linie darum geht *„Inhalte auszutauschen oder Neuigkeiten zu verbreiten, sondern darum, in Beziehung mit anderen Menschen zu treten"* (2007:86), wird schnell klar, wie wichtig die Beziehungsebene, die Gefühle, während einer Kommunikation sind, denn sie sind es, die bestimmen, wie der Inhalt einer Botschaft wahrgenommen und bewertet wird.

Das dritte Axiom lautet:

> „Die Natur einer Beziehung ist durch die INTERPUNKTION der Kommunikationsabläufe seitens der Partner bedingt." (2003:61).

---

[7] Auf diese SCHREIBWEISE formatierte Worte finden sich im Anhang der Arbeit (Kapitel 8) in der Liste der Fachwörter.

[8] Beispiele zu den einzelnen Axiomen finden sich ebenfalls im Anhang dieser Arbeit unter Punkt 8.1.1.

Hierbei geht es um Verhaltensweisen. Wie verhalten sich die verschiedenen Parteien beim Mitteilungsaustausch, welches Verhalten legen sie an den Tag und was sind die Folgen dieses Verhaltens?

Watzlawick spricht hier, in Anlehnung an Bateson und Jackson, von *„Interpunktionen von Ereignisfolgen“* (2003:57). Diese regeln die wechselseitigen Verhaltensverstärkungen und sind somit ein Grund für Beziehungskonflikte (vgl. Kadric et al. 2005:12). Demnach heißt Interpunktion hier: *„willkürliche Interpretation des einen Verhaltens als Ursache und des anderen Verhaltens als Folge“* (Kadric et al. 2005:12).

Das vierte Axiom lautet:

> „Menschliche Kommunikation bedient sich digitaler und analoger Modalitäten. Digitale Kommunikationen haben eine komplexe und vielseitige logische SYNTAX, aber eine auf dem Gebiet der Beziehungen unzulängliche SEMANTIK. Analoge Kommunikationen dagegen besitzen dieses semantische Potential, ermangeln aber die für eindeutige Kommunikation erforderliche logische Syntax.“ (2003:68).

Sachverhalte können demnach auf zwei Arten dargestellt werden: digital und analog. Analoge Kommunikation lässt sich vorwiegend der Beziehungsebene zuschreiben, woraus sich schließen lässt, dass es sich hierbei um Kommunikation, die durch ANALOGIEN hergestellt wird, handelt (Körpersprache, ein Bild, etc.). Mitteilungen, die durch Analogien hergestellt werden, besitzen demnach eine weite Allgemeingültigkeit. Die digitale Kommunikation hingegen lässt sich in der Regel der Inhaltsebene zuschreiben, es geht um Worte, die benutzt werden, um Sachverhalte darzustellen. Demnach weisen digitale Äußerungen durch sprachliche Feinheiten abstrakte sowie komplexe Ausdrucksmöglichkeiten auf. Analoge und digitale Kommunikationsformen sind aber nicht ausschließlich getrennt voneinander zu betrachten, sie überschneiden und ergänzen einander (vgl. Kadric et al. 2005:13).

Das fünfte und letzte Axiom nach Watzlawick lautet:

> „Zwischenmenschliche Abläufe sind entweder symmetrisch oder komplementär, je nachdem, ob die Beziehung zwischen den Partnern auf Gleichheit oder Unterschiedlichkeit beruht.“ (2003:70).

Was meint Watzlawick damit? Kadric et al. schreiben dazu: *„Symmetrische Kommunikationsabläufe zeichnen sich […] durch Gleichheit zwischen den Kommunikationspartnern […] aus, wogegen die komplementären Kommunikationsabläufe die asymmetrische Kommunikation darstellen und auf sich gegenseitig ergänzenden Unterschiedlichkeiten beruhen"* (2005:14). Im ersten Fall handelt es sich also um Positionsgleichheit, die Gesprächspartner sind gleichberechtigt, können beide das gleiche Verhalten zeigen, während im zweiten Fall verschiedene Positionen eingenommen werden. Der eine Gesprächspartner übernimmt die dominierende Rolle, der andere die sich fügende Rolle. Hierbei handelt es sich allerdings nicht um eine freiwillige, bewusste Entscheidung; wer in einem Gespräch welche Rolle innehat, hängt davon ab, wer in der entsprechenden Situation in der sozialen Hierarchie höher bzw. niedriger gestellt ist (vgl. Kadric et al. 2005:14).

1.2.2 KOMMUNIKATIONSMITTEL

Wie bereits festgestellt, braucht es nicht mehr als zwei Menschen, die sich im gegenseitigen Wahrnehmungsfeld befinden und die durch ihr Verhalten bewusst oder unbewusst Signale senden, damit eine Kommunikation zustande kommt. Ob diese erfolgreich oder nicht erfolgreich stattfindet, soll fürs Erste dahin gestellt bleiben. Darüber hinaus wurde schon festgestellt, dass Mitteilungen auf verschiedenen Ebenen weitergeben werden, der sprachlichen, der parasprachlichen und der nonverbalen Ebene.

1.2.2.1 Die sprachliche Ebene[9]

Sowohl mündliche als auch schriftliche Kommunikation findet zum größten Teil auf der sprachlichen Ebene statt. Zu beachten sind hier drei Dimensionen:

- die Syntax: die allgemein gültigen Grammatikregeln (Art und Weise der sprachlichen Zeichenverknüpfung; die Beziehung der Zeichen untereinander);
- die Semantik: die Bedeutung der einzelnen sprachlichen Zeichen (die Beziehung zwischen den Zeichen und dem, was sie bezeichnen), und
- die PRAGMATIK: *„umfasst die Verwendungssituation, betrachtet Sprache also vom Standpunkt der Sprachbenützerin aus"* (Kadric et al. 2005:15).

---

[9] Zu den sprachlichen Zeichen zählen in aufsteigender Reihenfolge: MORPHEME, Wörter, KOMPOSITA, Wortgruppen oder Wendungen, Sätze und Texte (vgl. Hansen 1995:51).

Um erfolgreich kommunizieren zu können, müssen Syntax und Semantik beherrscht werden, aber auch ein Bewusstsein für die Pragmatik[10] vorhanden sein – ein Wissen, wie man sich in einer bestimmten Situation sprachlich verhält –, denn ein pragmatisches Fehlverhalten wird oft als störender empfunden als syntaktische oder semantische Regelverstöße (vgl. Kadric et al. 2005:15).

Sprache lässt sich daher als ein Instrument bezeichnen, das *„dazu dient, Inhalte unseres Bewusstseins anderen Menschen mitzuteilen“* (Kadric et al. 2005:15). Somit übernimmt die Sprache die Funktion der Wissensvermittlung. Schulz von Thun erstellte 1981, kombiniert aus den Sichtweisen Bühlers[11] und Watzlawicks, ein vier Seiten einer Nachricht enthaltendes Modell der Kommunikation. Kadric et al. schreiben dazu folgendes:

> „Jede Mitteilung enthält zunächst eine Sachinformation – das, worüber informiert wird; in jeder Mitteilung stecken weitere Informationen über die Person der Senderin, über das, was sie über sich kundgibt, wie sie sich „offenbart“. Mit Offenbarung meint Schulz von Thun sowohl die intendierte Selbstdarstellung als auch unfreiwillige Selbstenthüllungen. Der dritte Aspekt der Nachricht ist die Definition der Beziehung zwischen Senderin und Empfängerin. Und schließlich enthält die vierte Seite der Nachricht einen Appell, mit dem auf die Empfängerin der Nachricht Einfluss genommen wird.“ (2005:16).

Ein Beispiel zu Schulz von Thuns Modell findet sich im Anhang dieser Arbeit.

1.2.2.2 Die parasprachliche und die nonverbale Ebene

Spricht man von der parasprachlichen Ebene der Kommunikation, so geht es nicht um die Worte und den Inhalt einer Mitteilung, sondern um die Art und Weise, wie eine Botschaft übermittelt wird, welcher nicht-sprachlichen Elemente man sich bedient. Parasprachliche Elemente können bewusst, aber auch unbewusst eingesetzt werden.

---

[10] Hansen definiert „Pragmatik“ wie folgt: *„Der Teil der Sprachwissenschaft, der sich mit Sprache in ihrer Anwendung in der Kommunikationssituation beschäftigt, d.h. u.a. mit der Frage nach Sender, Empfänger, ihrer Beziehung zueinander, Ort und Zeitpunkt der Äußerung, Absicht mit dem Text und Wirkung des Textes, wird Pragmatik genannt.“* (1995:25).

[11] Für Bühlers Organonmodell siehe: BÜHLER, Karl. 1934. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktionen der Sprache*. Stuttgart: Fischer. S. 24ff. (graphische Darstellung: S. 28).

In alphabetischer Reihenfolge zählt zur Ebene der PARASPRACHE:

- die GESTIK: das heißt die Bewegung der Hände – wird wild gestikuliert, sind die Hände verschränkt, usw.;
- die MIMIK: also alles, was sich im Gesicht während einer Kommunikation abspielt – lächeln, weinen, Stirn runzeln, usw., kurz gesagt, das Mienenspiel;
- die PROSODIE: hier handelt es sich um den Sprachrhythmus, die Schnelligkeit, die Sprechpausen, aber auch um die Intonation und den Akzent, d.h. *„die Gesamtheit der den Laut begleitenden sprachlich-artikulatorischen Erscheinungen“*[12]; und
- die PROXEMIK: hierbei handelt es sich um die Körperführung und die Körperstellung.

Zur nonverbalen Ebene gehört alles, was uns Menschen umgibt, das Umfeld. Also der Ort, an dem die Kommunikation stattfindet, die Gegenstände, die zum Kommunikationszweck eingesetzt werden, aber auch die Kleidung eines Menschen, denn auch sie kann etwas über den Sprecher aussagen und somit zur Kommunikation beisteuern.

Sowohl parasprachliche als auch nonverbale Ausdrucksmittel können nach Watzlawick der analogen Kommunikation, also der Beziehungsebene, zugeordnet werden und haben somit einen appellativen Charakter (vgl. Kadric et al. 2005:18).

Dazu Kadric et al.:

> „Durch parasprachliche und nonverbale Kommunikationsmittel werden teils eigenständige Botschaften, größtenteils jedoch Hinweise darüber geliefert, wie der sprachliche Teil der Nachricht gemeint ist.“ (2005:18).

1.2.3 KOMMUNIKATION, KULTUR UND GESELLSCHAFT

Kommunikation findet statt, sobald Menschen aufeinander treffen. Wie diese Kommunikation aussieht, hängt von der Gesellschaft, in der die Kommunikationspartner leben, und den in dieser Gesellschaftskultur vorherrschenden Traditionen und Konventionen ab. Um erfolgreich kommunizieren zu können, muss man sich demnach dem Kulturkreis, dem Umfeld, in dem man kommunizieren möchte, anpassen. Zu diesem Anpassungsprozess schreiben Kadric et al. folgendes:

---

[12] 1990. *Fremdwörterbuch*. Mannheim/Leipzig: Bibliographisches Institut.

> „Den Anpassungsprozess an die Gesellschaft und ihre Kultur nennen wir Enkulturation. Enkulturation ist ein langer Prozess des Lernens von Spielregeln: [...]“ (2005:18).

Wie verhält man sich richtig? Was gilt in dem betreffenden Kulturkreis als „normal“? Wie hoch ist der sprachliche Anteil der Kommunikation, wie hoch der parasprachliche? Bewegt man sich in seinem eigenen Kulturkreis, ist man mit den gültigen Verhaltensregeln vertraut und empfindet sie sogar als selbstverständlich. Kommt es jedoch zu Kontakt mit einem anderen Kulturkreis, dessen Regeln einem nicht vertraut sind, kann es schnell zu Problemen kommen, und das sowohl auf rein sprachlicher als auch auf parasprachlicher Ebene. Dazu Watzlawick:

> „Es gibt unzählige Verhaltensformen, die allen Mitgliedern einer bestimmten Kultur zur Vermittlung averbaler Kommunikation dienen. Diese Verhaltensweisen sind das Resultat des Aufwachsens und der Sozialisierung in einer bestimmten Kulturform, Familientradition usw. und werden dadurch sozusagen in uns hineinprogrammiert. Die Ethnologen verweisen bekanntlich darauf, dass es in verschiedenen Kulturen buchstäblich Hunderte von Formen der Begrüßung, des Ausdrucks von Freude oder Trauer, des Sitzens, Stehens, Gehens, Lachens usw. gibt. Wenn wir uns vor Augen halten, dass alles Verhalten in Gegenwart eines andern Mitteilungscharakter hat, so sehen wir leicht ein, wieviel (sic!) Raum für Konfusion und Konflikt allein schon im Bereich der Körpersprachen, geschweige denn in dem der Lautsprachen besteht.“ (1992:17).

Es darf aber auch nicht vergessen werden, dass jede Kommunikation, auch wenn sie in einem bekannten Rahmen, mit bekannten Spielregeln stattfindet, immer auch vom Individuum und dessen persönlichen Kommunikationsstil geprägt ist.[13] Mit anderen Worten, vom individuellen Verhalten einer Person, welches wiederum vom Realitätsbezug der betreffenden Person geformt wird, sowie von der Art und Weise, wie diese Person das Verhalten des Kommunikationspartners wahrnimmt und bewertet.

---

[13] Mehr zum Kommunikationsstil findet sich in: BENESCH, Hellmuth. 1987. *Atlas zur Psychologie. Tafeln und Texte*. München: dtv.

Oder anders gesagt: *„Im Kommunikationsprozess wird […] immer das Verhalten in der und zur Realität interpretiert“* (Kaiser-Cooke 2007:86).

1.2.4 DER KOMMUNIKATIONSPROZESS

Ob intendiert oder nicht, Kommunikation findet statt, sobald zwei oder mehr Menschen aufeinander treffen. Handelt es sich um eine intendierte Kommunikation, d.h. eine auf ein Ziel ausgerichtete Kommunikation, so sprechen Kadric et al. von einer *„kommunikativen Handlung“* (vgl. 2005:23). Diese kann erfolgreich sein, wenn der Adressat die kommunikative Handlung als solche erkennt und die Mitteilung versteht, oder, ist dies nicht der Fall, erfolglos bleiben.

Wie genau aber läuft eine kommunikative Handlung ab? Zunächst einmal bedarf es eines Sprechers, der die Motivation hat, etwas mitzuteilen. Der Sprecher verfasst ein Konzept, das er mit Hilfe der, wie es Psychologen und Neurologen nennen, „inneren Sprache“ formuliert. Diese „innere Sprache“ wird auf verschiedenen sprachlichen Ebenen kodiert. Hierzu zählen die Semantik, die Syntax, die lexikalische Ebene, die Ebene der MORPHOLOGIE, aber auch die PHONETISCHE Ebene. In der Folge wird die kodierte Nachricht dem Empfänger übermittelt, der wiederum die Nachricht in mehreren Schritten dekodiert, und wenn der Kommunikationsakt erfolgreich ist, das Konzept und die Motivation des Sprechers erkennt. Bei der vorliegenden Beschreibung handelt es sich um die logische, sehr zeitaufwendig erscheinende Abfolge der Kommunikation. Tatsächlich erfolgen die oben beschriebenen Schritte aber fast gleichzeitig, d.h. synchron. Darüber hinaus erleichtern bekannte Kommunikationssituationen zusätzlich die Verarbeitung der Mitteilung (vgl. Adaktylos/Halper nach Dressler 2003:28).

Kommunikation kann, je nachdem, ob der Empfänger das Konzept und die Motivation des Sprechers erkennt, erfolgreich oder nicht erfolgreich sein, d.h. sie kann gelingen oder nicht. Bei Ammann findet sich eine ausführliche Beschreibung darüber, was nun genau notwendig ist, damit eine Kommunikation erfolgreich ist und welche Schritte dafür gesetzt werden müssen:

> „Damit Kommunikation im Alltag zustande kommen kann, d.h., damit wir mit dem, was wir sagen, auch das erreichen können, was wir vorhaben, berücksichtigen wir den Kommunikationspartner (auch Adressat oder Rezipient genannt). Wir überlegen uns als erstes, *wer* unser Kommunikationspartner ist, *wer* von uns angesprochen werden soll. Und wenn wir genauer sind, müssen wir sagen: Wir berücksichtigen das, was wir *annehmen* über unseren Gesprächspartner zu wissen. Wir nähern uns unserem Gesprächspartner mit einem Bild von ihm, mit Annahmen über seine Vorlieben oder Abneigungen. Unsere gesamten Annahmen über unseren Gesprächspartner sind ausschlaggebend nicht nur für das, *was* wir ihm erzählen, sondern auch für das *Wie*, für die Art und Weise, wie wir erzählen, um bei ihm eine von uns gewünschte Reaktion zu erreichen.“ (1990a:33f.).

Mit anderen Worten, Menschen bedienen sich unterschiedlicher Kommunikationsmuster. Mit einem Kind spricht man anders als mit einem Erwachsenen, mit einer Freundin anders als mit einem Vorgesetzten, etc. Auch *wie* über einen Sachverhalt gesprochen wird, was man genau sagt, wie man formuliert, was man erwähnt, aber genauso, was man nicht erwähnt, hängt vom Gesprächspartner und den Annahmen, die man über ihn gefällt hat, ab (vgl. Ammann 1990a:34).

Bereits 1948 stellte Harold D. Lasswell für den Kommunikationsakt eine Formel auf, die alle schon oben erwähnten Kriterien berücksichtigt. Die nach ihm benannte „Lasswell-Formel“, fasst den Kommunikationsakt wie folgt zusammen:

> Wer
> sagt was
> in welchem Kanal
> zu wem
> mit welcher Wirkung? [14]

[14] Oder Englisch: „Who says what in which channel to whom with what effect?“ (1948:38).

Bei Kadric et al. findet sich folgendes Modell:

wer: Person A geprägt durch emotionale Befindlichkeit soziale Kompetenz sprachliche Kompetenz parasprachl. Ausdrucksgewohnheiten Sachkompetenz kommunikative Kompetenz Erfahrung Intention Erwartung	**mit wem:** Person B geprägt durch emotionale Befindlichkeit soziale Kompetenz sprachliche Kompetenz parasprachl. Ausdrucksgewohnheiten Sachkompetenz kommunikative Kompetenz Erfahrung Intention Erwartung
worüber: Kommunikationsthema	
warum: aus welchem Anlass, aus welcher Motivation heraus	
wo: Ort und Ortsbeschaffenheit	
wann: Zeitraum, Tageszeit, Termineinbindung	
wie: Kommunikationsform und Zuwendungsqualität (Beziehungsebene)	
wozu: Zweck der Kommunikation	

Abbildung 1: Kommunikationssituationsmodell (Kadric et al. 2005:22)

Dieses Modell und die Beantwortung der hier gestellten Fragen ermöglicht eine *„Bewertung der von den Kommunizierenden ausgetauschten Informationen“* (Kadric et al. 2005:22).

Dieses Modell ist auch der Anknüpfungspunkt zur Übersetzungskritik und zum Übersetzen selbst. Die Fragen, die es hier zu beantworten gilt, muss sich auch der gewissenhafte Übersetzer stellen, dessen Aufgabe es ist, Kommunikation auch dort zu ermöglichen, wo ohne ihn keine Kommunikation möglich wäre.

Bevor aber genauer auf das Übersetzen selbst und den Kern dieser Arbeit – Übersetzungskritik in Bezug auf die Synchronisation – eingegangen wird, beschäftigt sich das nächste Unterkapitel vorerst mit dem *Kulturbegriff*.

1.3 KULTUR UND TRANSLATION

Unter Punkt 1.1 und 1.2 ist das Wort „Kultur“ bereits mehrfach, jedoch immer ohne weiterführende Erklärungen, gefallen. Punkt 1.3 widmet sich daher nun dem Begriff „Kultur“ ausführlich und macht deutlich, dass Translation ohne Kulturkompetenz[15] nicht funktionieren kann. Bevor jedoch auf die Zusammenhänge zwischen Kultur und Translation eingegangen werden kann, gilt es zuerst einmal den Begriff „Kultur“ zu definieren.

1.3.1 BEGRIFFSERKLÄRUNG KULTUR

Eine ausführlichere Beschreibung des Begriffs „Kultur“ findet sich online in der msn.Encarta:

> „Kultur (lateinisch *cultura:* Bebauung, Ausbildung; von *colere:* hegen und pflegen, bebauen, tätig verehren), im ursprünglichen Sinn die Pflege und Bearbeitung des Bodens (*agricultura:* Bodenkultur), sodann im übertragenen Sinn die Pflege und Veredelung der körperlichen und geistigen Anlagen des Menschen (Körperkultur, Geisteskultur). Daran anschließend meint Kultur im heutigen, umfassenden Begriffsverständnis die Gesamtheit der einer Kulturgemeinschaft eigenen Lebens- und Organisationsformen sowie den Inhalt und die Ausdrucksformen der vorherrschenden Wert- und Geisteshaltung, auf die diese sozialen Ordnungsmuster gründen. Zur Kultur zählen im Einzelnen weiterhin die *Kultursysteme* (Wilhelm Dilthey), d. h. die besonderen Sitten und Bräuche, das jeweilige Bildungs- und Erziehungssystem, Wissenschaft und Technik, Religion, Sprache und Schrift, Kunst, Kleidung, Siedlungs- und Bauwesen sowie das politische, das wirtschaftliche und das Rechtssystem.“[16]

---

[15] Unter Kulturkompetenz versteht man *„die Fähigkeit, von der eigenen Kultur und Situation abstrahieren zu können, die fremde Kultur in ihrer Besonderheit und im Vergleich zu der eigenen zu betrachten und die dabei gemachten Beobachtungen und Annahmen in einer bestimmten (kommunikativen) Situation ziel- und kulturgerecht anzuwenden“* (Ammann 1990a:71).

[16] http://de.encarta.msn.com/text_761561730___0/Kultur.html

Bei Kadric et al. findet man zum Thema „Kultur“ folgendes:

> „Kultur bezieht sich nicht nur auf Literatur, Theater, Musik etc., sondern stellt die Gesamtheit der Normen und Konventionen dar, die das Verhalten einer Gesellschaft oder einer Gruppe kennzeichnen.“ (2005:59).

An einer anderen Stelle des gleichen Buches[17] ist zu lesen, *„dass die Gesamtheit der Werte und der innerhalb einer Gruppe tradierten Verhaltenskonventionen als Kultur bezeichnet werden können“* (2005:27).

Hieraus lässt sich schließen, dass jede Art von Verhalten, das Menschen an den Tag legen, durch ihr kulturelles Umfeld beeinflusst wird. Wie man sich verhält, hängt demnach von den Konventionen und Normen des eigenen kulturellen Umfelds ab. Kadric et al. nennen den Einfluss der Kultur auf die Art und Weise, wie Menschen agieren und auch mit anderen Menschen interagieren, *„Enkulturation“* (vgl. 2005:26). Hansen schreibt in ihrem Buch *„Einführung in das Übersetzen“*, basierend auf Vermeer, in Bezug auf die Enkulturation folgendes:

> „Ein Leben lang sind wir einem Prozess der Enkulturation und Sozialisierung, d.h. einem Anpassungsprozess an unsere Gesellschaft, ihre Kultur und ihre Werte unterworfen. Enkulturation ist das Hineinwachsen des Einzelnen in die Kultur der Gesellschaft. Sozialisierung ist der Teil dieses Prozesses, durch den der Mensch das Leben in der Gemeinschaft lernt.“ (1995:15f.).

Dem obigen Absatz aus der msn.Encarta ist weiters zu entnehmen, dass Sprache und Schrift als kultureller Teilaspekt betrachtet werden, d.h. kulturspezifisch sind. Die Sprache, die als eines der wichtigsten menschlichen Kommunikationsmittel angesehen wird, kann demnach als *„ein wichtiger Träger und zugleich Ausdruck der jeweiligen Kultur“* (Kadric et al. 2005:26) bezeichnet werden. Sie liefert den Menschen die Möglichkeit, über die von ihrer Kultur wahrgenommene Realität [18] zu sprechen (vgl. Kaiser-Cooke 2007:29). Sprache übermittelt demnach nicht bloß reine Informatio-

---

17 *Translatorische Methodik – Basiswissen Translation 1* (2005)

18 Zum Begriff „Realität/Realitätsbezug“ siehe Fußnote 3 in Kapitel 1.1.

nen, sondern ist auch immer Ausdruck einer ganz bestimmten Wirklichkeitsauffassung (vgl. Watzlawick 1992:20).[19] Das heißt, es wird in einer Sprache nur jene Wörter geben, die für eine Kultur- bzw. Sprachgemeinschaft relevant sind. Somit weisen Wörter sowie die Grammatik einer Sprache darauf hin, was für eine bestimmte Kultur von Bedeutung ist. Gibt es kein Wort für eine bestimmte Erfahrung, so liegt das daran, dass es in diesem Kulturkreis noch nicht das Bedürfnis gab, über diese Erfahrung zu kommunizieren (vgl. Kadric et al. 2005:66). Daraus lässt sich schließen, dass unsere Realität von unserer Sprache bestimmt wird: *„wir sehen die Welt durch die Brille unserer Sprache"* (Kadric et al. 2005:66).[20]

Weiters kann gefolgert werden, und hier wird der Zusammenhang zwischen Translation, Kultur und Kommunikation ganz deutlich, dass, wenn jede Art von Verhalten vom kulturellen Umfeld beeinflusst wird und gleichzeitig jedes Verhalten Kommunikation ist, Translation immer auch transkulturelle Kommunikation ist, also Kommunikation zwischen Kulturen. Anzumerken ist, dass transkulturelle Kommunikation, also Translation über Kulturgrenzen hinweg, sowohl innerhalb einer Sprache – INTRALINGUALE Kommunikation[21] – als auch zwischen zwei unterschiedlichen Sprachen erfolgen kann. Diese Arbeit widmet sich allerdings ausschließlich der transkulturellen Kommunikation zwischen zwei unterschiedlichen Sprachen und Kulturen.

1.3.2 KULTUR UND SPRACHE

Wie wichtig es für Übersetzer ist, nicht nur die Sprachen zwischen denen sie vermitteln, zu beherrschen, sondern sich auch des kulturellen Hintergrundes der betreffenden Kulturen bewusst zu sein, illustriert Kaiser-Cooke durch folgendes Beispiel, in dem sogar beide Kulturen dieselbe Sprache verwenden, sehr anschaulich. Sie geht von der einfachen englischen Phrase *„very nice"* aus und schreibt dazu, dass Inder, deren erste Sprache Urdu ist, „*very nice"* als Höflichkeitsformel verwenden und damit signalisieren,

---

[19] Mehr zum Thema „Wirklichkeit" und „Wirklichkeitsauffassung" findet sich in: WATZLAWICK, Paul. 1992. *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?. Wahn Täuschung Verstehen*. München: R. Piper & Co.

[20] Mehr zu Sprache und Realität findet sich bei Kadric et al. 2005:67f.

[21] Auch innerhalb einer Kulturgemeinschaft gibt es unterschiedliche Gruppen, unterschiedliche Kulturkreise, die jeweils einen unterschiedlichen DISKURS haben. Damit die verschiedenen Gruppen, z.B. Jugendliche, Ärzte, Wissenschaftler, erfolgreich miteinander kommunizieren können, ist auch hier Translation nötig. Diese erfolgt in den meisten Fällen unbewusst und automatisch auf Basis des impliziten Wissens (vgl. Kaiser-Cooke 2007:66ff).

dass jemand weiterreden soll (wie im Deutschen etwa *„mmh, verstehe“*). In England hört man jedoch bei *„very nice“* einen ein wenig herablassenden Ton heraus, der z.B. verwendet wird, um das Verhalten von Kindern zu loben (vgl. Kaiser-Cooke 2007:75). Dieses Beispiel zeigt auf, dass in unterschiedlichen Ländern, auch wenn die gleiche Sprache gesprochen wird, Worte für den Sprecher eine unterschiedliche Bedeutung haben können. Genauso kann es aber auch zu Kommunikationsproblemen kommen, wenn die Kommunikationspartner nicht nur die gleiche Sprache sprechen, sondern sogar auch aus dem gleichen kulturellen Umfeld stammen. Es ist demnach nicht weiter verwunderlich, dass Kulturunterschiede oft zu größeren Übersetzungsproblemen führen als unterschiedliche Sprachstrukturen. Kaiser-Cooke schreibt dazu:

> „Auch wenn Menschen aus dem gleichen Land und mit der gleichen Muttersprache miteinander kommunizieren, kommt es oft zu Kommunikationsproblemen. Sie verwenden zwar die „gleichen“ Wörter, meinen aber etwas anderes.“ (2007:75).

Mit anderen Worten, nur weil sprachliche Ähnlichkeit oder Gleichheit vorherrscht, bedeutet das noch lange nicht, dass man sich auch versteht. Daher muss man, um wirklich zu wissen, was jemand anderer sagen möchte, was jemand anderer meint, die Welt durch dessen Augen sehen und versuchen, das Gesagte in dessen Sinn zu interpretieren (vgl. Kaiser-Cooke 2007:75). Um das jedoch zu können, ist es nötig, Kenntnis über die sozio-politischen Gegebenheiten der Länder, Sprachen und Kulturen der jeweiligen Kommunikationspartner zu haben (vgl. Kaiser-Cooke 2007:79).

Aus den obigen Absätzen lässt sich schließen, dass Kulturkompetenz, neben der sprachlichen Kompetenz, der entscheidende Faktor bei der Translation ist und dass, wie schon in der Einleitung zu diesem Kapitel gesagt wurde, Translation nur erfolgreich sein kann, wenn auch die Kulturkomponente berücksichtigt wird. Dazu Kadric et al.:

> „Im Prozess der Translation treffen unterschiedliche Zugänge zur Realität auf einander (sic!), die durch unterschiedliche Sprachen (und Diskurse) ausgedrückt werden. Translation ist daher immer kultureller Transfer. Ohne Kulturwissen ist professionelle Translation gar nicht möglich, denn Sprache ist immer der Ausdruck einer Kultur.“ (2005:72).

1.3.3 KULTURSPEZIFISCHES WISSEN

Jeder Mensch besitzt kulturspezifisches Wissen, d.h. er weiß, was in seiner Kultur üblich ist, was als höflich gilt, was als normal empfunden wird, und kann sich dank dieses Wissens angemessen verhalten. Dieses Wissen wird, wie schon mehrfach erwähnt, durch den Prozess der Enkulturation gewonnen. Man lernt, welche Aspekte der Realität die eigene Kultur selektiert hat und als relevant betrachtet. Daraus lässt sich schließen, dass das Alltagswissen und die Allgemeinbildung nicht wirklich allgemein sind, denn erlernt wird nur, was für den jeweiligen Kulturkreis relevant, d.h. spezifisch ist. Das bedeutet allerdings nicht, dass Menschen nicht dazu in der Lage sind, sich eine andere Kulturperspektive anzueignen, denn alle Menschen besitzen die Fähigkeit, sich auf unterschiedliche Weise auf die Welt zu beziehen (vgl. Kadric et al. 2005:61f.). Diese Fähigkeit, sich andere Kulturperspektiven anzueignen, machen sich Translatoren zu Nutze, die ja nicht nur Sprach- sondern immer auch Kulturmittler sind. Vermeer spricht hier von *„sekundärer Enkulturation"* (vgl. Hansen 1995:17).

In ihrem Buch *„Scripts, plans, goals and understanding"* liefern Schank und Abelson eine Erklärung für die Kulturspezifik des Wissens: das von ihnen entworfene Modell der Scripts und Schemata (ursprünglich von Bartlett 1932). Demnach handelt es sich bei *„Scripts"* um eine Art mentales Drehbuch. Dieses Drehbuch liefert Anweisungen darüber, wie man sich in einer bestimmten Situation kulturkonform verhält und handelt.[22] Im Laufe der Enkulturation werden Scripts, die später unbewusst abgerufen werden können, erlernt und gespeichert. Man *weiß* einfach, was von einem erwartet wird, was sich gehört. Scripts sind demnach eine Art von Wissen, das eine Kulturgemeinschaft kollektiv besitzt (vgl. Kadric et al. 2005:62).[23]

Als *„Schemata"* wird das kulturspezifische Wissen auf der sprachlichen Ebene bezeichnet, das ebenfalls kollektiv einer Kulturgemeinschaft eigen ist. Dieses Wissen wiederum hat Einfluss darauf, wie man sich selbst sprachlich äußert und wie man sprachliche Äußerungen von anderen versteht. Das heißt, bestimmte Wörter, Phrasen, Texttypen, etc. aktivieren ein bestimmtes kulturspezifisches Wissen. Sprache kann

---

[22] Wie läuft eine Begrüßung oder eine Verabschiedung ab? Wie verhält man sich bei Tisch? Wie spricht man mit Autoritätspersonen, etc.

[23] Für weitere Beispiele kulturgeprägten Verhaltens siehe Watzlawick 1992:17/74 oder Kadric et al. 2005:61ff.

demnach nur verstanden werden, wenn man weiß, welche Erfahrungen und Realitätsinterpretationen mit den einzelnen Wörtern sowie den grammatikalischen Konstruktionen in Zusammenhang gebracht werden müssen. Sprache und Realität können daher dank der kulturspezifischen Interpretationsmuster, die die Schemata liefern, auf kulturell adäquate Weise verknüpft werden (vgl. Kadric et al. 2005:63).

Hier wird ganz deutlich, dass Translation nicht nur mit Sprache zu tun hat, sondern sich der Translator auch immer mit einer *„Fülle von kulturell geprägten Wissenskomponenten"* (Kadric et al. 2005:64) auseinander setzen muss; er muss kulturkompetent sein.

1.3.4 DIE ROLLE DER KULTURKOMPETENZ BEI DER TRANSLATION

Noch vor 30 Jahren wurde an den Universitäten Fremdkulturenwissen lediglich als Ergänzung zu den fremdsprachlichen Kenntnissen unterrichtet. Dabei ging es ausschließlich um die Vermittlung von Fakten- und Institutionenwissen über das Land, dessen Sprache man studierte. „Kultur" wurde schlichtweg als statische Hintergrundfolie angesehen, deren Berücksichtigung je nach Übersetzung als relevant oder weniger relevant betrachtet wurde (vgl. Witte 2006:345).

Seit Beginn der 80er Jahre wird Translation jedoch immer mehr als kulturelle Transferhandlung angesehen und der Translator als Kulturmittler betrachtet, denn man hat erkannt, dass

> „nicht primär sprachliche Verständigungsschwierigkeiten, sondern vor allem kulturelle Unterschiede, das heißt unterschiedliche Denk- und Einstellungsmuster, Wertorientierungen und daraus resultierende Wahrnehmungs-, Interpretations- und Verhaltensweisen, die interkulturelle Kommunikation[24] erschweren (können) […]" (Witte 2006:346).

Vermeer begründet diesen Ansatz in seiner SKOPOStheorie[25] umfassend, ebenso wie Holz-Mänttäri in ihrer Theorie des Translatorischen Handelns[26]. Das Ziel translatorischen Handelns wird somit als die Überwindung von Kulturbarrieren zu bestimmten

---

[24] Göhring definiert „Interkulturelle Kommunikation" als das *„bewusste und unbewusste Aussenden und Empfangen von Botschaften über kulturelle Grenzen hinweg."* (2006:113).

[25] Mehr dazu in Kapitel 3.4.1 „Exkurs Skopostheorie".

[26] Mehr zur „Theorie des Translatorischen Handelns" findet sich im gleichnamigen Kapitel 3.4.2.

Zwecken definiert, was es wiederum nötig macht, dass Translatoren eine bikulturelle Kompetenz aufweisen, um eine funktionsgerechte Kommunikation zwischen unterschiedlichen Kulturen zu ermöglichen. Es geht hierbei um bewusste Kulturkompetenz, die über reines Faktenwissen hinausgeht. Entscheidend ist, dass man fremd- aber auch eigenkulturelle Verhaltens- und Orientierungsmuster kennt (vgl. Witte 2006:345f.).

Der Translator muss demnach, um eine funktionsgerechte interkulturelle Kommunikation zu ermöglichen, wissen, welches Vorwissen bei den potentiellen Gesprächspartnern bereits vorhanden ist, sowie welche Assoziationen durch seine gewählte Translation hervorgerufen werden. Dies wiederum bedeutet, dass der Translator sich der Kulturen, zwischen denen es zu vermitteln gilt, nicht nur getrennt voneinander bewusst sein muss, sondern er muss auch, wie Witte es nennt, *„Kompetenz-zwischen-Kulturen"* (2006:347) aufweisen, was bedeutet, dass er einschätzen können muss, *„wie die (Mitglieder der) beiden Kulturen sich selbst im Verhältnis zu der jeweils anderen Kultur sehen, welches Wissen sie über die andere Kultur haben und wie sie glauben, dass sie von der anderen Kultur gesehen werden"* (Witte 2006:347). Mit anderen Worten, der Translator muss wissen, wie sich die jeweiligen Kulturen selbst sehen und wie sie die jeweils andere Kultur sehen, und dieses Wissen in Bezug zueinander setzen, um eine funktionale Kommunikation zu ermöglichen[27].

Die Schwierigkeit hierbei liegt in der Tatsache, dass jede Kultur die jeweils andere aufgrund ihrer eigenkulturellen Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster interpretiert, also einen eigenkulturellen Bezugsrahmen als Orientierung für die Interpretation fremden Verhaltens an den Tag legt. Mit anderen Worten, es wird die fremde Kultur mit der eigenen verglichen, wodurch zwangsläufig die eigene Kultur die Vergleichsgrundlage bildet (vgl. Witte 2006:346). Daraus lässt sich folgendes schließen:

---

[27] Ein schönes Beispiel für die große Bedeutung der Kulturkompetenz für die Translation findet sich in M. Vermeers Artikel über die Berücksichtigung der Mentalitätsunterschiede beim Chinesisch-Deutsch-Dolmetschen. [VERMEER, Manuel. 1990. *Fremde Teufel und blaue Ameisen – Vom Einfluss der Mentalitätsproblematik beim Dolmetschen Chinesisch-Deutsch und Deutsch-Chinesisch*. IN: Vermeer, Hans J. (Hrsg.). 1990. *Kulturspezifik des translatorischen Handelns*. Heidelberg: Universitätsdruckerei Heidelberg. S. 31-47.]

> „Wird davon ausgegangen, dass die für eine fremde Kultur ‚spezifischen' Charakteristika letztlich immer auf der Basis eines Vergleichs mit der Eigenkultur ‚festgestellt' werden […], so ergibt sich daraus eine Relativierung des Konzepts ‚Kulturspezifik': Aussagen über fremdkulturelle Phänomene und Verhaltensweisen sind zwangsläufig bedingt durch die (wiederum eigenkulturbedingte) Perspektive des jeweiligen Wahrnehmenden. ‚Kulturspezifika' ‚existieren' nicht per se, sondern werden erst im und durch den Kulturvergleich als solche erkenn- und interpretierbar." (Witte 2006:347).

Mit anderen Worten, der Mensch ist durch sein eigenes kulturelles Umfeld geprägt. Kommt er in Berührung mit einer anderen Kultur, nimmt er gewisse Dinge als fremd bzw. anders wahr; dabei kann es sich um eine bestimmte Verhaltensweise, ein Erscheinungsbild, einen sprachlichen Ausdruck, etc. handeln. Das Interessante hierbei ist, dass das, was einem bei einer anderen Kultur als anders auffällt, sich aus dem unbewusst ablaufenden Vergleich mit der eigenen Kultur ergibt; etwas fällt auf, weil es sich nicht reibungslos in die eigene Realität, in die gewohnte Wirklichkeitswahrnehmung, einfügen lässt und wird so zum Kulturspezifikum.

1.4 ZUSAMMENFASSUNG

Kapitel 1 hat deutlich gemacht, dass Translation, Kommunikation und Kultur sich stets wechselseitig beeinflussen und bedingen. Die nachstehende Graphik soll dies noch einmal veranschaulichen.

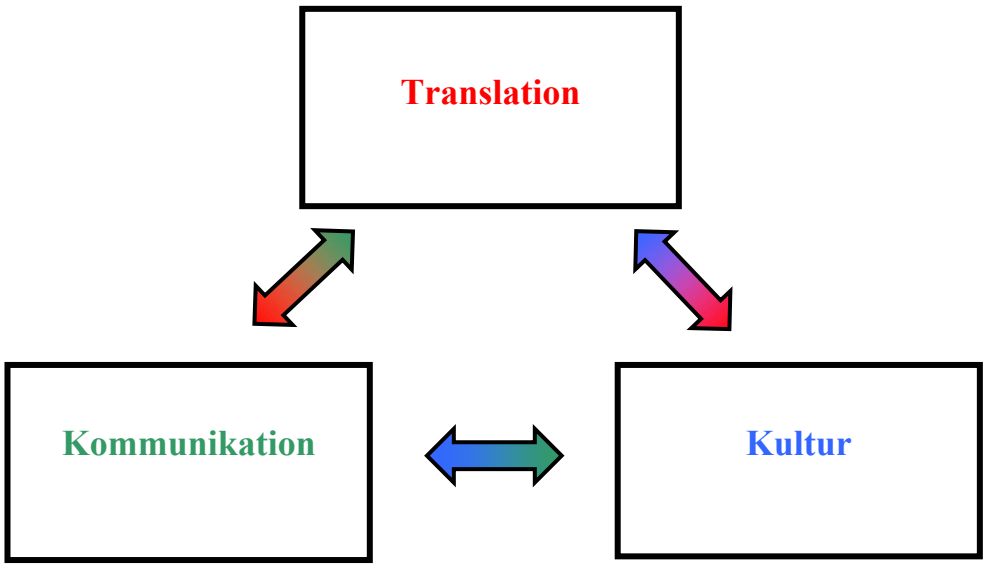

Abbildung 2: Abhängigkeitsverhältnis Translation, Kommunikation und Kultur

Es wurde gezeigt, dass Translation immer Kommunikation ist, wobei jedoch nicht jede Kommunikation Translation erfordert, und dass Kommunikation sowie Translation ohne kulturspezifisches Wissen scheitern müssen. Kommunikation findet immer statt, sobald ein Mensch in den Wahrnehmungsbereich eines anderen Menschen tritt und ist somit immer in eine Situation eingebettet, d.h. Äußerungen oder Handlungen sind nie losgelöst von einer bestimmten Situation zu verstehen, sondern erfordern immer das Verständnis der Gesamtsituation, der äußeren Umstände. Das gleiche gilt demnach für die Translation. Das Wissen über die Gesamtsituation wiederum ist kulturbedingt und setzt sich zusammen aus dem Wissen und den Erfahrungen, die man mit ähnlichen Situationen bereits gemacht hat. Demnach kann eine Situation nur adäquat interpretiert werden, wenn auch das kulturelle Hintergrundwissen vorhanden ist. Genauso kann auch eine Übersetzung nur dann adäquat sein, wenn der Translator nicht nur Sprachkompetenz, sondern ebenso Kulturkompetenz besitzt.

Demnach kann das Thema „Translation“ nicht isoliert von den Gesetzmäßigkeiten der Kommunikation behandelt werden, genauso wie Kommunikation nie losgelöst aus der kulturellen Situation verstanden werden kann. Dies macht wiederum deutlich, dass Translation und Kultur auch in einem nicht voneinander lösbaren Verhältnis stehen. Keine Kommunikation ohne kulturelles Wissen, keine Translation ohne Kommunikation und kulturelles Wissen, aber auch keine Kultur ohne Kommunikation, denn die kulturellen Werte einer Gesellschaft werden durch Kommunikation vermittelt.

2 BASISWISSEN TRANSLATION

In Kapitel 2 wird dem Leser ein theoretisches Wissen über jene Tatsachen vermittelt, die die Basis für professionelles translatorisches Handeln bilden. So werden unter anderem der Begriff „Text“ sowie die unterschiedlichen *Texttypen* erläutert, unterschiedliche *Textanalysemodelle* vorgestellt und auch ein kurzer Einblick in die *Probleme* gegeben, die beim Übersetzen auftreten können. Die Vermittlung dieses Basiswissens ermöglicht ein leichteres Verständnis der in Kapitel 3 vorgestellten übersetzungstheoretischen Modelle.

2.1 DER TEXT

Für den Begriff „Text“ gibt es unzählige Definitionen, nicht nur im Bereich der Sprachwissenschaft. Der Terminus „Text“ selbst stammt vom lateinischen Wort „textus“ und bedeutet soviel wie Gewebe oder Geflecht, woraus geschlossen werden kann, dass ein Text, ebenso wie ein Geflecht, aus verschiedenen miteinander verbundenen, eine Einheit bildenden Elementen besteht (vgl. Kadric et al. 2005:74).

Im Folgenden nun zwei sehr unterschiedliche Definitionen von Text:

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

Eine weitere mögliche Definition von Text stammt von Ammann:

> „Als ein *Text* gelte, was ein Produzent oder Rezipient für einen *Text* hält. Das kann ein schriftlicher Text sein (vom lyrischen Gedicht zum Nonsense-Text), es kann aber auch ein Bild sein, das für einen Rezipienten eine bestimmte Aussage enthält. Es kann eine Mischung aus beidem sein. (In der Fachliteratur wurde dies *Text-im-Verbund* [Holz-Mänttäri 1984] genannt.) Dazu gehören z.B. Werbetexte. Ein Text kann des Weiteren in mündlicher Form existieren und aus verbalen und nonverbalen Elementen bestehen. Aber es gibt keinen Text ohne einen Produzenten oder Rezipienten, der ihn als Text ‚deklariert’.“ (1995:85).

Mit anderen Worten: *„alles ist Text“*. Menschen kommunizieren mit Hilfe von Texten, die sich aufgrund bestimmter Merkmale in unterschiedliche Textsorten einteilen lassen. Die Merkmale, die die verschiedenen Texte aufweisen, sind wiederum kulturbedingt, d.h. Teil eines bestimmten soziokulturellen Umfelds. So weisen zum Beispiel Todesanzeigen, verschiedenste Urkunden, Arbeitszeugnisse, Briefarten, Kochrezepte, Gebrauchsanweisungen, etc. von Kultur zu Kultur unterschiedliche Merkmale auf.

Wie man an einen Text herangeht, ihn interpretiert, hängt demnach vom eigenen kulturellen Hintergrund, von der eigenen Erwartungshaltung und den Erfahrungen, die man bereits mit Texten gemacht hat, ab. Der Translator, in seiner Rolle als Kommunikationsexperte über Kulturgrenzen hinweg, muss sich das intuitive, weitgehend unbewusste Wissen, dass es unterschiedliche Textsorten gibt, bewusst machen und sein Wissen, immer auch im Hinblick auf die kulturellen Unterschiede, systematisieren, um eine funktionale Übersetzung erstellen zu können (vgl. Ammann 1995:86f.).

Setzt man sich noch weiter mit dem Begriff „Text" auseinander, wird schnell deutlich, dass man Texte nicht als isolierte sprachliche Gebilde sehen darf, sondern dass sie, wie jede Kommunikation, in eine bestimmte kulturell geprägte Situation eingebettet sind und zu einem bestimmten Zweck für einen oder mehrere bestimmte Rezipienten produziert werden. Demnach entstehen sie, um in einer Kommunikation eine bestimmte Funktion zu erfüllen. Daraus ergibt sich, dass man Texte auch als „Kommunikationsakte" bezeichnen kann. Kommunikationsakte werden jedoch nicht nur von sprachlichen Mitteln, sondern auch von außersprachlichen Mitteln beeinflusst. Genauso spielen auch außersprachliche Faktoren, die auch bei der Textgestaltung von Bedeutung sind, eine entscheidende Rolle beim Textverständnis. Wie ein Text verstanden wird, hängt wiederum vom jeweiligen Rezipienten ab, unterschiedliche Rezipienten interpretieren ein und denselben Text auf unterschiedliche Weise. Mit anderen Worten, ein Text erhält seine Bedeutung erst durch den Rezipienten, der dem Text seine Bedeutung durch die Verknüpfung zwischen seiner *„Erfahrung der Realität, der kulturellen Interpretation dieser Erfahrung und den sprachlichen Mitteln, die diese Interpretation benennen"* (Kadric et al. 2005:72) verleiht. Somit wird erneut die tragende Rolle der Kultur deutlich, denn jede Kommunikation wird von kulturellen Faktoren beeinflusst. Somit kann man „Text", der als *„originäres, der Kommunikation dienendes, sprachliches Zeichen"* (Reiß 1995:48) verstanden werden kann, als den *„verbalisierten Teil einer Soziokultur"* (Hönig/Kußmaul 1982:58) bezeichnen.

2.1.1 TEXTMERKMALE

Beaugrande und Dressler bezeichnen einen Text als ein *„kommunikatives Ereignis“*, das sieben Textualitätskriterien erfüllen muss. Bei diesen Kriterien handelt es sich um:

- **Kohäsion** bedeutet, dass die einzelnen Elemente, aus denen ein Text besteht, auf der Textoberfläche in einem formalen, meist grammatikalischen Zusammenhang stehen müssen und dementsprechend grammatikalisch verknüpft sind;
- **Kohärenz** bedeutet, dass eine Folge von Zeichen erst dann zu einem Text wird, wenn es einen Sinnzusammenhang für den Rezipienten gibt, der, um diesen herzustellen, sein Weltwissen bemühen muss;[28]
- **Intentionalität** heißt so viel wie, dass mit der Erstellung eines Textes auch die Absicht, einen kohäsiven und kohärenten Text zu produzieren, verbunden sein muss, ohne den das Kommunikationsziel nicht erreicht werden kann;
- **Akzeptabilität** bedeutet, dass ein Rezipient eine gewisse Erwartungshaltung gegenüber einem Text einnimmt. Die Intention des Textproduzenten wird also nur erfolgreich sein, wenn der Text der Erwartungshaltung entspricht;
- **Situationalität** bedeutet so viel wie, dass jeder Text situationsgebunden ist, er ist abhängig von einem bestimmten Ort, einer bestimmten Zeit und bestimmten Kommunikationspartnern;
- **Informativität** bezieht sich auf den Neuigkeitswert eines Texts, denn sowohl ein Zuviel als auch ein Zuwenig an Information wirkt sich negativ aus;
- **Intertextualität** bedeutet, dass ein Text kein isoliertes Gebilde ist, sondern immer auch in einem größeren Zusammenhang gesehen werden muss (vgl. Kadric et al. 2005:74ff.).[29]

Kadric et al. haben diese sieben Merkmale, die ein Text aufweisen muss, durch ein weiteres Kriterium ergänzt. Dabei handelt es sich um das Kriterium der **Kulturalität**[30]. Demnach muss ein Text also acht Textualitätskriterien erfüllen.

---

[28] *„Die Textkohärenz […] entsteht durch die Arbeit des Lesers, der bei der Lektüre das Nichtgesagte durch sein kulturspezifisches Wissen ergänzt. Wenn ihm dieses Wissen fehlt, erscheint ihm der Text u.U. nicht mehr als kohärenter Text. Ein Text ist nicht per se kohärent oder nicht.“* (Ammann 1995:90)

[29] Für ausführlichere Informationen zu den Textualitätskriterien siehe: BEAUGRANDE, Robert de / DRESSLER, Wolfgang. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

2.2 TEXTKLASSIFIKATION

Texte können nach verschiedensten Kriterien klassifiziert werden. Hansen nennt einige davon. So können Texte z.B. nach dem Bereich, den sie behandeln (Wirtschaft, Recht, Technik, etc.), dem Medium (*mündlich*, wie z.B. Gespräch, Radio, Fernsehen, etc. oder *schriftlich*, z.B. Brief, Zeitung, Buch, etc.), dem Fachlichkeitsgrad (Fachtext, populärwissenschaftlicher Text, gemeinsprachlicher Text), dem Wirklichkeitsbezug (Sachprosa oder Fiktion), aber auch nach den Grundfunktionen der sprachlichen Zeichen (Darstellung, Appell und Ausdruck)[31] in **Texttypen,** sowie nach verschiedenen Kriterien wie dem Anwendungsbereich, der Funktion in der Kommunikationssituation oder der Sprechhandlung, die vom Sender vorgenommen wird, in **Textsorten** eingeteilt werden (vgl. Hansen 1995:67f.).

2.2.1 TEXTTYPEN[32]

In Anlehnung an Bühlers Organonmodell[33], in dem er der Sprache drei verschiedene Grundfunktionen (Darstellung, Ausdruck, Appell) zuordnet und Sprache als ein Werkzeug zur Erfüllung dieser drei Funktionen definiert, hat Reiß ein Modell für eine Texttypologie entworfen, das ebenfalls drei Texttypen[34] kennt – den *informativen*, den *expressiven* und den *operativen* Texttyp (vgl. Reiß 1995:83).

---

30 Ein Text ist in der Kultur, in der er entstanden ist, verwurzelt; er weist kulturelle Merkmale auf, die bei der Betrachtung des Textes berücksichtig werden müssen.

31 Vgl. Bühler 1934.

32 Nach Kadric et al. 2005:78ff.

33 Siehe Fußnote 11.

34 Selbstverständlich gibt es auch andere Einteilungen für Texttypen. So unterscheidet Koller z.B. nur zwei Texttypen, „Fiktivtexte" und „Sachtexte" (vgl. 1992:272ff.) Dabei handelt es sich natürlich um eine „idealtypische" Unterscheidung. Vom Standpunkt des Textinhaltes aus betrachtet, *„entsprechen sich zum einen K. Reiß' ‚informative Texte' und W. Kollers ‚Sachtexte' in ihren Bezügen auf objektiv gegebene Wirklichkeit und zum anderen K. Reiß' ‚expressive Texte' und W. Kollers ‚Fiktivtexte' in ihren Bezügen auf subjektiv konstruierte Wirklichkeit. Der Unterschied zwischen den beiden Ansätzen bezieht sich auf Texte, die K. Reiß von den kommunikativ-funktionalen Beziehungen zwischen Sendern und Empfängern ausgehend der Kategorie ‚operative Texte' zuordnet und die W. Koller von der Textreferenz ausgehend der Kategorie ‚Sachtexte' zuordnet."* (Gercken 1999).

2.2.1.1 Der informative Texttyp (sachorientiert)

Geht es einem Textproduzenten hauptsächlich darum zu informieren (Darstellungsfunktion nach Bühler), d.h. wenn ein Text Ansichten, Wissen, Kenntnisse, etc. vermitteln soll, spricht man vom *informativen* oder auch *darstellenden Texttyp*. Dazu zählen z.B. Gebrauchsanweisungen, Beipackzettel, Sitzungsprotokolle, Vertragstexte, etc.

2.2.1.2 Der expressive Texttyp (senderorientiert)

Wenn es dem Autor darum geht, mit seinem Informationsangebot künstlerisch organisierte Inhalte (Ausdrucksfunktion nach Bühler) zu vermitteln, wobei der Inhalt nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet wird, so spricht man vom *expressiven* oder auch *ausdrucksbetonten* Texttyp. Auch Texte, die Gefühlsäußerungen, subjektive Einstellungen, Wertvorstellungen, etc. enthalten, werden dieser Kategorie zugeordnet. Beispiele für den expressiven Texttyp sind zum Beispiel Romane, Gedichte, etc.

2.2.1.3 Der operative Texttyp (verhaltensorientiert)

Um den operativen Texttyp (auch appellativer Typ genannt) handelt es sich, wenn der Textproduzent den Textrezipienten zu einer Handlung bewegen möchte oder eine Reaktion verursachen will (Appellfunktion nach Bühler). Zu diesem Texttyp zählen z.B. Propagandatexte, Verbotsschilder, Einladungen, etc.

Aus dieser Betrachtung kann geschlossen werden, dass die drei Texttypen auf unterschiedlichen Ebenen kodiert sind. (Was diese Kodierung für den Übersetzungsvorgang bedeutet, wird im folgenden Absatz erklärt.) Reiß schreibt zur Kodierung wie folgt, dass

> „der informative Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung; der expressive Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung und der künstlerischen Organisation; der operative Typ auf der Ebene der Inhaltsvermittlung und der Überredung/Überzeugung (u. U. zusätzlich auf der Ebene der künstlerischen Organisation“ (1995:83)

kodiert werden müssen.

Graphisch dargestellt sieht der Sachverhalt wie folgt aus:

Kodierungsebene		informativ	expressiv	operativ
	Inhalt	X		
	Inhalt und künstlerische Organisation	X	X	
	Inhalt (und künstlerische Organisation) und persuasive Gestaltung	X	X	X

Abbildung 3: Texttypen (Reiß 1995:83)

Für den Übersetzer bedeutet die Einteilung nach Texttypen eine Orientierungshilfe für seine Übersetzungsentscheidungen. So wird der Übersetzer je nach Texttyp verschiedene Aspekte unterschiedlich berücksichtigen. Bei einem *informativen/darstellenden Text* liegt der Schwerpunkt auf der genauen Wiedergabe der Information, stilistische Überlegungen sind zweitrangig. Beim *expressiven/ausdrucksbetonten Texttyp* geht es darum, Eindrücke und Gefühle wiederzugeben, d.h. der Translator muss sich die Frage stellen, *wie* er etwas sagt, um beim Zieltextrezipienten ähnliche KONNOTATIONEN und Assoziationen hervorzurufen wie beim Ausgangstextleser. Um die gewünschten Konnotationen und Assoziationen hervorrufen zu können, muss der Translator, immer im Hinblick auf den Skopos (Ziel/Zweck) der Translation, gegebenenfalls inhaltliche Veränderungen vornehmen. Handelt es sich um einen *operativen/appellativen Text*, muss sich der Translator bewusst machen, welche Reaktion beim Zielrezipienten erzielt werden soll, denn es geht schließlich um Überredungskunst. Dafür wird in Kauf genommen, dass der Inhalt unter Umständen nur ähnlich, jedoch nicht identisch ist und sich Original und Übersetzung auch stilistisch unterscheiden. Wichtig ist allein, dass die Appellfunktion adäquat umgesetzt wird (vgl. Kadric et al. 2005:79ff.).

Da es sich bei Texten um vielschichtige, dynamische Gefüge handelt, kommen die drei oben besprochenen Texttypen nicht immer in Reinform vor. So gibt es etwa Texte, die mehrere Intentionen gleichzeitig verfolgen, oder Texte, die sich aus verschiedenen Textteilen zusammensetzen, die wiederum jeweils unterschiedliche Funktionen haben. Man spricht hier von Mischtexten, zu denen auch audio-mediale Texte zählen, die heute als multimediale Texte bezeichnet werden und ursprünglich bei Reiß eine eigene Kategorie dargestellt haben.

2.2.1.4 Der multimediale Texttyp

Ursprünglich bei Reiß als 4. Texttyp konstituiert, zeichnen sich audio-mediale Texte durch *„ihr Angewiesensein auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche* (sic!) *Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art"* (1971:49) aus. Demnach handelt es sich um

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

Mit anderen Worten, audio-mediale Texte sind Texte, die schriftlich fixiert sind, jedoch nur mit Hilfe eines nicht-sprachlichen Mediums, und zwar in gesprochener oder gesungener Form, an den Hörer weitergegeben werden können (vgl. Reiß 1971:34).

Daraus lässt sich schließen, dass ein in geschriebener Form auftretender Text oft nur ein einzelner Bestandteil eines viel größeren Kommunikationsangebots ist. So gibt es Texte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen (Comics, Bilderbücher, etc.) oder mit Musik (musikalische Bühnenstücke, Lieder, etc.) ein vollständiges Informationsangebot darstellen. Genauso gibt es auch Redetexte, d.h. Texte die geschrieben wurden, um gesprochen zu werden, die ebenso besondere Anforderungen stellen, da sie im Medium der gesprochenen Sprache wiedergegeben werden müssen. Hierzu zählen zum Beispiel Vorträge oder politische Reden, aber auch Dialogtexte für Film und Fernsehen und Theaterstücke (vgl. Reiß/Vermeer 1984:211).

Betrachtet man die oben aufgeführte Aufzählung genauer, fällt auf, dass es sich gerade bei Texten, die nur zusammen mit bildlichen Darstellungen ein Ganzes ergeben, eigentlich nicht um *audio*-mediale Texte handeln kann. So musste Reiß auch bereits 1984 eingestehen, dass der Begriff „audio-medial" für die von ihr gewählten Beispiele verwirrend war. Daher trat sie in ihrem Buch *„Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie"* dafür ein, den Begriff „audio-medial", in Anlehnung an Spillner (1980:75), in *„multimedial"* umzubenennen, wodurch genau genommen erst Texten, die bildlichen Darstellungen (Comics und Bilderbücher) enthalten und die visuelle, aber keine akusti-

schen Merkmale aufweisen, ein Platz eingeräumt wurde. Auch gestand sie bereits damals ein, dass dieser Texttyp nicht streng von den anderen drei Texttypen, dem *informativen*, dem *expressiven* und dem *operativen Texttyp* zu trennen ist, da er sie überlagert, denn alle drei genannten Texttypen können auch in multimedialer Gestalt auftreten (vgl. Reiß/Vermeer 1984:211). Später räumte sie sogar ein, dass es sich nicht um einen eigenständigen Texttyp handeln kann. (vgl. Reiß 1995:87).

Heute hat sich der Begriff „multimedial" durchgesetzt und wird, wenn auch nicht als eigener Texttyp betrachtet, dennoch äußerst differenziert gesehen. Mittlerweile werden vier Arten von Texten, die erst im Verbund mit außersprachlichen Elementen ein Ganzes ergeben unterschieden. Dabei handelt es sich um den *multi-SEMIOTISCHEN Typ* (Comics, Printwerbung, Bilderbücher), den *multi-modalen Typ* (Theater, Oper), den *audio-medialen Typ* (Reden, Vorträge) und schließlich den *multi-medialen Typ* (Film, Fernsehen). Wobei letzterer Typ aufgrund des Computerzeitalters bereits wieder für Verwirrung sorgt, da man multimedial meist mit Computer und Internet in Verbindung bringt. Aus diesem Grund werden multimediale Texte im Englischen auch als *„audiovisual texts"* bezeichnet (vgl. Snell-Hornby 2006b:85).

Es gibt also auch heute noch Texte, auf die die Reiß'sche Bezeichnung „*audio*-medial" zutrifft, bloß wird der Begriff in einem engeren Zusammenhang definiert; so schreibt auch Snell-Hornby, dass es durchaus Textsorten gibt,

> „die zwar schriftlich fixiert, aber in gesprochener Form an das Ohr des Empfängers gelangen, jedoch nicht *multi*medial sind. Es sind Texte, die gezielt zum Sprechen geschrieben bzw. verwendet werden und somit sehr wohl als *audio*medial bezeichnet werden könnten: politische Reden, wissenschaftliche Vorträge, auch Textsellen aus der Bibel, die zu liturgischen Zwecken vorgelesen werden […]. Sie gelangen akustisch über die menschliche Stimme an den Rezipienten statt visuell über das gedruckte Wort." (2006a:237).

Für den Translator bedeutet diese Multimedialität, dass er sich bei der Übersetzung dieser Art von Texten nicht nur auf allgemeine Translationsüberlegungen stützen kann, sondern, dass er sich auch der zusätzlichen Anforderungen der Multimedialität des Textes bewusst sein muss. Bei Übersetzungen für die Bühne, muss z.B. die Sprechbarkeit

im Auge behalten werden, bei Opern, Musicals oder Liedern im Allgemeinen die Singbarkeit und bei Film und Fernsehen die Aufrechterhaltung der Harmonie zwischen Wort und Bild. Kapitel 4 beschäftigt sich ausführlich mit den Anforderungen, die sich aufgrund der Multimedialität des Mediums Film ergeben.

Nord hat Reiß' drei/vier Texttypen noch um einen vierten/fünften – den *phatischen Texttyp* – erweitert:

2.2.1.5 Der phatische Texttyp

Die phatische Funktion eines Textes bezieht sich auf die Art und Weise, wie der Kontakt zwischen Sender und Empfänger gestaltet ist, d.h. wie formell oder vertraut die Gesprächspartner miteinander umgehen, wie man ein Gespräch beginnt, es am Laufen hält oder es beendet. Auch hier ist zu beachten, dass die Art und Weise des Kontakts kulturell geprägt ist (vgl. Kadric et al. 2005:81).

Neben der funktionalen Einteilung in Texttypen lassen sich Texte auch nach Textsortenklassen einteilen.

2.2.2 TEXTSORTENKLASSEN

Genauso wie sich Texte ihrer Funktion nach in Texttypen einteilen lassen, lassen sie sich auch in Textsorten einteilen, die jeweils charakteristische Merkmale aufweisen. Die Einteilung der Textsorten wird meistens nach mehreren Klassifikationskriterien gleichzeitig vorgenommen, wobei die Sprechhandlung des Senders (beschreibend, erläuternd, schildernd, berichtend, etc.), die er in einer Kommunikationssituation vornimmt, als eines der wichtigsten Kriterien betrachtet wird. Aus den Sprechhandlungen können folgende Textsortenklassen abgeleitet werden, wobei es sich hier um eine offene Reihe handelt, da einige Textsorten zu mehreren Textsortenklassen gehören können. Außerdem kann eine Textsorte wiederum in Untergruppen unterteilt werden, wie folgende Abbildung nach Hansen (1995:71) zeigt:

Textsortenklassen	Textsorten[35]
Bericht	Geschäftsbericht, Zeitungsbericht, Reportage, Pressemeldung, etc.
Beschreibung	Gegenstandsbeschreibung (z.B. Bildbeschreibung, Produktbeschreibung, etc.), Inhaltsangabe, etc.
Erörterung	Problemaufsatz, Seminaraufgabe, Kommentar, etc.
Erläuterung	Kommentar (z.B. Textkommentar, Glosse, etc.), Begriffserklärung, etc.
Bewertung	Zeugnis, Personengutachten, Sachgutachten, etc.
Ansprechender Text	Brief (z.B. Geschäftsbrief, Privatbrief, etc.), Werbetext, Anzeige, Predigt, etc.
Bindender Text	Vertrag (z.B. Abkommen, Vereinbarung, etc.), Testament, Bekenntnis, etc.
Erzählung	Erlebniserzählung (z.B. Tagebuch, etc.), Nacherzählung, Geschehensschilderung (z.B. Novelle, Roman, etc.), etc.
Mischtext	Texte, die man mehreren Textsorten zuordnen kann

Abbildung 4: Textsortenklassen/Textsorten (Hansen 1995:72) [36]

Wie der Tabelle entnommen werden kann, lassen sich Texte nach bestimmten strukturellen, inhaltlichen und funktionalen Merkmalen einteilen. So kann etwa die Textsortenbezeichnung Hinweise auf den Textinhalt geben, genauso wie bestimmte Sprach- und Gestaltungsmuster Hinweise auf die Textsorte geben können. Darüber hinaus wecken bestimmte Textsorten beim Empfänger eine bestimmte Erwartungshaltung, die wiederum durch das kulturelle Vorwissen bedingt ist, denn Textsortenkonventionen sind kulturspezifisch (vgl. Kadric et al. 2005:85).

Textsorten werden demnach durch bestimmte Ähnlichkeiten auf situativer, funktionaler, inhaltlicher und sprachlich-struktureller Ebene als solche erkannt. Bezieht man sich rein auf die Merkmale der sprachlich-strukturellen Ebene, so spricht man von Textsortenkonventionen, die wiederum wesentlich zur Identifizierung eines Textes beitragen und von Kultur zu Kultur unterschiedlich ausfallen (vgl. Kadric et al. 2005:87).

---

35 Eine Definition für den Begriff ***„Textsorte“*** findet sich bei Reiß, die Pörksen zitiert: *„So etwa bezeichnet Uwe Pörksen (1974,219) Textsorten als überindividuelle Sprech- und Schreibakttypen, die an wiederkehrende Kommunikationshandlungen gebunden sind, und bei denen sich aufgrund ihres wiederholten Auftretens charakteristische Sprachverwendungs- und Textgestaltungsmuster herausgebildet haben (vgl. Lux' „Identität“).“* (1995:94).

36 Die Tabelle stammt aus: HANSEN, Gyde. 1995. *Einführung in das Übersetzen*. Kopenhagen: Handelshøjskolens Forlag., wurde allerdings nicht vollständig übernommen.

2.2.3 TEXTSORTENKONVENTIONEN

Der Begriff „Textsortenkonvention“ bezieht sich auf die Merkmale der sprachlich-strukturellen Ebene, die je nach Kultur eine unterschiedliche Textgestaltung verlangen. Textsortenkonventionen sind jedoch keine feststehenden Regeln, sie können sich mit der Zeit verändern. Auch findet man Textsortenkonventionen auf allen Ebenen. Kadric et al. unterscheiden in ihrem Buch *„Translatorische Methodik“* zwischen der Makroebene und der Mikroebene (2005:87).

2.2.3.1 Die Makroebene[37]

Zur Makroebene[38] zählen:

- der **Textaufbau**: hier geht es um die inhaltliche Strukturierung von Texten, die konventionell geregelt sein kann. Es gibt zum Beispiel Texte, deren Aufbau international gleich ist, z.B. völkerrechtliche Übereinkünfte, oder Texte, die kulturspezifische Unterschiede aufweisen, z.B. Beipackzettel, Bedienungsanleitungen, etc.;
- die **Texteinteilung**: hier geht es um die formale Strukturierung eines Texts, d.h. den Aufbau. So werden z.B. Gesetze nach Paragraphen unterteilt, Theaterstücke nach Akten und Szenen, etc.;
- die **Textform**: betrifft die formale Gestaltung von Texten, also z.B. welche Schriftart verwendet wird, für welches Layout man sich entscheidet, etc.

2.2.3.2 Die Mikroebene

Die Mikroebene[39] umfasst:

- die **LEXIK**: betrifft die textsortengebundene Wortwahl;
- die **Grammatik**: betrifft die grammatikalisch-syntaktische Ausgestaltung eines Texts;
- den **Stil**: betrifft die Art und Weise des Ausdrucks (schriftlich oder mündlich);
- die **PHRASEOLOGIE**: bezieht sich auf die sprachlichen Wendungen;
- die **Interpunktion**: umfasst die Zeichensetzung in einem Text.

---

[37] Für Beispiele zu den einzelnen Unterpunkten von Makro- und Mikroebene siehe Kadric et al. 2005:87f.

[38] Vgl. Kadric et al. 2005:87.

[39] Vgl. Kadric et al. 2005:88.

Demnach können Textsortenkonventionen als *Erkennungssignale*, als *Auslöser von Erwartungshaltungen* sowie als *Steuerungssignale für das Textverstehen* dienen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:189f.).

2.3 ÜBERSETZUNGSTYPEN

Geht man von der Funktion der Translation aus, kann man grundsätzlich zwei Übersetzungstypen unterscheiden, die sich sogar bis Cicero zurückverfolgen lassen. Bei den beiden Texttypen handelt es sich um die *„dokumentarische Übersetzung"* und die *„instrumentelle Übersetzung"*, wobei Erstere *retro*spektiv orientiert ist, d.h. den Ausgangstext in Bezug auf bestimmte, oder auch alle, Eigenschaften abbildet, und Zweitere *pro*spektiv orientiert ist, d.h. auf den Zieltextempfänger und somit auf die Zieltextkultur und die intendierte kommunikative Funktion des Textes (vgl. Nord 2006a:142). Diese beiden Übersetzungstypen können in Reinform, aber auch in Mischform auftreten. Für welchen Übersetzungstyp sich der Translator entscheidet, hängt von dem im Auftrag festgelegten Translationszweck ab.

2.3.1 DIE DOKUMENTARISCHE ÜBERSETZUNG

Die dokumentarische Übersetzung ist am Ausgangstext orientiert. Sie behandelt ihn als ein *„Dokument, über das in der Zielkultur berichtet wird"* (Kadric et al. 2005:95). Mit anderen Worten, man erkennt, dass es sich bei dem Zieltext um eine Übersetzung und nicht um ein Original handelt. Es geht bei diesem Übersetzungstyp darum, dass das Translat Form und Inhalt des Ausgangstextes möglichst unverändert, abhängig vom Interesse des Adressaten des Zieltextes abbildet. Bei dieser unveränderten Abbildung kann der Schwerpunkt (das Interesse des Zieltextlesers) auf dem Wortlaut, den grammatikalischen Strukturen, dem Inhalt oder dem Stil liegen (vgl. Kadric et al. 2005:95).

Die dokumentarische Übersetzung[40] lässt sich, je nach Zweck der Übersetzung, in vier Kategorien, die gemeinsam oder getrennt auftreten können, unterteilen.

- **Wort-für-Wort-Übersetzung**: bei der Wort-für-Wort-Übersetzung wird ein Wort nach dem anderen übersetzt, d.h. die Wortfolge, die Wortart, usw. des Ausgangstextes wird unverändert in die Zielsprache übernommen. Früher wurde diese Art der Übersetzung z.B. bei Bibelübersetzungen angewendet. Heute kommt sie bei der professionellen Übersetzung kaum vor. Hinzu kommt, dass die Wort-für-Wort-

[40] Nach Kadric et al. 2005:96.

Übersetzung, auch INTERLINEARVERSION[41] genannt, meistens nur gemeinsam mit dem Ausgangstext für den Zieltextempfänger verständlich ist.

- **Wörtliche Übersetzung**: bei der wörtlichen Übersetzung werden die grammatikalischen Regeln der Zielsprache beachtet, allerdings wird auch darauf geachtet, dass wirklich alle Wörter des Ausgangstextes durch entsprechende Wörter im Zieltext wiedergegeben werden. Die wörtliche Übersetzung dient dazu, den genauen Wortlaut des Ausgangstextes aufzuzeigen, wodurch auch deutlich wird, dass der Texttyp[42] bei der wörtlichen Übersetzung keine Rolle spielt.
- **Philologische Übersetzung**: bei dieser Übersetzungsform wird der Inhalt des Ausgangstextes unter größtmöglicher Berücksichtigung der Originalsatzstrukturen mit den grammatikalischen und stilistischen Mitteln der Zielsprache wiedergegeben. Dieser Übersetzungstyp findet sich vor allem im schulischen Bereich und zwar im Latein- oder Griechischunterricht.
- **Exotisierende Übersetzung**: hier werden sowohl die formalen und inhaltlichen Merkmale als auch die situativen Merkmale des Ausgangstextes im Zieltext abgebildet. Diese Form des Übersetzens findet sich häufig im Bereich der Literaturübersetzung, aber kann z.B. auch bei Urkunden angewendet werden.

2.3.2 DIE INSTRUMENTELLE ÜBERSETZUNG

Die instrumentelle *pro*spektive Übersetzung orientiert sich an der Zielkultur. Wie der Name schon sagt, fungiert der Zieltext in der Zielsituation als Instrument für eine kommunikative Handlung. Mit anderen Worten, man sieht dem Text nicht an, dass es sich um eine Übersetzung handelt, da der Text den Wissensvoraussetzungen sowie den Vertextungskonventionen der Zielkultur angepasst ist (vgl. Kadric et al. 2005:98).

Wie auch die dokumentarische Übersetzung lässt sich die instrumentelle Übersetzung in verschiedene Untergruppen[43] unterteilen:

---

41 Vgl. Reiß 1995:21.
42 Siehe Kapitel 2.2.1.
43 Nach Kadric et al. 2005:98ff.

- **Paraphrasierende Übersetzung**[44]: bei der paraphrasierenden Übersetzung geht es darum, den Sachverhalt des Ausgangstextes so zu umschreiben oder mit ergänzenden Erklärungen zu versehen, dass er dem kulturellen Hintergrund, dem Wissensstand und der Situation, in der sich der Zieltextempfänger befindet, gerecht wird.
- **Adaptierende Übersetzung**: hierbei geht es darum, kulturspezifische Sachverhalte, die im Ausgangstext vorkommen, an die Zielkultur anzupassen; man ersetzt den kulturspezifischen Sachverhalt der Ausgangskultur, durch einen kulturspezifischen Sachverhalt der Zielkultur.
- **Auslassung**: sind gewisse Informationen für den Zieltextempfänger nicht relevant[45], besteht die Möglichkeit, diese Informationen auszulassen, d.h. sie nicht in den Zieltext zu übernehmen.

Die oben dargestellte Einteilung nach Translationstypen basiert auf Nord, dargestellt bei Kadric et al. (2005:98ff.). Selbstverständlich gibt es aber noch andere Möglichkeiten der Unterteilung.

In ihrem Buch *„Einführung in das Übersetzen"* unterscheidet Hansen zwischen Übersetzungsmethoden und Übersetzungstypen. Zu den Übersetzungsmethoden nach Hansen[46] zählen:

- die **Wort-für-Wort-Übersetzung**
- die **wörtliche Übersetzung** und
- die **IDIOMATISCHE Übersetzung**: bei der idiomatischen Übersetzung gibt man den Inhalt des Textes mit den in der Zielsprache zur Verfügung stehenden grammatikalischen und stilistischen Mitteln (Wörter und Wendungen) wieder. Diese *Methode* entspricht bei Kadric et al. dem *instrumentellen* Übersetzungstyp.

---

44 *„Die idiomatischen Paraphrasierungen unterliegen der Grundregel, dass alles, was von dem Textautor gemeint, gedacht und formuliert worden ist, auch irgendwie und irgendwann im Ablauf des Satzes/Textes vom Übersetzer formuliert werden muss. […] PARAPHRASEN sind die sinnerhaltene* (sic!) *Wiedergabe von Satzbedeutungen bei vielfach eintretendem Perspektivenwandel. Paraphrasen sind interpretierte Umformulierungen, sobald der Sachverhalt vom Übersetzer verstanden ist. Dabei bleibt der denotative Bedeutungskern, der in der Formulierung enthalten ist, erhalten. Die Paraphrase dient vorzugsweise der Überwindung der in unterschiedlich gestalteten Texten notwendig vorhandenen Divergenzen. Auf diese Weise verhindern Paraphrasen das Vorkommen verfehlter Sprachverwendungen."* (Paepcke 1986:130).

45 Welche Informationen für eine Übersetzung relevant sind und welche nicht, kann der Übersetzer mit Hilfe einer ausführlichen Textanalyse, so wie sie unter Punkt 2.4 besprochen wird, herausfiltern.

46 Vgl. Hansen 1995:22ff.

Übersetzungstypen sind bei Hansen[47] hingegen:

- **Übersetzungen zum Erlernen grammatikalischer Strukturen**: dieser Übersetzungstyp wird z.B. beim Fremdsprachenunterricht eingesetzt, wo es darum geht, semantische und syntaktische Regeln zu üben, wobei man hier unabhängig von möglichen Empfängern sowie der Kommunikationssituation vorgehen kann. Je nachdem, was vermittelt werden soll, kommt eine von Hansens drei Übersetzungs*methoden* zum Einsatz. Bei Kadric et al. hingegen kommt nur der *philologische Übersetzungstyp* beim Fremdsprachenunterricht zum Einsatz.
- **Pragmatische Übersetzung**: bei der pragmatischen Übersetzung geht es darum, einen Ausgangstext für einen Zieltextempfänger zu übersetzen, wobei der Zieltext eine bestimmte Funktion in der Kommunikationssituation erfüllen soll. Sie lässt sich unterteilen in

  a) *dokumentarisch, informierende* Übersetzungen (entsprechen bei Kadric et al. dem *dokumentarischen* Übersetzungstyp): bei diesem Übersetzungstyp geht es darum, den Zieltextempfänger darüber zu informieren, wie der Ausgangstext in der Ausgangstextsituation ausgesehen hat. Je nachdem, wo das Interesse des Zieltextempfängers liegt, z.B. Wortlaut, Stilmittel, grammatikalische Struktur oder Inhalt, wird eine der oben genannten Methoden ausgewählt; und
  b) *kommunikativ einbeziehende* Übersetzungen (entsprechen bei Kadric et al. dem *instrumentellen* Übersetzungstyp), bei denen der Ausgangstext der Zielkultur sowie der Kommunikationssituation angepasst wird. Da man der kommunikativ einbeziehenden Übersetzung nicht anmerken soll, dass es sich um eine Übersetzung handelt, ist die anzuwendende Methode die der *idiomatischen* Übersetzung.

  Im Prinzip können alle Texte sowohl dokumentarisch, informierend als auch kommunikativ einbeziehend übersetzt werden. Bei Texten von allgemeinem Interesse, bei denen man z.B. keine Rücksicht auf die Situation oder die Zieltextempfänger nehmen muss, können beide Typen verwendet werden. Jedoch ist es nicht bei allen Texten sinnvoll, sie kommunikativ einbeziehend zu übersetzen, denn nicht immer kann der Empfängerkreis um mögliche Zieltextempfänger erweitert werden.

---

[47] Vgl. Hansen 1995:22ff.

- **Bearbeitung**: hierbei entsteht ein neuer Text, der bewusst für einen bestimmten Zweck verändert wird.

Bei der Entscheidung, welche Übersetzungsmethode man anwenden oder, welcher Übersetzungstyp Verwendung finden soll, ist nicht nur die Rücksprache mit dem Auftraggeber essentiell, sondern auch, dass der Übersetzer den vorliegenden Text einer genauen Analyse, wie sie im folgenden Unterkapitel besprochen wird, unterzieht.

2.3.3 VERGLEICHSTABELLE ÜBERSETZUNGSTYPEN

<table>
<tr><th></th><th>Nord</th><th>Hansen</th></tr>
<tr><td rowspan="3">ÜBERSETZUNGSTYPEN</td><td rowspan="2">Dokumentarische Übersetzung
(retrospektiv)
Wort-für-Wort-Übersetzung
Wörtliche Übersetzung
Exotisierende Übersetzung
Philologische Übersetzung</td><td>Pragmatische Übersetzung

Dokumentarisch/informierende Übersetzung</td></tr>
<tr><td>Übersetzungen zum Erlernen grammatischer Strukturen</td></tr>
<tr><td>Instrumentelle Übersetzung
(prospektiv)

- Paraphrasierende Übersetzung
- Adaptierende Übersetzung
- Auslassung</td><td>Pragmatische Übersetzung

- Kommunikativ einbeziehende Übersetzung</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>Bearbeitung</td></tr>
<tr><td>ÜBERSETZUNGS-METHODEN</td><td></td><td>- Wort-für-Wort-Übersetzung
- Wörtliche Übersetzung
- Idiomatische Übersetzung</td></tr>
</table>

2.4 TEXTANALYSE

Translation bedeutet nichts anderes als *„erklären, was gemeint wird“* (Kaiser-Cooke 2007:64). Damit man jedoch erklären kann, was gemeint ist, muss man erst einmal **verstehen**[48]. Das heißt also, dass der Translator in seiner Doppelrolle als Ausgangstextempfänger und Zieltextproduzent zuerst einmal verstehen muss, welche Informationen der Ausgangstext bereithält und welche Funktion im Sinne des Auftraggebers der Zieltext haben soll. Das heißt, der Translator muss erst einmal bestimmen, welche Informationen des Ausgangstextes für die Zieltextproduktion relevant sind. Erst wenn er sich wirklich mit dem Ausgangstext und der intendierten Funktion des Zieltextes auseinander gesetzt und herausgefunden hat, was der Textproduzent wirklich meint, kann der Translator eine gute[49] Translationsleistung erbringen. Demnach scheint es logisch, den zu übersetzenden Text einer genauen Analyse zu unterziehen, denn in Anbetracht der Tatsache, dass *„der Text als sprachliches Makrozeichen […] eine übersummative Größe ist, deren Gesamtbedeutung, der Sinn, sich nicht aus der linearen Abfolge seiner Einzelelemente ergibt“* (Stolze 1986:135), sondern *„das Bedeutungspotenzial der Wörter […] vielmehr vom Kontext zur jeweiligen Textbedeutung konkretisiert“* (Stolze 1986:136) wird, muss sich der Translator der formulierten Wirklichkeit des Gemeinten vor dem Übersetzen bewusst werden. Mit anderen Worten, er muss Kenntnis über die dem Text zugrundeliegende Sache haben. Eine ausführliche Textanalyse hilft ihm dabei, sein intuitives Textverständnis durch wissenschaftlich belegte Methoden auf ein überprüfbares Fundament zu stellen und den Text, der ein Gewebe aus sprachlichen und nicht-sprachlichen Elementen ist, zu entschlüsseln. Die Textanalyse ermöglicht demnach, dass das Handeln des Translators, das ja nicht auf rein willkürlicher Basis passiert sondern aufgrund von fundiertem Wissen, nachvollziehbar und begründbar wird (vgl. Stolze 1986:135).

---

[48] Der Prozess des Verstehens ist zunächst immer erst ein rein intuitiver Vorgang, der allerdings bereits den Prozess des methodischen Nachdenkens anregt. Dieser intuitive Prozess setzt ein, sobald man mit einem Text konfrontiert wird, d.h. bereits bevor eine ausführliche Textanalyse durchgeführt werden kann. Die Ergebnisse der Textanalyse können allerdings dennoch rückwirkend Auswirkungen auf das Verstehen eines Textes haben. Mit anderen Worten, durch die Textanalyse können dem Leser bestimmte Aspekte eines Textes bewusst werden, die er nicht bereits intuitiv erfasst hat (vgl. Stolze 1986:134).

[49] Nach Ammann ist eine Übersetzung dann als *„gut“* zu bewerten, wenn sie in der Zielkultur im Sinne des Auftraggebers funktioniert und der Zieltextempfänger etwas mit dem Informationsangebot anfangen kann (vgl. 1990a:56).

Hansen hebt die Notwendigkeit einer Textanalyse hervor, indem sie schreibt:

> „Ein Hilfsmittel zum richtigen Verstehen von Texten ist eine genauere Analyse des Textes, denn dabei überlegt man sich, wie die verschiedenen Bedingungen des Textes aufeinander abgestimmt sind, wie z.B. Texttyp, Textsorte, Inhalt und Gestaltung des Textes zueinander passen und wie der Text seiner Funktion in der Kommunikationssituation entspricht.“ (1995:85).

Außerdem schreibt Hansen weiter:

> „Die Textanalyse hilft dem Übersetzer aber nicht nur beim Verstehen des Ausgangstextes. Sie gibt ihm auch einen Hinweis darauf, was an der Gestaltung des Textes besonders wichtig ist, so dass es bei der Übersetzung berücksichtigt werden sollte.“ (1995:85).

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich einer Ausgangstextanalyse zu nähern, die wiederum von der übersetzungstheoretischen Ausrichtung abhängt. Hierbei geht es darum, ob die Analyse im Wesentlichen zur Verständnissicherung oder zur Bereitstellung von „Übersetzungseinheiten“ dienen soll (vgl. Nord 2006b:59).

Vertreter der äquivalenzorientierten Ansätze, die eine sprachenpaarspezifische Ausgangstextanalyse befürworten, z.B. Koller oder Wilss, betrachten die Ausgangstextanalyse *„im wesentlichen* (sic!) *als Mittel zur Sicherung eines umfassenden Textverständnisses, das dann die Weichen für den Übersetzungsvorgang stellt“* (Nord 2006c:350). Vertreter HERMENEUTISCHER Ansätze, so z.B. Stolze, machen sich zur Vertiefung des „intuitiven“ Textverständnisses textlinguistische Verfahren zu Nutze (vgl. Nord 2006b:59). Eine weitere Herangehensweise ist die pragmatisch-funktionale Textanalyse, die *„die sprachlichen oder textinternen Aspekte des Textes in Abhängigkeit von den textexternen Faktoren seiner situativen Einbettung sehen […]“* (Nord 2006c:350). Zu den Vertretern dieses Ansatzes zählen Bühler, Reiß, Hönig, Snell-Hornby und Nord, die alle die bereits unter Punkt 1.2.4 erwähnte Lasswell-Formel – *“Who says what in which channel to whom with what effect?”* (1948:38) – als Ausgangspunkt für ihre übersetzungsrelevante Textanalyse gewählt haben.

Im Weiteren werden in dieser Arbeit Hönigs sowie Nords Modell der Textanalyse vorgestellt.[50] Zuvor aber noch ein Zitat aus Snell-Hornbys Buch *„Translation Studies – An Integrated Approach"*, das die Bedeutung und die einzelnen Schritte der Textanalyse perfekt zu fassen vermag:

> „We have […] established […] that for the translator the text is not purely a linguistic phenomenon, but must also be seen in terms of its *communicative* function, as a unit embedded in a given *situation*, and as part of a broader sociocultural background […]. Taking that as the point of departure, the translator's text analysis should begin by *identifying* the text in terms of culture and situation, as "Teil eines Weltkontinuums" (Vermeer 1983). The next step is the analysis of the *structure* of the text, proceeding down from the macro-structure to the level of lexical cohesion and including the relationship between the *title* and the main body of the text, and finally *strategies* should be developed for translating the text, based on conclusions reached from the analysis. It is important to stress again that the analysis is not concerned with isolating phenomena or items to study them in depth, but with tracing a *web of relationships,* the importance of individual items being determined by their relevance and function in the text […]. (1988:69).

---

[50] Im Rahmen dieser Arbeit kann nur ein sehr knapper Einblick in die Thematik geboten werden. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Thema der Textanalyse findet sich bei: NORD, Christiane. 2007. Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. Tübingen: Groos. S. 40-161.
Zu Hönig siehe z.B. HÖNIG, Hans G. 1986. Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion – ein Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Tübingen: Francke. S. 230-252.

2.4.1 TEXTANALYSE NACH HANS HÖNIG

Hönig versteht die übersetzungsrelevante Textanalyse als eine vorweggenommene und zielgerichtete Reflexion[51], die allerdings *nicht* der Reflexunterdrückung sondern ihrer Steuerung, im Sinne der Verbesserung der übersetzerischen Kompetenz, dienen soll. Er geht von dem Grundsatz aus, dass man, um einen Text übersetzen zu können, ihn auch verstanden haben muss; eine Erkenntnis, die problematisch werden kann, nimmt man das Attribut *übersetzungsrelevant* ernst, denn *„nicht jede Beobachtung zum AS-Text ist relevant für die Übersetzung, manche Erkenntnisse sind weniger oder mehr relevant, manche sogar irrelevant“* (1986:232). Daraus lässt sich schließen, dass einer Textanalyse eine Definition der Funktion des Zieltextes vorausgehen muss. Denn nur wenn man weiß, wofür, zu welchem Zweck man übersetzt, kann man auch bestimmen, welche Daten relevant oder irrelevant für die Übersetzung sind (vgl. 1986:232).

Hönigs Schema der Textanalyse setzt sich aus drei zentralen Fragen zusammen:

1. Wer spricht wo – und warum gerade er? (Sender, Ort)
2. Wovon redet er – und warum gerade so? (Thema, Stil)
3. Was ist hier zu übersetzen?

Entscheidend bei Hönigs Modell ist, dass beide, sowohl Frage 2 als auch Frage 3, jeweils an die Antwort auf die vorangegangene Frage anknüpfen. Mit anderen Worten, die Textanalyse ist in diesem Fall eine Folge von logischen Schritten (vgl. 1986:239).

Frage 1 *„unterstellt also, dass es eine Verbindung zwischen der Situierung des Mediums in der jeweiligen Soziokultur und den* (sic!) *vom Autor gespielten Sender-Rolle gibt. Anders ausgedrückt: Ein bestimmter Autor kommt in dem jeweiligen Medium deshalb zu Wort, weil er “etwas zu sagen hat“. Durch diese Konstellation ist aber bereits weitge-*

---

[51] Laut Hönig lässt sich der Übersetzungsvorgang als ein *„Zusammenspiel von sprachlichem Reflex und methodischer Reflexion darstellen. Als sprachlicher Reflex wird die Tatsache bezeichnet, dass sich meistens schon beim ersten Lesen eines fremdsprachlichen Textes (der übersetzt werden soll), spätestens aber beim eigentlichen ‚Übersetzen’, geradezu automatisch muttersprachliche Formulierungen aufdrängen, die der Übersetzer nicht eigentlich erdacht hat. Die (methodische) Reflexion setzt immer dann ein, wenn dieser Reflex entweder ausbleibt (‚Ich weiß nicht, was das heißt’), oder wenn der Reflex eindeutig in die Aporie geführt hat (‚Nein, so kann es nicht heißen’).“* (1986:230). Das heißt also, dass Reflex und Reflexion in ihrem Zusammenspiel den Übersetzungsvorgang vorantreiben, wobei entscheidend ist, dass im richtigen Augenblick der Reflex von der Reflexion abgelöst wird – und umgekehrt – damit die Vorwärtsbewegung auch zielgerichtet ist (vgl. Hönig 1986:230).

hend festgelegt, in welcher Rolle er sich an seinen Leser wenden muss, damit seine Autorität zum Tragen kommt.“ (1986:234).

Um Frage 2 beantworten zu können, muss laut Hönig, der Text *„genau gelesen“* (1986:239) und die einzelnen Abschnitte eines Textes analysiert werden. So müssen präzise Fragen an den Text gestellt werden, die sich aus den Antworten auf die erste Frage ergeben. Hat man die Textstruktur erfasst, ergeben sich daraus auch die übersetzungsrelevanten Merkmale des betreffenden Textes (vgl. 1986:239ff.).

Frage 3 leitet bereits zum eigentlichen Übersetzen über. Mit der Frage „Was ist hier zu übersetzen?“ wird *„die Konsequenz aus der Erarbeitung der übersetzungsrelevanten Textdimensionen gezogen. Der Übersetzer legt fest, welche Texteinheiten für ihn aufgrund der vorausgegangenen Analyse eindeutig geworden sind, und er bezeichnet ihre Funktion entsprechend. Er stellt also in einem sehr spezifischen Sinn Übersetzungseinheiten her – Textsegmente, deren Bedeutung für die Gesamtfunktion der Übersetzung eindeutig sind bzw. durch die TA eindeutig gemacht wurden.“* (1986:243).

Betrachtet man Hönigs Fragenschema, so lässt sich erkennen, dass die Lasswell-Formel allein als Instrument der Textanalyse nicht ausreicht. So ergänzt z.B. Nord auch bei ihrem für eine didaktische Anwendung konzipierten Schema der Textanalyse die Lasswell-Formel um entscheidende Fragen.

2.4.2 TEXTANALYSE NACH CHRISTIANE NORD

Aufbauend auf Lasswells Formel, hat Nord ihr Fragenschema wie folgt formuliert:

> „Wer übermittelt wozu wem über welches Medium wo wann warum einen Text mit welcher Funktion? Worüber sagt er was (was nicht) in welcher Reihenfolge, unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente, in welchen Worten, in was für Sätzen, in welchem Ton mit welcher Wirkung?“ (2007:41).

Diese Frageformel, von Nord auch „W-Fragen“ genannt, kann je nach ihrem Bezug auf die Kommunikationssituation bzw. auf den Text in textexterne und in textinterne Faktoren unterteilt werden (vgl. Nord 2007:41).

2.4.2.1 Textexterne Faktoren

Zu den textexternen Faktoren zählen die Fragen:

- **wer** (Textproduzent / Sender): Textproduzent und Sender müssen nicht immer die gleiche Person sein (z.B. kann ein Politiker, der eine Rede hält sowohl Sender als auch Textproduzent sein, hat die Rede aber jemand anderer geschrieben, ist er nur Sender);
- **wozu** (Senderintention): bezieht sich auf die kommunikative Absicht, die der Sender mit dem Text verfolgt;
- **wem** (Empfänger): wer ist der Empfänger? Wie sehen die kulturspezifischen Erwartungen des Empfängers aus? Welches Wissen kann man voraussetzen, welche zusätzlichen Informationen muss man geben?;
- **über welches Medium** (Medium / Kanal): Medium bezieht sich sowohl auf die Kommunikationsart (mündlich/schriftlich, visuell/akustisch) als auch auf das Trägermedium (Buch, Brief, Radio, Fernseher, etc.) und beeinflusst die Textgestaltung mit (vor allem die Menge und die Art der Informationen sowie die Form des Texts);
- **wo** (Ort): hat Einfluss auf die Form und den Inhalt des Texts;
- **wann** (Zeit): hat ebenso wie das **wo** Einfluss auf die Form und den Inhalt des Texts;
- **warum** (Kommunikationsanlass): ergibt sich aus der Kommunikationssituation, in der sich der Sender befindet;
- **mit welcher Funktion** (Textfunktion): sind obige Fragen beantwortet, ergibt sich daraus die Antwort auf die Frage nach der Funktion (vgl. Nord 2007:41; Kadric et al. 2005:93f.; Hansen: 1995:88ff.).

2.4.2.2 Textinterne Faktoren

Zu den textinternen Faktoren zählen die Fragen:

- **worüber** (Thematik): hier geht es um den Gegenstand bzw. Sachverhalt (Überschriften, etc. helfen bei der Feststellung des Themas);
- **was** (Textinhalt): welche Botschaft trägt der Text;
- **was nicht** (Präsuppositionen);
- **die Reihenfolge** (Textaufbau): geprägt durch Konventionen;
- **die nonverbalen Elemente**;

- **Worte** (Lexik): Wortwahl, welche Konnotationen und Assoziationen werden ausgelöst;
- **Sätze** (Syntax): Satzbau; die Bedeutung des Textes ist von der Anordnung der Wörter und Wortgruppen abhängig;
- **Ton** (suprasegmentale Merkmale): Lautgestalt, Intonation und Klangbild der Wörter (vgl. Nord 2007:41; Hansen 1995:97ff.).

Die Frage nach der Wirkung ist laut Nord ein *„übergreifender Faktor, durch den das Zusammen'spiel' der textexternen und textinternen Faktoren erfasst wird"* (2007:41).

Aufgrund der Tatsache, dass sich die Translatsfunktion nicht automatisch aus der Ausgangstextanalyse ergibt, sondern pragmatisch vom Zweck der transkulturellen Kommunikation her zu definieren ist (vgl. Nord 2007:10), hat Nord anhand des gleichen Analyseschemas, ausgehend von der Annahme, dass *„der Übersetzungsauftrag zur Kenntnis genommen wird, bevor noch der AT zur Analyse ansteht"* (2006c:351), ein Profil des Zieltextes in seiner zielkulturellen Kommunikationssituation entworfen. Die Formel zum Schema lautet wie folgt:

> „Wer soll wozu wem wann wo und warum einen Text mit welcher Funktion übermitteln? Worüber soll er was (was nicht) in welcher Reihenfolge unter Einsatz welcher nonverbalen Mittel in welchen Worten in was für Sätzen in welchem Ton mit welcher Wirkung sagen?" (2007:165f.).

Hat man beide Analysen erstellt, kann man sie einander gegenüberstellen, ganz im Sinne von Kadric et al., die zur Textanalyse folgendes schreiben: *„Translationsrelevante Textanalyse bedeutet: den Ausgangstext in seiner Relation zum Zieltext zu verstehen."* (2005:109). Durch diesen *Soll* (ZT)/*Ist* (AT)-Vergleich erhält der Translator wertvolle Informationen darüber, wo bei der Übersetzung Probleme auftreten können (vgl. Nord 2006c:351).

2.5 ÜBERSETZUNGSPROBLEME

Mit Hilfe der im vorigen Unterkapitel beschriebenen Textanalyse lassen sich schon vor dem Beginn der eigentlichen Translationsarbeit Übersetzungsprobleme bzw. Übersetzungsschwierigkeiten isolieren. Nord unterscheidet hier zwischen subjektiven Übersetzungs*schwierigkeiten* und objektiven Übersetzungs*problemen*. Übersetzungsschwierigkeiten sind laut Nord von der Kompetenz des Übersetzers und den Bedingungen der Übersetzungssituation (Zeitdruck, fehlende Recherchiermöglichkeiten, etc.) abhängig. Übersetzungsprobleme hingegen ergeben sich aus der Übersetzungsaufgabe im engeren Sinn. Diese Arbeit widmet sich ausschließlich den Übersetzungs*problemen*, da Übersetzungsschwierigkeiten mit zunehmender Kompetenz des Übersetzers abnehmen oder sogar verschwinden, während Übersetzungsprobleme unabhängig von der Person des Übersetzers und den äußeren Bedingungen der Übersetzungssituation auftreten (vgl. Nord 2006c:352).

Nord kategorisiert Übersetzungsprobleme[52] wie folgt:

1. **Ausgangstextabhängige Übersetzungsprobleme**

   „Ausgangstextabhängige Übersetzungsprobleme kennzeichnen einen bestimmten AT unabhängig davon, in welche Zielsprache er übersetzt werden soll. Nicht jeder AT weist die gleichen Übersetzungsprobleme auf, wohl aber sind manche Übersetzungsprobleme typisch für bestimmte Textsorten." (Nord 2007:181f.) Mit anderen Worten, je nach Textsorte können unterschiedliche Probleme, wie z.B. die Übersetzung von Zitaten, Wort- und Sprachspielen, sprechende Namen, Konventionen für die Verbalisierung des Senderbezugs, etc. auftreten. Das heißt, es geht hier um *„individuelle Stil- oder Ausdrucksmittel oder Mittel der inhaltlichen Gestaltung, die nicht verallgemeinerbar sind"* (Stolze 2008:191).

2. **Pragmatische Übersetzungsprobleme**

   Pragmatische Übersetzungsprobleme ergeben sich aus dem Kontrast der Kommunikationssituation, in der Ausgangs- bzw. Zieltext eingebettet sind. So kann es z.B. sein, dass der Zieltext eine andere Funktion als der Ausgangstext haben

---

[52] Vgl. Nord 2006:352; Nord 2007:182, Stolze 2008:191.

soll, dass das Erscheinungsmedium ein anderes ist, oder auch dass Orts- und Zeitbezug (DEIXIS) variieren. Außerdem fällt auch das unterschiedliche Vorwissen der Ausgangs- bzw. Zieltextempfänger (Präsuppositionen) in diese Problemkategorie, genauso wie das Übersetzen von Überschriften und Titeln, der Umgang mit Zitaten, Metaphern oder kulturspezifischen Anspielungen.

3. **Kulturpaarspezifische Übersetzungsprobleme**

   Diese Art von Übersetzungsproblemen ergibt sich aus dem Kontrast zwischen ausgangs- und zielkulturellen Gewohnheiten, Erwartungen, Normen und Konventionen. Die Unterschiede zwischen den Kulturen werden zum Beispiel in den verschiedenen Textsortenkonventionen deutlich. Wie mit dieser Art von Problemen umgegangen wird, entscheidet sich durch die Wahl des Übersetzungstyps (instrumentelle Übersetzung vs. dokumentarische Übersetzung).

4. **Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme**

   Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme ergeben sich *„aufgrund von strukturellen Unterschieden zwischen zwei Sprachen vor allem im Bereich von Lexik und Syntax“* (Nord 2007:182), d.h. aufgrund von textinternen Faktoren, aber auch aufgrund suprasegmentaler Merkmale, zu denen Eigennamen, Wortbildungen, Fokussierung, Konnotationen, Attribuierung, usw. zählen. Es sind somit Probleme, die bei jeder Übersetzung dieses Sprachenpaars auftreten und zwar unabhängig von der Übersetzungsrichtung.

Die Textanalyse kann dabei helfen, Problemfelder schon im Vorhinein zu erkennen, was die Übersetzungsarbeit wesentlich erleichtert, denn *„Fehlervermeidung ist erheblich effizienter als Fehlerbehebung“* (Nord 2006c:353). So lassen sich z.B. die pragmatischen Übersetzungsprobleme anhand der textexternen Faktoren der Textanalyse und die sprachenpaarspezifischen Probleme anhand der textinternen Faktoren Lexik, Syntax und Suprasegmentalia feststellen. Kulturpaarspezifische sowie textspezifische Übersetzungsprobleme hingegen sind nicht mit bestimmten Analysefaktoren korrelierbar (vgl. Nord 2006c:352).

So zahlreich die Übersetzungsprobleme sind, so zahlreich sind auch die Lösungsmöglichkeiten. Eine Patentlösung für jeweils ein bestimmtes Problem gibt es jedoch nicht. So ergeben sich zum Beispiel bei Comic-Übersetzungen ganz andere Probleme als bei Lyrikübersetzungen oder einer Übersetzung für Theater oder Musical. Genauso ergeben sich beim Übersetzen für Film und Fernsehen[53] Probleme, die nach anderen Lösungen verlangen als z.B. Literaturübersetzungen. Das heißt also, dass die Lösung eines Übersetzungsproblems immer von den individuellen Anforderungen des jeweiligen zu übersetzenden Textes sowie vom Übersetzungsauftrag abhängig ist. In jedem Fall empfiehlt sich jedoch, für die Problemlösung das *top-down-Verfahren* anzuwenden, wie es Snell-Hornby bei ihrer Textanalyse postuliert (1988:69ff.). Dabei werden Übersetzungsprobleme hierarchisch von oben nach unten abgearbeitet – *„von der pragmatischen Makroebene über die Kulturspezifik hinunter zur sprachlichen Mikroebene"* (Nord 2006c:352) – wodurch sich bereits viele sprachenpaarspezifische Probleme gleichsam von selbst lösen, da die pragmatischen Bedingungen, oder bestimmte Konventionen, manche Formulierungen im Vorhinein unmöglich machen (vgl. Nord 2006c:352).

Wie den obigen Absätzen zu entnehmen ist, erwachsen Übersetzungsprobleme aus den verschiedensten Gründen. Eine genaue Analyse der unterschiedlichen Probleme würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, dennoch sei angemerkt, dass gerade das Übersetzen von Humor und Komik große Probleme bereiten kann. Wortspiele, IRONIE, Anspielungen oder PARODIEN stellen immer eine Herausforderung für den Übersetzer dar.

Zu diesem Thema sei auf die Diplomarbeit von Teresa Krainer[54] aus dem Jahr 2007 verwiesen, die sich anhand der Kurzgeschichtensammlung *„Fillets of Plaice"* von Gerald Durell dem Problem der Übersetzung von Humor und Komik und den einzelnen Methoden zur Erzielung eines komischen Effekts widmet. So werden in ihrer Arbeit z.B. Wortspiele, Ironie, Intertextualität (Zitate, Parodien, Anspielungen), Situationskomik, oder der Einsatz von Kulturspezifika als Bezugspunkt für Humor genauer beleuchtet.[55]

---

[53] Zu den Problemen, die sich bei der Synchronisation ergeben siehe Kapitel 4 „Language Transfer bei Film und Fernsehen".

[54] KRAINER, Teresa. 2007. *Übersetzungskritik: Humor und Komik in der Übersetzung anhand der Kurzgeschichtensammlung „Fillets of plaice" von Gerald Durell.*

[55] Weiterführende Lektüre zum Thema „Humor und Komik" findet sich in Krainers Literaturliste.

Genauso wie Humor und Komik ein Problem darstellen können, erweist sich auch das Übersetzen von Metaphern, Sprachvarietäten, Realien, Buchtiteln und Überschriften sowie Eigennamen als äußerst schwierig. Jeweils eine kurze Einführung in die entsprechende Thematik findet sich im *„Handbuch Translation"*. So schreibt Kolb über Sprachvarietäten (S. 278-280), Schäffner über Metaphern (S. 280-285), Delabastita über die Übersetzung von Wortspielen (S. 285-288) und Markstein über das Thema der Übersetzung von Realien (S. 288-291). Der Übersetzung von Buchtiteln und Überschriften widmet sich Nord (S. 292-294) und Kelletat der Übersetzung von Eigennamen (S. 297-298). Den jeweils an den Artikel anschließenden Literaturverzeichnissen sind weiterführende Werke zur jeweiligen Thematik zu entnehmen.

Darüber hinaus hat Nord zu den Problemen, die Zitate und Anspielungen bergen, einen eigenen Artikel verfasst (*„Zitate und Anspielungen als pragmatisches Übersetzungsproblem"*), der sich dem Thema ausführlicher als die oben erwähnten Beiträge, widmet. Auch im Anschluss an diesen Artikel findet sich eine Literaturliste, der der interessierte Leser weitere Bücher zum Thema entnehmen kann.

Kapitel 2 hat sich bisher mit den Grundlagen beschäftig, deren Kenntnis die Voraussetzung für das Übersetzen sind, denn erst wenn man den Begriff „Text" in seiner vollen Dimension erfasst hat, weiß welche Übersetzungstypen es gibt, sich mit dem Schema der Textanalyse vertraut gemacht hat und ein Problembewusstsein für die Herausforderungen des Übersetzens entwickelt hat, kann man sich dem eigentlichen Übersetzungsprozess widmen.

2.6 ÜBERSETZUNGSPROZESS

2.6.1 DAS ZIRKELSCHEMA

Nord entwirft in ihrem Buch *„Textanalyse und Übersetzen“* für den Translationsvorgang ein Zirkelschema[56] mit drei Phasen. Aufgrund der Tatsache, dass *„ein Text seine Funktion erst in der und durch die Situation erhält, in der er als Kommunikationsinstrument verwendet wird“* (2007:36), was sowohl für den Ausgangstext als auch für den Zieltext gilt, muss demnach der erste Translationsschritt die Analyse der Zieltextvorgaben sein. Mit anderen Worten, es muss der Frage nachgegangen werden, welche Faktoren relevant sind, damit der Skopos der als Kommunikationsinstrument dienenden Übersetzung in einer bestimmten Kommunikationssituation erfüllt wird. Das heißt, es müssen Antworten auf Fragen wie: welche Informationen muss der Translator im Auftrag des Initiators anbieten, was erwartet sich der Auftraggeber von der Übersetzung, welche Funktion soll sie in der Zielsprache/-kultur erfüllen, gefunden werden.

Der zweite Translationsschritt ist Nord zufolge dann die ausführliche Ausgangstextanalyse. Hier gilt es als Erstes abzuklären, ob der Auftrag und der Ausgangstext überhaupt kompatibel sind. Danach erfolgt die eigentliche Analyse, deren Hauptaugenmerk auf jenen Textelementen liegt, die zur Erreichung der Absicht des Auftraggebers für die Formulierung des Zieltextes von besonderer Bedeutung sind.

Im Anschluss an die Textanalyse werden dann in der so genannten *„Transferphase“* die für die Erreichung des Translationszwecks relevanten Ausgangstextmerkmale bearbeitet und, immer in Bezug auf die Zieltextfunktion, entsprechende Zieltextmittel eruiert und ausgewählt.

Schritt drei, mit dem sich der Kreis schließt, ist der eigentlichen Übersetzung und Gestaltung des Zieltextes gewidmet.

Nord spricht hier von einem Zirkelschema, da bei dieser Vorgehensweise *„jeder Schritt ‚vorwärts’ gleichzeitig mit einem ‚Blick zurück’ verbunden wird“* (2007:39), damit man neue Erkenntnisse, die sich zwangsläufig im Prozess der Analyse und des Verstehens ergeben, in die Übersetzung aufnehmen bzw. Korrekturen vornehmen kann.

---

[56] Vgl. Nord 2007:36ff.

Schematisch lässt sich Nords Zirkelschema[57] wie folgt darstellen:

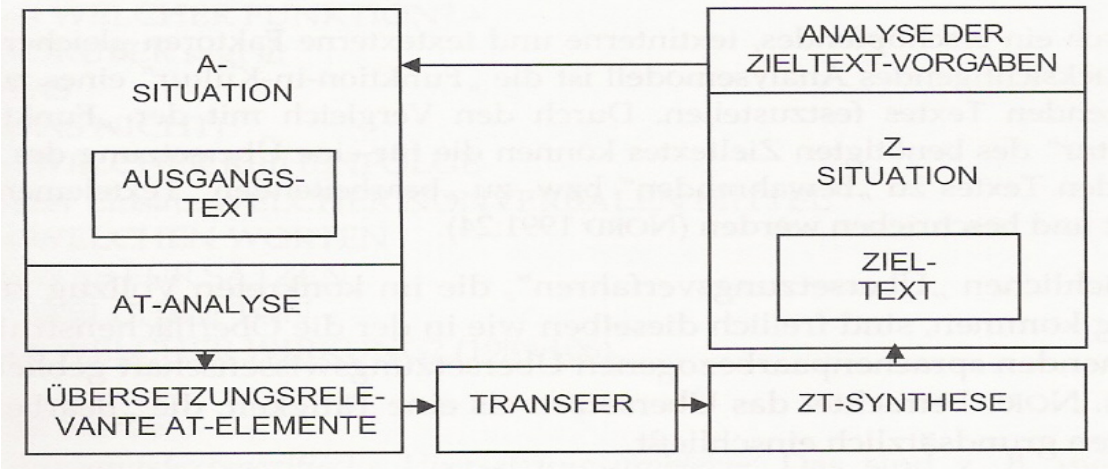

Abbildung 5: Zirkelschema (Nord 2007:38)

Auch wenn das Schema hier wie ein in sich geschlossener Kreis wirkt, so fehlt meiner Meinung nach doch ein vierter Schritt, in dem die fertige Übersetzung noch einmal mit dem Ausgangstext verglichen wird, um sicherzugehen, dass alle relevanten Informationen (Vollständigkeit!) mit den entsprechenden Zieltextmitteln korrekt wiedergegeben wurden. Das heißt, es muss noch einmal sichergestellt werden, dass der Zieltext auch wirklich seine vom Auftraggeber intendierte Funktion erfüllt. Ein bloßes *„Zurückblicken"* während des Arbeitsvorganges reicht meines Erachtens hier nicht aus. Selbstverständlich könnte man argumentieren, dass ein erfahrener Übersetzer auf diesen Schritt verzichten kann, da er schon während des Übersetzungsvorganges gründlich und aufmerksam genug vorgeht. Auch ist mir bewusst, dass man im translatorischen Alltag unter Umständen nicht die Zeit für einen solchen vierten Schritt hat. Dennoch, auch wenn man viel Erfahrung besitzt, sollte man nicht auf diesen Schritt verzichten, zumal man aufgrund seiner Erfahrung und seiner gewissenhaften Arbeit zuvor den Zeitaufwand für diese letzte Überprüfung gering halten kann.

[57] Nord 2007:38.

2.6.2 ÜBERSETZUNGSTHEORETISCHE ANSÄTZE[58]

Das Zirkelschema illustriert den Verlauf eines Übersetzungsvorgangs. Wie der Übersetzer innerhalb dieses Vorgangs handelt, hängt davon ab, welchen theoretischen Ansatz bzw. welche theoretische Übersetzungsmethode er vertritt. Da Übersetzen ein äußerst komplexes Phänomen ist, sind besonders in den letzten Jahren viele verschiedene theoretische Ansätze und Methoden untersucht worden, wobei die Frage nach der Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext immer von besonderem Interesse war.

Prinzipiell gibt es zwei Richtungen:

- auf der einen Seite stehen die Vertreter des Ausgangstexts, die sich bei der Übersetzung für die *„Treue“*, die *„Loyalität“* gegenüber dem Ausgangstext einsetzen, und
- auf der anderen Seite die Vertreter der zieltextorientierten Übersetzung, die für die Anpassung des Translats an die Zielfunktion und somit an den Zieltextempfänger sowie die Zieltextkultur plädieren.

Abhängig davon, auf welchen Aspekt des Übersetzungsvorganges man sich konzentriert, wählt man einen Ansatz, der der eigenen übersetzungstheoretischen Richtung entspricht. Hierzu zählen unter anderem der *„textlinguistische Ansatz“*, der *„funktionalistische Ansatz“* und der *„neohermeneutische Ansatz“*.

2.6.2.1 Textlinguistischer Ansatz

Der textlinguistische Ansatz fällt in die Kategorie der *„Ausgangstexttreue“*. Das Ziel dieses Ansatzes ist es, Regelmäßigkeiten zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext zu beschreiben. Dementsprechend wird von den linguistischen Ebenen (Syntax, Semantik, Stilistik, Pragmatik) ausgegangen, wobei eine Äquivalenz zwischen Ausgangstext und Zieltext in den Bereichen, Wort, Wortgruppen, Satz und Text angestrebt wird. Zu den Vertretern dieses Ansatzes zählen u.a. Koller und Wilss.

---

[58] Nach Hansen 1995:169f.

2.6.2.2 Funktionalistischer Ansatz

Zu den Vertretern des funktionalistischen Ansatzes zählen Reiß, Nord, Holz-Mänttäri (*Theorie vom Translatorischen Handeln*) und Vermeer, auf dessen *Skopostheorie* dieser Ansatz auch aufbaut. Darüber hinaus wird im Rahmen der funktionalen Neuorientierung der Translationswissenschaft auch die von Vannerem und Snell-Hornby für die Translationswissenschaft aufbereitete *Scenes-and-frames Semantik* den funktionalen Ansätzen zugeordnet (vgl. Kadric et al. 2005:44). Der Schwerpunkt der funktionalen Ansätze liegt auf der Intention des Zieltextsenders und somit der Frage, welche Funktion der Text in der Zielkultur erfüllen soll. Der Ausgangstext wird bei diesem Ansatz lediglich als Informationsangebot bzw. Ausgangsmaterial angesehen, oder mit anderen Worten, als *„Mittel zum neuen Text"* (Vermeer 1986:25). In Kapitel 3, das sich mit der Übersetzungskritik beschäftigt, werden die drei oben genannten funktionalistischen Ansätze ausführlich besprochen.[59]

2.6.2.3 Neohermeneutischer Ansatz

Zu den Vertretern des neohermeneutischen Ansatzes zählen u.a. Vermeer, Paepcke und Stolze. Der Fokus bei diesem Ansatz liegt auf dem Übersetzer selbst und den Voraussetzungen, die er zum Textverständnis mitbringt, sowie auf seiner Intention. So sieht Paepcke den Text als *„Anleitung zum Produzieren einer eigenen Gestaltung"* (1986:56), während Stolze schreibt, dass ein Text erst seinen Sinn entfalten kann, wenn er rezipiert wird, dass heißt wenn er auf einen Empfänger trifft und dieser ihn interpretiert (vgl. Stolze 1982:48).

Wie allein schon aus der Doppelnennung von Vermeer zu erkennen ist, lassen sich die unterschiedlichen Ansätze nicht vollständig voneinander trennen, die einzelnen Theorien weisen durchaus Gemeinsamkeiten und Schnittstellen auf. Leider kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlicher auf die verschiedenen Ansätze bzw. Theorien eingegangen werden, auch wenn z.B. der Skopostheorie sowie der Theorie des Translatorischen Handelns und der Scenes-and-frames-Semantik in Unterkapitel 3.4 Platz eingeräumt wird.

---

[59] Siehe Punkt 3.4.1 – 3.4.3.

Daher sei dem an einem ausführlichen Einblick interessierten Leser, Stolzes Buch *„Übersetzungstheorien – Eine Einführung“* ans Herz gelegt, indem die unterschiedlichen Übersetzungstheorien und ihr Wandel im Laufe der Zeit ausführlich beschrieben werden, wodurch der äußerst knappe Einblick, den Punkt 2.6 in den komplexen Vorgang des Übersetzens und die zugrundeliegenden Theorien geliefert hat, optimal ergänzt wird.

2.7 ZUSAMMENFASSUNG

In Kapitel 2 wurde dem Leser theoretisches Wissen über jene Tatsachen vermittelt, die die Basis für professionelles translatorisches Handeln bilden. So ist es etwa nicht möglich, eine professionelle Übersetzung anzufertigen, wenn kein Textverständnis vorhanden ist. Dementsprechend hat sich Punkt 2.1 mit dem Textbegriff auseinandergesetzt. So konnte festgestellt werden, dass Texte situative und kulturell geprägte Kommunikationsakte sind und die Grundlage jeder Kommunikation bilden. Darüber hinaus wurde verdeutlicht, dass Texte als Kommunikationsakte sowohl außersprachliche als auch innersprachliche Merkmale aufweisen, die eng miteinander verflochten sind, was bedeutet, dass Sätze als grammatikalische Einheiten nicht allein die Grundlage für professionelles translatorisches Handeln bilden können. Texte müssen dementsprechend immer in ihrer situativen, kulturellen und pragmatischen Verankerung gesehen werden. Nur so, durch die Berücksichtigung aller Textualitätskriterien, kann eine professionelle Übersetzung, die in der Zielkultur ihre intendierte Funktion erfüllt, geschaffen werden (vgl. Kadric et al. 2005:77).

So ist es auch die Funktion des Texts, die das wesentliche Kriterium für translatorische Entscheidungen bildet. Es geht daher darum, die dominante Funktion eines Textes zu erörtern, die eine erste Hilfestellung dafür liefert, welche Textelemente für die Zielkultur relevant sind. Diese Erörterung basiert auf der Einteilung der Texttypen, die unter Punkt 2.2.1 besprochen wurden. Des Weiteren wurde in Kapitel 2 auch auf die Textsorten sowie die Textsortenkonventionen, die beide kulturspezifisch sind, eingegangen, deren Kenntnis die Kommunikation und somit die Translation erleichtern. So liefern etwa Textsorten *„wichtige Orientierungspunkte bei der AT-Rezeption und der ZT-Produktion im Hinblick auf die Kommunikationssituation, die kommunikative Funktion sowie die thematische und grammatikalische Gestaltung“* (Kadric et al. 2005:86).

Die unterschiedlichen Texttypen wiederum verlangen nach unterschiedlichen Übersetzungsstrategien, wodurch unterschiedliche Übersetzungstypen, wie unter Punkt 2.3 besprochen, zum Einsatz kommen. Welcher Typ und welche Translationsformen (Wort-für-Wort-Übersetzung, philologische Übersetzung, Auslassung, etc.) schließlich angewendet werden, hängt vom Translationsziel ab. Dieses wird in Rücksprache mit dem Auftraggeber und anhand einer ausführlichen Textanalyse, wie sie unter Punkt 2.4

erklärt wurde, herausgefiltert. Die Textanalyse ist es auch, die dem Translator wichtige Erkenntnisse darüber liefert, welche Strategie er für seine Übersetzung wählen muss. Des Weiteren liefert sie entscheidende Hinweise über die Schwierigkeiten, die ein bestimmter Translationsauftrag birgt. Die Anwendung der Textanalyse bei jedem Auftrag ermöglicht so die Entwicklung eines sehr spezifischen Problembewusstseins. Mit welchen Problemen der Übersetzer bei seiner Arbeit konfrontiert wird, wurde unter Punkt 2.5 besprochen, wobei noch einmal klar herauszustreichen ist, dass es *die* eine Lösung für ein Problem nicht gibt. Jeder Text, jeder Auftrag ist unterschiedlich und trotz verschiedenster Ansätze zur Problemlösung sind diese doch nicht gleichsam auf alle Situationen anzuwenden. Jeder Text ist unterschiedlich und verlangt aufgrund der Situation, in der er eingebettet ist, nach individuellen Lösungsvorschlägen.

Punkt 2.6 schließlich hat sich mit dem optimalen, anzustrebenden theoretischen Ablauf einer Übersetzung beschäftigt, indem das Zirkelschema als Grundlage des Übersetzungsprozesses beleuchtet wurde. Außerdem wurde knapp verdeutlicht, dass die eigentliche Übersetzung basierend auf den unterschiedlichen übersetzungstheoretischen Ansätzen erstellt wird, wobei die verschiedenen Ansätze jeweils grob den zwei Richtkriterien *„Ausgangstexttreue“* oder *„Zieltexttreue“* zugeordnet werden können.

Abschließend bleibt zu sagen, dass Kapitel 2 einen ersten Einblick in die Komplexität des Übersetzungsvorganges und die vielen Faktoren, die bei der Übersetzung eine Rolle spielen und die es zu berücksichtigen gilt, liefert und somit die Grundlage für ein Verständnis der in Kapitel 3 vorgestellten übersetzungskritischen Modelle bildet.

3 ÜBERSETZUNGSKRITIK

Kapitel 3 beschäftigt sich mit dem Thema der Übersetzungskritik[60], wobei es als erstes zu klären gilt, welche Funktion eine Übersetzungskritik überhaupt erfüllen soll. Danach werden drei verschiedene Ansätze zur Evaluierung von Übersetzungen vorgestellt, wie sie auch bei Kaindl[61] beschrieben werden. Dabei handelt es sich um den *„texttypologischen Ansatz"*, den *„PRAGMALINGUISTISCHEN Ansatz"* und den *„funktionalen Ansatz"*. Diese drei Modelle versuchen laut Kaindl jeweils mit unterschiedlichen Mitteln *„sachgerechte Kriterien für die Beurteilung von Übersetzungen zu entwickeln"* (2006:373).[62]

Anzumerken ist, dass es im Bereich der Übersetzungswissenschaft zahlreiche, unterschiedliche theoretische Ausrichtungen gibt[63], was sich dementsprechend auch in der Übersetzungskritik und ihren unterschiedlichen Modellen niederschlägt. Im Rahmen dieser Arbeit kann jedoch nur auf die drei oben genannten Ansätze eingegangen werden.

---

60 Nicht zu verwechseln mit der Übersetzungsdidaktik, die zwar einige Gemeinsamkeiten mit der Übersetzungskritik aufweist, jedoch unterschiedlich ausgerichtet ist. So geht es bei der Übersetzungsdidaktik darum, *„Kriterien für eine gerechtfertigte Bewertung von Übersetzungen zu erstellen, anhand derer die Leistungen von angehenden Übersetzern beurteilt bzw. den* (sic!) *Übersetzungsunterricht verbessert werden kann"* (Bernardo 2007:3), wohingegen es bei der Übersetzungskritik um die Frage geht *„inwieweit eine Übersetzung als fertiges Produkt gelungen ist"* (Bernardo 2007:3). Dennoch muss gesagt werden, dass Übersetzungskritik und Übersetzungsdidaktik nicht immer streng voneinander zu trennen sind, wie auch anhand der doppelter Zielsetzung bei der Bewertung von Übersetzungen bei House gesehen werden kann (siehe Punkt 3.3).

61 *„Handbuch Translation"* 2006:373ff.

62 Dem vierten bei Kaindl beschriebenen Ansatz, dem „polysystemischen Ansatz", wird im Rahmen dieser Arbeit kein Platz eingeräumt, da dieses Modell in den Bereich der DESCRIPTIVE TRANSLATION STUDIES fällt und hauptsächlich bei zeitgenössischen Literaturübersetzungen zum Einsatz kommt.

63 Vgl. auch Kapitel 2.6.2 „Übersetzungstheoretische Ansätze".

3.1 ÜBERSETZUNGSKRITIK WOZU?

Lange Zeit wurde der Übersetzungskritik im Bereich der Übersetzungswissenschaft kein Platz eingeräumt. Es fehlte an Methoden und Kriterien und so wurden kaum genauere Übersetzungsanalysen durchgeführt. Übersetzungskritik in Zeitungen oder Fachzeitschriften war subjektiv und von Pauschalurteilen geprägt, was sich erst zu Beginn der 70er Jahre änderte, als verschiedene Arbeiten zum Thema „Theorie und Praxis der Übersetzungskritik" (u.a. von Wilss, Koller, House oder Reiß) erschienen.

Eine dieser Arbeiten, der noch heute Gültigkeit zukommt, stammt von Reiß, die sich in ihrem Buch *„Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik"* für die Erarbeitung von *„objektiven Kriterien und sachgerechten Kategorien für die Beurteilung von Übersetzungen aller Art"* (Reiß 1971:7) einsetzt. So zieht auch Kaindl beinahe 40 Jahre später bei seinem Beitrag *„Übersetzungskritik"* Reiß zu Rate und schreibt wie folgt:

> „Laut Katharina Reiss hat die Übersetzungskritik insgesamt drei Funktionen zu erfüllen (vgl. 1971:7): Zum einen soll sie dazu beitragen, die Qualität von Übersetzungsleistungen in unserer Gesellschaft zu verbessern; zum anderen das Verlangen nach besseren Übersetzungen in der Öffentlichkeit wecken; und drittens – nicht zuletzt in der Übersetzerausbildung – das Sprachbewusstsein schärfen und den sprachlichen sowie außersprachlichen Horizont erweitern." (2006:373).

Was jetzt genau das Ziel einer wissenschaftlich fundierten Übersetzungskritik ist, macht Reiß, beinahe 20 Jahre später, erneut in ihrem Beitrag *„Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik"* deutlich, indem sie schreibt:

> „Übersetzungskritik heißt nach meinem Verständnis: Beurteilung einer Übersetzung, d.h. Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einem Zieltext, und dies nicht rein intuitiv und subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar. Um argumentieren und zwar intersubjektiv nachvollziehbar argumentieren zu können, braucht man ein theoretisches Fundament." (1989:72).

Es ist kein Zufall, dass gleich zweimal Reiß zitiert wurde, war sie doch eine der Ersten, die sich für eine theoretisch fundierte Übersetzungskritik einsetzte. Dennoch kann man sagen, dass alle Modelle, die zur Beurteilung des Produktes „Übersetzung" erstellt wurden und werden, eines gemeinsam haben: sie sind alle darauf ausgerichtet, Beurteilungsverfahren zu formalisieren, sie auf ein theoretisches Fundament zu stellen und sie somit zu objektivieren[64], um dadurch intersubjektive Beurteilungskriterien zu schaffen. Denn die Überprüfbarkeit der Qualität von Übersetzungen war und ist ein bedeutender Faktor, der dazu beiträgt, die Arbeit des Übersetzers greifbar, nachvollziehbar und überprüfbar zu machen, wodurch seine Expertenrolle gestärkt wird. Über das, was genau die Übersetzungskritik in Bezug auf das Translat selbst leisten kann, hat Stolze eine Liste mit Zitaten verfasst, die alle unterschiedliche Aspekte der Übersetzungskritik beleuchten.[65]

Wie bei einer wissenschaftlichen Übersetzungskritik verfahren wird, also wie die Vorgehensweise, die Methode aussieht, fasst Koller kurz und prägnant zusammen. Ihm zufolge besteht die Übersetzungskritik aus drei Teilen:

- der übersetzungsrelevanten Textanalyse,
- dem Übersetzungsvergleich und
- der Übersetzungsbewertung (vgl. 1983:211).

Wie man jedoch genau vorgeht, auf welche Weise man diese drei Schritte durchläuft, hängt vom jeweiligen übersetzungskritischen Ansatz ab. Deshalb werden nun im Folgenden die drei bereits oben erwähnten Ansätze vorgestellt.

---

64 Eine Definition für „Objektivität" in Bezug auf die Übersetzungskritik findet sich bei Reiß. Sie schreibt, dass Objektivität im Zusammenhang mit Übersetzungskritik *Überprüfbarkeit* bedeutet und somit das Gegenteil von Willkür und mangelhafter Beweisführung ist. Das heißt also, dass jede Übersetzungskritik, egal ob sie zu einer guten oder einer schlechte Beurteilung der Übersetzung führt, ausführlich zu begründen und auch mit Nachweisen zu belegen ist (vgl. Reiß 1971:12).

65 STOLZE, Radegundis. 2008. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr. S. 268f.

3.2 TEXTTYPOLOGISCHER ANSATZ

Katharina Reiß stellte erstmals 1971 in ihrem Buch *„Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik“* ihr übersetzungskritisches Modell vor, das auf der Differenzierung von Texten nach der von ihr getroffenen Einteilung nach Texttypen basiert[66]. Diese Differenzierung orientiert sich an der dominanten kommunikativen Funktion des jeweiligen Texts. So unterscheidet Reiß zwischen *informativen*, *expressiven*, *operativen* und *audiomedialen* bzw. *multimedialen Texten*, die jeweils unterschiedliche Anforderungen an den Übersetzer stellen.

Für die Beurteilung einer Übersetzung stellt sie drei Hauptkategorien und zwei Nebenkategorien auf, wobei der Texttyp die Basis bildet, denn von ihm hängt *„die Methode des Übersetzens und die Rangfolge des in der Zielsprache zu Bewahrenden“* (1971:34) ab. Das heißt, der Texttyp bestimmt die Übersetzungsmethode und somit die hierarchische Folge der in der Übersetzung beizubehaltenden Elemente. Somit stellt die Kenntnis über den Texttyp eine wichtige Voraussetzung für eine objektive Übersetzungskritik dar.

Die drei Hauptkategorien nach Reiß sind die literarische Kategorie, die Kategorie der innersprachlichen Instruktionen und die Kategorie der außersprachlichen Determinanten.

3.2.1 LITERARISCHE KATEGORIE

Ausgehend von der Tatsache, dass die Gesamtheit aller schriftlichen Äußerungen einer Sprache als Literatur im weitesten Sinn des Wortes verstanden werden kann und somit jeder schriftlich fixierte Text zur Literatur gehört, und dass jeder Text Gegenstand einer Übersetzung werden kann, bezeichnet Reiß jene Kategorie, die sich mit diesem Texttyp beschäftigt, als literarische Kategorie (vgl. 1971:53). Demnach ist es die literarische Kategorie, auf deren Grundlage die Auswahl der adäquaten Übersetzungsmethode und somit die Hierarchisierung der in der Übersetzung beizubehaltenden Elemente erfolgt.

Es ist also, um es noch einmal ganz deutlich zu machen, der Text*typ*, der im Wesentlichen die Methode des Übersetzens sowie die Rangfolge des in der Übersetzung zu Bewahrenden bestimmt. Die Text*art* hingegen bestimmt, *„welche der innersprachlichen Instruktionen vorrangig bei der Übersetzung zu beachten sind“* (1971:34).

---

[66] Zu den Texttypen siehe Punkt 2.2.1.

3.2.2 INNERSPRACHLICHE INSTRUKTIONEN

Hat man die literarische Fundierung der Bewertung abgeschlossen, kann man das Urteil durch die zweite Kategorie untermauern. Hierbei handelt es sich um die sprachliche Kategorie, bei der es darum geht, ob die innersprachlichen Instruktionen in der Zielsprache äquivalent gehalten wurden. Genauer gesagt wird untersucht, ob die semantischen Instruktionen äquivalent, die lexikalischen Instruktionen adäquat und die grammatikalischen Instruktionen korrekt wiedergegeben wurden und ob bei den stilistischen Instruktionen Korrespondenz herrscht. Dabei muss der Kritiker beachten, dass zwischen den eben genannten innersprachlichen Instruktionen Interdependenzen und Relationen untereinander, sowie in Hinblick auf die texttypischen Erfordernisse herrschen. So sind die Instruktionen keine selbstständigen Größen und auch ihr Stellenwert differiert bei den unterschiedlichen Texttypen. Das heißt z.B., dass bei expressiven und operativen Texten dem Stil besondere Aufmerksamkeit zukommen muss, und zwar auf phonetischer, syntaktischer und lexikalischer Ebene. Bei informativen Texten hingegen sind die Semantik und die Syntax vorrangig (vgl. 1971:68f.).

3.2.2.1 Semantische Instruktionen

Um die semantische Äquivalenz beurteilen zu können, ist es notwendig, den sprachlichen Kontext, und zwar sowohl den Mikro- als auch den Makrokontext[67], heranzuziehen, um herausfiltern zu können, was der Autor tatsächlich gemeint hat. Bei den semantischen Instruktionen geht es mit anderen Worten darum, den Sinn des Originals zu erhalten. Zu Problemen kann es unter anderem durch die Verkennung von POLYSEMIEN oder HOMONYMIEN kommen oder durch Falschinterpretationen des Übersetzers, der aufgrund seiner falschen Einschätzung Änderungen am Original vornimmt, indem er Ergänzungen hinzufügt oder gewisse Stellen auslässt (vgl. 1971:58).

---

[67] Sowohl Mikro- als auch Makrokontext sind *„keine exakt und definitiv abgrenzbaren Einheiten. Sie variieren je nach sprachlicher und gedanklicher Einbettung des jeweils zu übertragenden Elements“* (Reiß 1971:58).
Mikrokontext: *„die in unmittelbarer Nachbarschaft stehenden Wörter“* (Reiß 1971:58).
Makrokontext: kann *„vom Abschnitt bis zum Textganzen reichen“* (Reiß 1971:58).

3.2.2.2 Lexikalische Instruktionen

Auf lexikalischer Ebene muss die Adäquatheit untersucht werden, d.h. es geht um die Frage, ob *„die im Original enthaltenen Instruktionen adäquat in die Zielsprache übertragen wurden“* (1971:62). Auch hier müssen die Texttypen beachtet werden, da sie unterschiedliche Erfordernisse stellen. Zu Schwierigkeiten auf lexikalischer Ebene kann es aufgrund von Metaphern und Namen, Wortspielen, idiomatischen Wendungen und Sprichwörtern, aber auch aufgrund von Fachterminologie und Sondersprachen, sowie „falscher Freunde“, unübersetzbarer Wörter oder Homonymie kommen (vgl. 1971:62).

3.2.2.3 Grammatikalische Instruktionen

Die grammatikalischen Instruktionen müssen nach ihrer Korrektheit beurteilt werden, wobei der Zieltext im Hinblick auf die Adäquatheit der semantischen und stilistischen Aspekte untersucht wird. Zu beachten ist, dass Morphologie und Syntax der Zielsprache immer vorrangig sind, wenn nicht ein texttypisches Merkmal, man denke an die Übertragung von Gedichten, oder eine außersprachliche Kategorie, zum Beispiel der Zweck, diese Verpflichtung der Vorrangigkeit hinfällig machen (vgl. 1971:63f.).

3.2.2.4 Stilistische Instruktionen

Die stilistischen Instruktionen schließlich werden auf ihre volle Korrespondenz in der Zielsprache hin überprüft. Es gilt zu beurteilen, ob die Übersetzung dem Normal-, Individual- und Zeitstil Rechnung trägt (vgl. 1971:66).

3.2.3 AUßERSPRACHLICHEN DETERMINANTEN

Die außersprachlichen Determinanten, die man auch als pragmatische Kategorie bezeichnen kann, *„da sie auf nicht sprachlichen Faktoren rein sachlicher Natur beruht“* (1971:88), umfassen den engeren Situationsbezug, den Sachbezug (Thematik), den Zeitbezug, den Ortsbezug, den Empfängerbezug, die Sprecherabhängigkeit und die affektiven Implikationen. All diese Faktoren spielen sowohl bei der Übersetzungskritik als auch bei der Übersetzung selbst eine wesentliche Rolle; die Berücksichtigung des Texttyps und der innersprachlichen Instruktionen allein reicht nicht aus, denn oft sind beide sogar nur schlüssig interpretierbar, wenn auch der Situationskontext befragt wurde. Mit anderen Worten, die außersprachlichen Determinanten sind bei der sprachlichen Gestaltung mitbestimmend (vgl. 1971:88).

3.2.3.1 Engerer Situationsbezug

Der engere Situationsbezug gilt für eine einzelne Textpassage oder Augenblickssituationen, also nicht für den gesamten Text. Besonders häufig muss man sich bei Bühnenstücken und Romanen mit dem engeren Situationsbezug befassen, wenn z.B. Interjektionen oder Anspielungen (auf literarische Werke, geschichtliche Ereignisse, etc.), aber auch umgangssprachliche Redewendungen vorkommen. Es geht hierbei demnach darum, dass sich der Übersetzer / Kritiker in die gegebene Situation hineinversetzen kann, um so entsprechende Äquivalente in der Zielsprache zu finden. So muss er sich zum Beispiel fragen, wie eine Romanfigur in der Zielsprache tatsächlich sprechen würde. Das heißt, er muss sich überlegen, mit welchen verbalen Mitteln auch wirklich dieselbe Lesewirkung wie in der Ausgangssprache erzielt werden kann. Es kann daher geschlossen werden, dass der engere Situationsbezug sowohl auf lexikalischer als auch auf stilistischer und grammatikalischer Ebene bei der Gestaltung des Zieltextes mitbestimmend ist (vgl. 1971:71f.).

3.2.3.2 Sachbezug

Unter Sachbezug versteht man vereinfacht gesagt die Thematik des Texts. Der Übersetzer muss mit derselbigen vertraut sein und das notwendige Sachwissen mitbringen, um eine lexikalisch adäquate Übersetzung produzieren zu können. Besonders gilt das natürlich für Fachtexte, bei denen sowohl die Terminologie als auch die Phraseologie den Gewohnheiten der Zielsprache angepasst werden müssen. Es gilt aber auch für jeden anderen Text, denn auch ein Roman zum Beispiel kann Fachwissen erfordern, man denke bloß an Ärzteromane oder beispielsweise die Romane von John Grisham[68], die in der Anwaltswelt spielen (vgl. 1971:73). In jedem Fall gilt, dass der Übersetzer, in seiner Rolle als Experte, klar erkennen muss, wann von ihm Fachwissen gefragt ist und wie er sich dieses gegebenenfalls aneignen kann. Kommt er zu der Erkenntnis, dass es ihm innerhalb des zeitlichen Rahmens nicht möglich sein wird, sich Zugang zu dem nötigen Sachwissen zu verschaffen, ist es seine moralische Pflicht, den Übersetzungsauftrag abzulehnen.

---

[68] John Grisham ist ein äußerst erfolgreicher US-amerikanischer Schriftsteller, der sich 1981 als Anwalt niederließ und 1989 sein erstes Buch *„Die Jury“* veröffentlichte, dem noch zahlreiche weitere Bücher folgten, und damit ein neues Genre – den Justizthriller – schuf.
http://www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=97592

3.2.3.3 Zeitbezug

Der Zeitbezug ist ein äußerst komplexer Faktor und verlangt, je nach Texttyp, nach einem sehr differenziertem Sprach- und Stilgefühl. Bedeutend werden die zeitbezogenen Determinanten immer dann, wenn ein Text, d.h. die Sprache des Texts, stark in einer bestimmten Epoche verhaftet ist. Das heißt also, dass zum Beispiel ein Text aus dem 17. Jahrhundert nicht wie ein übersetzter Text aus dem 21. Jahrhundert aussehen darf, woraus sich ergibt, dass andere Äquivalente gewählt werden müssen. Bei der Übersetzungskritik kommt der Zeitbezug insofern ins Spiel, als man beispielsweise eine Übersetzung eines Textes aus dem 19. Jahrhundert nicht mit denselben Maßstäben beurteilen darf wie eine zeitgenössische Übersetzung des selben Texts, denn die Ausgangssprache ist gleich geblieben, die Zielsprache hingegen hat sich weiterentwickelt. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang jedoch auch, dass der Zeitbezug sehr wohl auch außer Acht gelassen werden kann, wenn der Zweck der Übersetzung danach verlangt (vgl. 1971:74ff.).

3.2.3.4 Ortsbezug

Der Ortsbezug kann für eine Übersetzung ein großes Problem darstellen, denn unter ortsbezogenen Determinanten versteht man vor allem Realia (Kulturspezifika) und Eigenarten, die sowohl an das Land als auch an die Menschen der Ausgangssprache gebunden sind. Das heißt also, dass diese Textelemente dem zielsprachlichen Leser nichts sagen oder andere Konnotation bzw. Assoziation hervorrufen, als sie der Leser des Ausgangstextes hat. Somit muss der Übersetzer, ist dies der Fall, nicht das Wort *„sondern die Wirklichkeit dessen, was mit ihm bezeichnet wird“* (1971:77) übersetzen.

Ein besonderes Problem stellen Sitten und Bräuche, aber auch die Bezeichnung von Gegenständen und Einrichtungen dar, die nur in der Ausgangskultur bekannt sind. Gelöst werden können diese Probleme immer in Hinblick auf die Erfordernisse des jeweiligen Texttyps wie folgt: durch (1) *Entlehnung*, durch (2) *Lehnübersetzung*, durch (3) *Übernahme des fremdsprachigen Ausdrucks unter Hinzufügung einer Fußnote* oder durch (4) eine *„erklärende“ Übersetzung* (vgl. 1971:77ff.).

3.2.3.5 Empfängerbezug

Mit „Empfänger“ ist in diesem Fall immer der *ausgangs*textsprachliche Leser oder Hörer gemeint. Das bedeutet, dass man unbedingt den Unterschied zwischen dem im Original angelegten Empfängerbezug und dem intendierten Zieltextempfänger im Auge behalten muss. Demnach ist immer zu berücksichtigen, was der Autor dem Ausgangstextleser mitteilen wollte und warum er es auf eine gewisse Weise und nicht auf eine andere getan hat. Auch hier, wie schon beim Ortsbezug, spielt der kulturelle Kontext, die gesamte soziale Situation, eine Rolle. Allerdings geht es in diesem Fall nicht um die in der Ausgangssprache geprägten Realia, sondern um idiomatische Redewendungen, Zitate, Metaphern, Sprichwörter, etc. Auch hier gilt, dass die Lösungsansätze vom Texttyp abhängig sind. In jedem Fall ist es jedoch das Ziel, dass der Übersetzer eine Lösung findet, die es dem Zieltextleser ermöglicht, den Text in sein eigenes kulturelles Umfeld, den eigenen kulturellen Kontext, einzubauen, was ein Verständnis des Textes überhaupt erst möglich macht (vgl. 1971:81ff.).

3.2.3.6 Sprecherabhängigkeit

Reiß schreibt in Bezug auf die Sprecherabhängigkeit folgendes:

> „Als sprecherabhängige Determinanten sollen vorwiegend jene Elemente verstanden sein, welche als außersprachliche Faktoren die Sprache des Autors selbst oder die seiner ‚Geschöpfe’ mitbestimmen. Diese Faktoren finden vielfältigen Niederschlag auf lexikalischer, grammatikalischer und stilistischer Ebene. Inwieweit sie bei der Übertragung berücksichtigt werden müssen, hängt wiederum vom Texttyp ab.“ (1971:84).

Zu den Faktoren, die auf die Sprache des Autors Einfluss nehmen, zählen zum Beispiel seine Herkunft, seine Bildung, aber auch die Epoche, in der er lebt. In Bezug auf seine „Geschöpfe“ ist hervorzuheben, dass die Typisierung einzelner Personen insofern eine Rolle spielt, als ein Erwachsener anders spricht als ein Kind, ein Reporter anders als ein Tankwart, usw. (vgl. 1971:84).

Den geringsten Einfluss hat die Sprecherabhängigkeit bei informativen Texten. Bei expressiven Texten kommt der individuelle Stil des Autors zum Tragen, der durch die oben genannten Einflussfaktoren geprägt ist. Bei operativen Texten hingegen ist der

Zweck des Textes von Bedeutung; er wird so gestaltet werden, dass er den maximalen Effekt auslöst (vgl. 1971:84f.).

3.2.3.7 Affektive Implikationen

Die affektiven Implikationen stellen für einen Kritiker das größte Problem dar, insofern als es hier am schwierigsten ist objektiv zu bleiben und sich nicht durch subjektive Auffassungen verleiten zu lassen.

Was versteht man unter affektiven Implikationen? Es geht hier um die Wiedergabe von Humor, Komik, Ironie, SARKASMUS oder Verachtung, Erregtheit oder EMPHASE und um die Frage, ob der Übersetzer sie jeweils richtig erkannt und umgesetzt hat. Darüber hinaus stellen Schimpfwörter und Ausrufe jeder Art eine Herausforderung für den Übersetzer dar. Affektive Implikationen können sich somit sowohl auf die lexikalische und grammatikalische als auch auf die stilistisch Ebene auswirken (vgl. 1971:85ff.).

Zu den drei Hauptkategorien kommen schließlich noch zwei Nebenkategorien. Hier handelt es sich um die funktionale und die personelle Kategorie.

3.2.4 FUNKTIONALE KATEGORIE

Bei der funktionalen Kategorie geht es um die Funktion eines Texts, das Ziel, den Zweck. Wenn demnach eine Übersetzung einem speziellen Zweck dienen soll und eine andere Funktion zu erfüllen hat als das Original, kann der Übersetzer und dementsprechend auch der Kritiker *„sich von den dem jeweiligen Texttyp zugehörigen Normen, von den innersprachlichen Instruktionen und von den außersprachlichen Determinanten lösen“* (Bernardo 2007:5f.). Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn eine Übersetzung für einen bestimmten Lesekreis adaptiert werden muss. Dieser Fall kann zum Beispiel eintreten, wenn ein Buch für Erwachsene für Kinder umgeschrieben werden soll. In diesem Fall übernimmt die Übersetzung eine andere spezifische Funktion, der Rechnung getragen werden muss. Demnach können Faktoren, die der funktionalen Kategorie zuzuordnen sind, die drei Hauptkategorien außer Kraft setzen.

3.2.5 PERSONELLE KATEGORIE

Jeder objektiven Bewertung sind Grenzen gesetzt. Dies ist allein schon durch die Tatsache bedingt, dass sowohl der Übersetzer als auch der Kritiker Menschen sind, die, wenn auch um Objektivität bemüht, sich nicht völlig ihren subjektiven Einstellungen entziehen können. Denn egal wie sehr man sich bemüht, autorengetreu zu übersetzen, so bleibt doch jede Übersetzung notwendigerweise auch Interpretation (vgl. 1971:107). Das heißt also, dass sowohl die Persönlichkeit des Übersetzers und seine persönlichen Einstellungen als auch die hermeneutischen Schwierigkeiten, denen er sich bei einer Übersetzung gegenüber sieht, eine Rolle spielen (vgl. Bernardo 2007:6). Daraus ergibt sich auch, dass jede sachgerechte Übersetzungskritik nur solange und insoweit objektiv sein kann, solange sie auch den subjektiven Bedingtheiten bewusst einen Platz einräumt (vgl. 1971:115).

Abschließend sei noch einmal deutlich darauf hingewiesen, dass Reiß bei ihrem Ansatz, immer das Original als Ausgangspunkt für die Übersetzungskritik heranzieht, vertritt sie doch die These, dass *„jede übersetzerische Entscheidung – und jede Beurteilung dieser Entscheidung – sich letzten Endes am AT orientieren und an ihm messen lassen muss“* (1990:32). Für sie ist der Ausgangstext, sowohl beim Übersetzen selbst als auch bei der Beurteilung von Übersetzungen *„nicht nur das sine qua non, sondern die unverrückbare Bezugsgröße, das Maß aller Dinge“* (1990:39).[69]

---

[69] Anzumerken ist, dass Reiß es unter bestimmten Voraussetzungen durchaus auch als sinnvoll erachtet, eine Übersetzung ausschließlich anhand des zielsprachlichen Textes zu beurteilen, allerdings eben nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen, denn unter dem *„eigentlichen ausschlaggebenden Weg zur Beurteilung einer Übersetzung“* (1971:23) versteht Reiß die ausgangstextabhängige Kritik, da für sie ein endgültiges Urteil über eine Übersetzung nur durch den Vergleich mit dem Original erreicht werden kann (vgl. Reiß 1971:23).

3.3 PRAGMALINGUISTISCHER ANSATZ

Bereits 1977 entwarf House in ihrem Buch *„A Model for Translation Quality Assessment“* ein Modell zur Bewertung der Qualität von Übersetzungen, bei dem sie sich auf die pragmatischen Aspekte des Übersetzens konzentrierte. Ihr Ziel war es dabei von Anfang an, *„ein Instrumentarium zu entwickeln, mit dem Texte und Übersetzungen in allen linguistischen Einzelheiten miteinander verglichen und somit deren Äquivalenzstatus bestimmt werden kann“* (Stolze 2008:58). 1997, 20 Jahre danach, widmete sie sich erneut ausführlich ihrem Modell. So unterzog sie es in ihrem Buch *„Translation Quality Assessment – A Model Revisited“* einer Revision und entwickelte es unter Berücksichtigung der an ihrem Modell geübten Kritik weiter.

Laut Bernardo verfolgt House mit ihrem Modell zwei Ziele:

> „[…]: zum einen soll die Qualität einer Übersetzung auf der Grundlage eines systematischen Vergleichs mit dem Original festgestellt werden, ohne jedoch zu irgendeinem verbindlichen Bewertungsurteil dabei zu gelangen, und zum anderen sollen aus der durchgeführten Analyse didaktische Hinweise für den Unterricht abgeleitet werden.“[70] (2007:11).

Bei der Beurteilung der Qualität einer Übersetzung ist nach House das Hauptkriterium der Erhalt der funktionalen Äquivalenz zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext, wobei unter Funktion die Anwendung eines Textes in einem situationsbestimmten Rahmen verstanden wird, und sich die Äquivalenzforderung auf die semantische, pragmatische und textuelle Ebene erstreckt. Demnach erfüllt der Zieltext sowohl eine interpersonelle, als auch ideationale Funktion, die der des Originals entspricht und im Zieltext durch äquivalente pragmatische Mittel ausgedrückt werden soll (vgl. Bernardo 2007:11f). Daher muss die pragmalinguistische Analyse des Ausgangstextes den Kern des von House überarbeiteten Ansatz darstellen, aufgrund derer *„eine Art Diskursprofil erstellt werden kann, welches die Grundlage für die Bewertung der Übersetzung darstellt“* (Kaindl 2006:375).

---

[70] Diese doppelte Zielsetzung macht deutlich, dass die übersetzungskritischen Modelle nicht klar von übersetzungsdidaktischen Modellen zu trennen sind. Am Ende geht es doch beiden Ansätzen um die Bewertung einer Übersetzung, wenn diese Bewertung auch aus anderen Gründen und mit einer anderen Zielsetzung erfolgt.

Dieses Diskursprofil, dass aufgrund einer *„systemischen linguistisch-pragmatischen Analyse der Sprachfunktionen des Textes in seinem Situationskontext“* (Stolze 2008:59), erstellt wird, stellt die Norm dar, die für den Vergleich mit dem Original als Richtlinie dient und die qualitative Adäquatheit des Zieltextes sichern soll. Ist das Diskursprofil erstellt und somit die Funktion des Textes ermittelt, wird der Zieltext ebenso eingehend und nach demselben Modell analysiert. Danach kann man die beiden Textprofile, und somit die Funktion von Original und Zieltext, miteinander vergleichen, wodurch verdeckte Fehler (Fehlen an situationellen Korrespondenzen) und offene Fehler (alle übrigen Fehler)[71] ersichtlich werden (vgl. Bernardo 2007:12f).

Wie genau kommt man zu einem Diskursprofil?

Der erste Schritt ist nach House die Unterscheidung in zwei Gruppen aufgrund der situationellen Dimensionen des jeweiligen Texts. Hierbei handelt es sich um folgende zwei Kategorien, die House in Anlehnung an Crystal und Davy (1969:66) entworfen hat: die Kategorie der „dimension of language user“, die sich auf den Sender bezieht, und die Kategorie „dimension of language use“, die sich mit der Sprachverwendung selbst beschäftigt. Diese situationelle Analyse wird zusätzlich noch durch rhetorisch-stilistische, sprechaktbezogene und pragmatische Aspekte sowie durch syntaktische, lexikalische und textuelle Mittel ergänzt (vgl. Bernardo 2007:13). Nach der Analyse des Ausgangstextes wird der gleiche Prozess auch auf den Zieltext angewendet. Die so erhaltenen Diskursprofile werden danach einander gegenübergestellt und analysiert. Für die Analyse schlägt House vier Hauptkategorien vor: „genre“, „register“, „individual textual function“ und „language text“. Das Ergebnis dieser Analyse wird schließlich anhand der Diskrepanzen zwischen Ausgangstext und Zieltext dargestellt, wobei die Forderung nach Funktionsgleichheit bzw. Äquivalenz vom Übersetzungstyp abhängt. Im Gegensatz zu Reiß unterscheidet House nur zwei Übersetzungstypen: den Typ der „overt translation“ und den Typ der „covert translation“, die jeweils eine unterschiedliche Bewertung erfordern.

Im Folgenden werden die oben genannten Begriffe genauer erläutert.

---

[71] Verdeckte Fehler heißen bei House *„covertly erroneous errors“*, offene Fehler werden als *„overtly erroneous errors“* bezeichnet.

3.3.1 DIMENSIONS OF LANGUAGE USER[72]

Die Kategorie *„dimension of language user“*, die sich auf den Sender bezieht, lässt sich weiter unterteilen in:

- *geographical origin*: die Dimension der geographischen Herkunft lässt Rückschlüsse auf die Herkunft des Senders und somit auf dessen Sprachgewohnheiten zu (regionale Dialekte);
- *social class*: die Dimension der sozialen Schicht wiederum ermöglicht Rückschlüsse auf den sozialen Dialekt eines Sprechers; stammt er aus der Mittelschicht, der Arbeiterklasse, etc.;
- *time*: die Zeitdimension schließlich gibt Aufschluss darüber, *wann* ein Text zeitlich einzuordnen ist.

3.3.2 DIMENSIONS OF LANGUAGE USE[73]

Die Kategorie *„dimension of language use“* bezieht sich auf die Sprachverwendung selbst, wobei sich hier fünf Subkategorien unterscheiden lassen:

- *medium*: die Kategorie *„medium“* lässt sich unterteilen in *„simple“* und *„complex“*. House definiert den Begriff *„simple medium“* wie folgt: *„[...] simple medium where language stays within one category, i.e., ‚spoken to be heard' or ‚written to be read' (in the sense of ‚not read aloud')“* (1997:40). Die Dimension *„complex medium“* erweist sich als schwieriger. So muss hier zwischen Texten, die geschrieben wurden, um gesprochen zu werden, Texten die geschrieben wurden, um gesprochen zu werden, als würden sie vorgelesen, und Texten, die geschrieben wurden, um so gesprochen zu werden, als wären sie nicht geschrieben, unterschieden werden. Zu beachten ist, dass sich die gesprochene Sprache anders manifestiert als die geschriebene; so zeichnet sich die gesprochene Sprache zum Beispiel durch strukturelle Einfachheit, unvollständige Sätze, hohe Redundanz, etc. aus;

---

[72] Nach House 1997:38ff.
[73] Nach House 1997:39ff.

- *participation*: auch die Dimension der *„participation“*, der Anteilnahme, lässt sich in *„simple“* und *„complex“* unterteilen. So kann ein Text entweder ein „einfacher“ Monolog oder Dialog sein, oder aber auch ein „komplexer“ Monolog bzw. Dialog, wenn z.B. in einem Monolog bestimmte sprachliche Mittel zum Ausdruck kommen, die auf indirekte Beteiligung des Empfängers oder Versuche der Einbindung des Empfängers durch linguistische Mittel schließen lassen;
- *social role relationship*: die Kategorie der *„sozialen Rollen der Sender und Empfänger“* betrifft das Verhältnis, das zwischen ihnen herrscht, welche Rolle sie jeweils in dem Gespräch einnehmen. Diese Rolle wird wiederum vom sozialen Stand, dem Status der jeweiligen Kommunikationspartner und der Kommunikationssituation bestimmt. So kann das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger entweder symmetrisch, d.h. beide Gesprächspartner sind gleichberechtigt, oder asymmetrisch, d.h. entweder der Sender oder der Empfänger besitzt Autorität, sein;[74]
- *social attitude*: bei der Kategorie *„social attitude“,* d.h. der Kategorie der *„sozialen Stellung“*, geht es um die Nähe bzw. Distanz zwischen den Kommunikationspartnern und die sich daraus ergebende formale oder informale Haltung. House bedient sich bei dieser Kategorie bei Joos (1962), der die verschiedenen Stilarten in fünf Kategorien unterteilt: *„frozen“*, *„formal“*, *„consultative“*, *„casual“* und *„intimate“*, wobei für House auch Mischkategorien (*transitional styles*) zulässig sind wie z.B. die Kategorie *„consultative-casual“*;
- *province*: unter *„province“* (soziales Umfeld), versteht House, wie bei Bernardo zusammengefasst: *„[…] nicht nur den beruflichen Tätigkeitsbereich vom Textproduzenten […], sondern auch den Textgehalt und Aspekte der Textproduktion, die dem Text entnommen werden können, darunter auch das jeweilige REGISTER“* (2007:12).

Anhand der *dimensions of language use* sowie *language user* kann das Diskursprofil für den Ausgangs- bzw. Zieltext erstellt werden[75].

---

74 Vgl. auch Kapitel 1.2.1 Axiom 5 nach Watzlawick.

75 Ein Anwendungsbeispiel findet sich bei House 1997:48ff.

Die tatsächliche Beurteilung der Übersetzung erfolgt schließlich mittels Äquivalenzrelationen zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext. Demnach kann erst bei Vorliegen beider Profile mit der eigentlichen Phase zur Feststellung der Äquivalenz begonnen werden, in der es nicht nur zu klären gilt, ob der Zieltext in seiner Funktion dem Ausgangstext zuzuordnen ist, sondern auch, ob äquivalente situationelle Mittel eingesetzt wurden, um diese Funktion zu erfüllen. Welche Rolle die bereits erwähnten Übersetzungstypen (*overt* und *covert translation*) spielen, wird unter Punkt 3.3.6 und 3.3.7 genauer erläutert.

Wie bereits angeführt, weist das Analysemodell vier übersetzungskritisch relevante Bereiche auf. Dabei handelt es sich um: function of the individual text (individuelle Textfunktion), genre (Genre), register (Register) und language/text (Sprache/Text), wobei die Register-Ebene in Anlehnung an Halliday noch weiter in *field*, *tenor* und *mode* unterteilt wird (vgl. House 1997:107).

3.3.3 REGISTER[76]

House definiert „register" wie folgt:

> „Register […] refers to what the context-of-situation requires as appropriate linguistic realizations in a text. Register is thus basically a 'contextual category correlating groupings of linguistic features with recurrent situational features' (Gregory and Caroll 1978:4)." (1997:105).

Die Kategorie „register" lässt sich noch weiter in *field*, *tenor* und *mode* unterteilen.

Field beschäftigt sich mit dem Inhalt, dem Thema des Textes und berücksichtigt dabei auch den Fachlichkeitsgrad.

Tenor hingegen bezieht sich auf die Kommunikationspartner. Wer ist der Sender, wer der Empfänger, in welchem Verhältnis stehen sie zueinander, wie ist ihr emotionales Verhältnis, welche Intention und welche Interessen verfolgen die Gesprächspartner, welche persönliche Einstellung vertreten sie? Darüber hinaus finden in der Kategorie

---

[76] Nach House 1997:108f.

„tenor“ auch die geographische Herkunft, die soziale Schicht des Sprechers sowie der Zeitfaktor Berücksichtigung.

Mode schließlich bezieht sich sowohl auf das Medium als auch auf die Anzahl der Kommunikationspartner. In Bezug auf das Medium wird wiederum zwischen gesprochener und geschriebener Sprache unterschieden, wobei man weiter zwischen einfachen und komplexen Texten differenziert. Ein einfacher Text ist zum Beispiel ein zum Vorlesen geschriebener Text, ein komplexer Text hingegen ist zum Beispiel ein Text, der geschrieben wird, aber für eine mündliche Präsentation vorgesehen ist. Unter „Anzahl der Kommunikationspartner“ versteht man die Beteiligung der Gesprächspartner am Gespräch. So kann ein Gespräch sowohl „einfach“ sein, wenn es sich um einen Monolog handelt, d.h. keine Empfängerbeteiligung vorherrscht, als auch „komplex“, wenn ein Dialog stattfindet, also mehrere Gesprächspartner aktiv am Gespräch beteiligt sind.

Untersucht man diese drei Kategorien in allen ihren Dimensionen sowie auf lexikalischer, syntaktischer und textueller Ebene, so lässt sich die Funktion des Textes feststellen.

3.3.4 GENRE[77]

House definiert „genre” wie folgt: *„genre is a socially established category characterized in terms of occurrence of use, source and a communicative purpose or any combination of these”* (1997:107). Mit anderen Worten, die Kategorie *„genre“* bezieht sich im Großen und Ganzen auf die Textsorte und wird somit von kulturellen Einflüssen geprägt. House hat *„genre“* als Kategorie erst bei ihrem überarbeiteten Modell eingeführt, da ihr die Kategorie *„register“* als nicht mehr ausreichend erschien. So empfand sie es als notwendig herauszufiltern, welche allgemeinen Gesetzmäßigkeiten unterschiedliche Texte gemeinsam haben, um so feststellen zu können, welchem Register sie zuzuordnen sind. Dementsprechend kann die Kategorie *„genre“* als der Kategorie *„register“* untergeordnet betrachtet werden.

---

[77] Nach House 1997:105ff.

3.3.5 INDIVIDUAL TEXTUAL FUNCTION

Die individuelle Textfunktion, der House nach Halliday (1973) eine referentiell-inhaltsbezogene (*ideational functional component*) und eine interpersonelle (*interpersonal functional component*) Funktion zuschreibt (vgl. 1997:35), wird laut House wie folgt durch die neue Kategorie *„genre"* in ihr Modell eingebunden: *„inside my model, genre might serve as a category linking register (which realizes genre) and the individual textual function (which exemplifies genre)"* (1997:107).

Um noch einmal zu veranschaulichen, wie die vorgestellten Kategorien aufeinander einwirken, hier eine Abbildung von House:

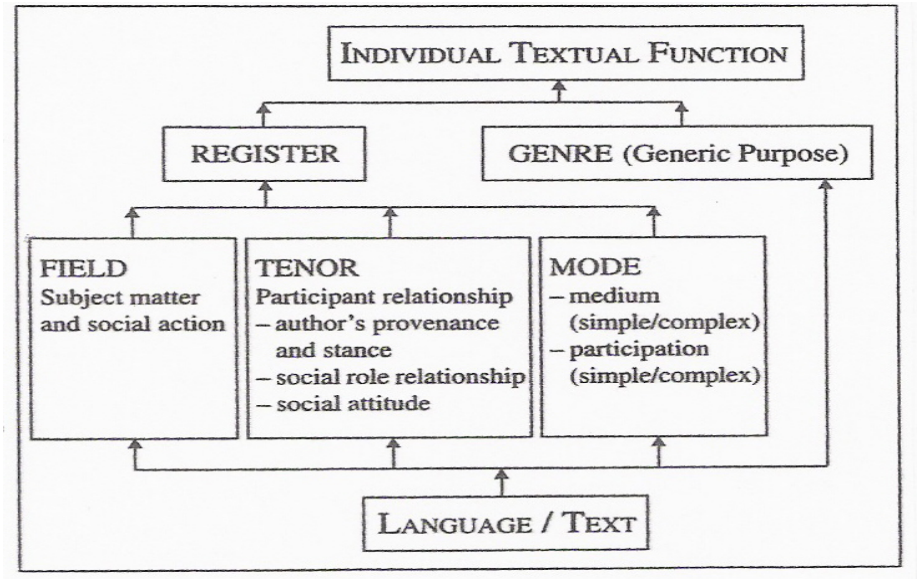

Abbildung 6: Übersetzungskritisches Analyseraster nach House (1997:108)

Hat man die Texte anhand dieser Kategorien genauer untersucht, kann die tatsächliche Beurteilung der Übersetzung mittels Äquivalenzrelationen zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext erfolgen, wobei es zu beachten gilt, dass es vom Übersetzungstyp abhängig ist, welche Kategorien eines Textes äquivalent gehalten werden müssen. House unterscheidet hierbei zwischen covert translation (verdeckte Übersetzung) und overt translation (offene Übersetzung).

3.3.6 COVERT TRANSLATION

Bei der *covert translation* handelt es sich um eine Übersetzung, die als solche nicht erkennbar ist, d.h. sie besitzt in der Zielkultur den gleichen Status wie jedes andere Original auch. Die *covert translation* ahmt also die Funktion des Originals in einem anderen sprachlichen Rahmen nach, um den gleichen Zweck zu erfüllen wie der Ausgangstext. Aufgrund der Tatsache, dass Ausgangstext und Zieltext jeweils für ein anderes Zielpublikum konzipiert sind, muss bei verdeckten Übersetzungen allerdings ein *„cultural filter“* (kultureller Filter) eingebaut werden. Dieser ermöglicht, dass – soll die Textfunktion erhalten bleiben und der Zieltext in der Zielkultur die gleiche Funktion erfüllen wie der Ausgangstext in der Ausgangskultur – zu diesem Zweck Veränderungen im Text vorgenommen werden dürfen. Diese Veränderungen sind aufgrund von zielkulturellen sowie sprachlichen Unterschieden zwischen Ausgangs- und Zieltextsprache nötig. Somit ist Äquivalenz als Beurteilungsmaßstab nur in den Bereichen der Textfunktion und des Genres möglich (vgl. 1997:111-115).

3.3.7 OVERT TRANSLATION

Im Gegensatz zur *covert translation* sieht man der *overt translation* an, dass es sich um eine Übersetzung handelt, der Status des Ausgangstextes wird beibehalten, da der Text in einer bestimmten Weise an die Ausgangskultur gebunden ist. Darüber hinaus wird *„der Übersetzung eine andere analoge Funktion zugeschrieben, um auf diese Weise den Ziellesern den Zugang zur Funktion des Originals zu erschließen“* (Bernardo 2007:14). Anders ausgedrückt, es wird der Übersetzung eine besondere sekundäre Funktion hinzugefügt – entweder im Interesse eines bestimmten Publikums (Bearbeitung für Kinder, Schüler, Fachleute, etc.) oder zu einem anderen bestimmten Zweck (Zusammenfassungen, etc.) (vgl. Bernardo 2007:14). House unterscheidet bei der *overt translation* darüber hinaus zwischen *„historically-linked source texts“* (historisch-gebundene Texte) und *„timeless source texts“* (zeitlose Texte) (vgl. 1997:66).

Folgende Abbildung veranschaulicht noch einmal wie die Äquivalenzforderung an die beiden unterschiedlichen Übersetzungstypen *overt* und *covert translation* angepasst werden muss:

Level	Is strict equivalence the translational goal?	
	Overt Translation	Covert Translation
Primary level function	NO	YES
Secondary level function	YES	(does not apply)
Genre	YES	YES
Register	YES	NO
Language/Text	YES	NO

Abbildung 7: Äquivalenzforderungsmodell (House 1997:115)

Auch bei House, wie schon bei Reiß, sei abschließend noch einmal darauf hingewiesen, dass sich ihr Ansatz am Ausgangtext orientiert, der Ausgangstext der fixe Orientierungspunkt bei der Bewertung von Übersetzungen ist.

3.4 FUNKTIONALER ANSATZ

Im Gegensatz zu den beiden bisher vorgestellten Modellen, orientieren sich funktionale Modelle nicht am Ausgangstext sondern am Zieltext. Somit ist bei der Bewertung einer Übersetzung auch nicht das Original die ausschlaggebende Größe, sondern entscheidend ist, ob der Zieltext in der Zielkultur seine intendierte Funktion erfüllt. Bereits 1984 haben Reiß/Vermeer für eine zieltextorientierte Untersuchungsperspektive plädiert, indem sie schrieben:

> „Zu beurteilen ist einmal (und in den meisten Fällen wahrscheinlich in erster Linie) das Translat per se. In zweiter Linie ist ein Translat als Translation eines AT zu beurteilen." (1984:113)[78]

Zu Beginn der 90er Jahre hat Amman, basierend auf Vermeers Skopostheorie und Holz-Mänttäris Theorie des Translatorischen Handelns, ein rein zieltextorientiertes Untersuchungsmodell entwickelt.

Zum besseren Verständnis von Ammans Modell, bei dem es nicht wie bei früheren Modellen darum geht, die *„Treue"* oder *„Untreue"* eines Translats zum Ausgangstext nur anhand sprachlicher Oberflächenstrukturen zu beurteilen, sondern darum, ob das Translat seinem spezifischen Skopos gerecht wird, werden im Folgenden Vermeers Skopostheorie sowie Holz-Mänttäris Theorie des Translatorischen Handelns, die die Grundlage für Ammanns Ansatz bilden, kurz erläutert. Darüber hinaus wird aufgrund der Tatsache, dass Fillmores Scenes-and-frames-Konzept bei Ammanns Modell zur Anwendung kommt, auch dieses genauer erläutert.

---

[78] Es fällt auf, das diese Aussage im Widerspruch zu früheren und sogar späteren Äußerungen von Reiß steht. Schrieb sie doch 1990, wie folgt, dass der Ausgangstext *„nicht nur das sine qua non, sondern die unverrückbare Bezugsgröße, das Maß aller Dinge"* (1990:39) ist.

3.4.1 EXKURS 1: SKOPOSTHEORIE[79]

Bei Vermeers Skopostheorie geht es um das Ziel, bzw. den Zweck, zu dem übersetzt wird. Die Theorie geht dabei von einem handlungsorientierten Rahmen aus, wobei der Schwerpunkt dieser Handlung auf dem Skopos, aber auch auf der Rolle des Translators als Experte liegt. Den Stellenwert, den das Translat bei der Skopostheorie einnimmt, beschreibt Vermeer wie folgt:

> „Nach der Skopostheorie wird ein Translat nicht nur als (mehr oder minder von einer gegebenen Situation losgelöstes, "eigenständiges") sprachliches Phänomen betrachtet, sondern als kommunikatives Handlungselement in Situation." (1990:31).

Es wurde bereits festgehalten, dass jede Handlung kommunikativ ist und dass Translation immer auch Kommunikation ist, bzw. als Sondersorte interkultureller Kommunikation betrachtet werden kann. Darüber hinaus wurde deutlich gemacht, dass jede kommunikative Handlung zweckbestimmt ist. An diesem Kriterium knüpft die Skopostheorie an, die davon ausgeht, dass jede Translation immer auf den Empfänger abgestimmt sein muss. Oberstes Primat hat hierbei der Skopos einer Übersetzung, die Frage, welches vom Autor intendierte Ziel beim Empfänger erreicht werden soll.

Dementsprechend wird die Gestaltung des Translationsvorgangs durch den Translator sowie die Form des Translats vom Skopos der jeweiligen Translation bestimmt. Zu beachten ist, dass sich der Skoposbegriff sowohl auf den Translationsprozess als auch auf das Translat selbst beziehen kann, wobei der Translationsskopos das vom Translator intendierte Ziel bezeichnet und der Translatskopos für die in der Zielkultur rezipierte Funktion des Translats steht (vgl. Dizdar 2006:104f.).

Entscheidend ist in jedem Fall, dass jene Faktoren erkannt werden, die dafür verantwortlich sind, dass ein Text in der Zielkultur optimal funktioniert, denn das Erkennen dieser Faktoren ist es, das ein professionelles translatorisches Handeln überhaupt erst ermöglicht. In diesem Zusammenhang muss auch gesagt werden, dass die Entscheidung, ob ein Text in der Zielkultur funktioniert, immer vom gegebenen Skopos abhängt.

---

[79] Das Wort „Skopos" stammt aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie „Ziel", „Zweck" (vgl. Prunč 2007:202).

So kann es zum Beispiel von einem Ausgangstext je nach intendierter Funktion verschiedene Übersetzungen geben, die alle aufgrund ihrer Skopussetzung in der Zielkultur funktionieren. Ein Gedicht kann zum Beispiel funktionsgleich als Gedicht übersetzt werden, aber auch als ein Mittel für die Werbebranche. Der Zweck, den es zu erfüllen hat, ist hier jeweils ein anderer, deswegen kann in der Skopostheorie die Forderung nach Funktionskonstanz nicht aufrechterhalten werden, denn ein Text kann auch funktionieren, wenn er in der Zielkultur nicht dieselbe Funktion erfüllt. Dadurch ergibt sich auch, dass es keine vorgeschriebene Translationsstrategie gibt, denn auch sie ist vom Skopos abhängig. Dementsprechend sind bei der Skopostheorie Überlegungen zur Funktion und wie ein Text optimal wirkt, immer *pro*spektiv auf die Zielkultur und den in ihr zu erfüllenden Skopos zu beziehen. Somit sind *retro*spektive Fragen, die den Ausgangstext, die Ausgangstextintention bzw. Ausgangstextzielkultur betreffen, erstmals nicht relevant (vgl. Dizdar 2006:105). Darüber hinaus sei darauf hingewiesen, dass aufgrund der Tatsache, dass der Zweck einer Translation immer auch von der jeweiligen Handlungssituation mitabhängig ist, nicht jeder Zweck in jeder Situation auch tatsächlich umgesetzt werden kann. Demnach kann es passieren, dass, wenn sich die Situation ändert, ein Zweck inadäquat oder obsolet wird (vgl. Vermeer 1986:46).

Vereinfacht gesagt lautet bei der Skopostheorie die erste Frage demnach immer, *wozu* eigentlich übersetzt wird, wofür das Translat gebraucht wird. Es geht also in erster Linie darum das Translations- und somit das Kommunikationsziel zu erörtern. Dieser Vorgang ermöglicht, dass sich der Übersetzer vom Ausgangstext befreit und selbigen als reines *„Informationsangebot"* (Reiß/Vermeer 1984:19) wahrnimmt, wodurch ermöglicht wird, dass nur die für den Zieltextempfänger relevanten Aspekte auch in den Zieltext übernommen werden. Wie bereits oben erwähnt, geht es also nicht mehr um Funktionskonstanz und Äquivalenz [80] sondern darum, ob das Translat auch das Kommunikationsziel erfüllt, ob adäquat[81] übersetzt wurde.

---

[80] *„**Äquivalenz** bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf der ranggleichen Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)."* (Reiß/Vermeer 1984:139f.)

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

Die Frage nach dem *Wozu* ist eng verknüpft mit der Frage „für *wen* wird eigentlich übersetzt, *wer* ist der Zieltextempfänger?“. Zur Erinnerung, Kommunikation, und somit Translation, findet immer in einer bestimmten Situation statt, ist somit auch immer Teil einer bestimmten Kultur. Das gleiche gilt dementsprechend für Texte (egal ob schriftlich oder mündlich), denn sie sind das Kommunikationsmittel oder, wie Vermeer sagt, das *„Handlungsprodukt“* (1986:33). Geht man davon aus, dass Texte keine isolierten Einheiten, sondern immer in einen größeren Zusammenhang eingebunden sind, wird deutlich, dass sich ihre Funktion immer aus ihrer Einbettung in einen bestimmten soziokulturellen Kontext ergibt, womit ein Text immer auch als *„Ausdruck eines kulturspezifischen Sachverhalts“* (Reiß/Vermeer 1984:120) gesehen werden muss. Somit bedeutet jede Translation gleichzeitig auch einen kulturellen Transfer, was bedingt, dass sich der Rezipientenkreis und dessen Erwartungshaltung an den Text ändert. Daraus ergibt sich, dass nicht der Text selber schon eine bestimmte Bedeutung hat, sondern diese erst durch den Rezipienten erhält, der den Text aufgrund seiner persönlichen Welterfahrung interpretiert. Oder anders gesagt: *„[…] es gibt keinen Text ohne einen Produzenten oder Rezipienten, der ihn als Text ‚deklariert’“* (Ammann 1995:85).

Somit wird deutlich, dass wenn ein Text in eine andere Sprache übersetzt wird, er in eine andere Kultur transferiert wird, sich der Faktor Rezipient verändert, wodurch die Beschaffenheit des Ausgangstextes an Bedeutung verliert. Der entscheidende Faktor bei der Translation ist daher die Kenntnis über die Zieltextrezipienten und deren Erwartungshaltung, wobei erneut darauf hingewiesen werden muss, dass der Faktor „Kultur“ eine bedeutende Rolle spielt, denn jede Situation ist in einen kulturellen Rahmen eingebettet. Dieser kulturelle Rahmen wiederum, d.h. die außersprachlichen Faktoren, beeinflussen, wie ein Text gestaltet und verstanden wird (vgl. Kadric et al. 2005:46f.).

Um es noch einmal zu verdeutlichen, der Textproduzent muss sich bei der Produktion eines Textes auf seine Leser einstellen, egal ob es sich um bekannte oder potentielle Leser handelt, und daher die Textausformung an ihnen orientieren, denn, wie Reiß schreibt, und wodurch sich der Bogen auch wieder zur Übersetzungskritik hin spannt:

> „[…] Leser verbinden meist bestimmte Erwartungen mit einem Text, sei es, dass sie durch den Namen des Autors, die Thematik, den Texttyp, die Textsorte dazu angeregt werden. Solche Erwartungshaltungen sind nicht nur vom Übersetzer zu berücksichtigen, sondern auch vom Kritiker mit in Rechnung zu stellen“ (1989:82).

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass es bei der Skopostheorie darum geht, die Informationen, die zur Erreichung des intendierten Ziels nötig sind, adäquat zu vermitteln, indem durch die Fragen *„wozu“*, *„für wen“* und *„in welcher Situation, d.h. in welcher Kultur“* dem Translations- bzw. dem Translatskopos oberstes Primat eingeräumt wird.

3.4.2 EXKURS 2: THEORIE DES TRANSLATORISCHEN HANDELNS

Holz-Mänttäri entwickelte ihre Theorie des Translatorischen Handelns, ebenso wie Vermeer seine Skopostheorie, von einem funktionalen Standpunkt aus. Ihre Theorie ergänzt und erweitert Vermeers Ansatz insofern, als sie neben dem kommunikativen Aspekt auch besondere Betonung auf den Handlungsaspekt legt, wobei auch hier wieder anzumerken ist, das die Beweggründe für eine bestimmte Handlung immer kulturspezifisch sind. Im Gegensatz zu Vermeer spricht Holz-Mänttäri jedoch nicht etwa von Texten, sondern von Botschaftsträgern, die sich aus verbalen und nonverbalen Elementen zusammensetzen und mittels derer der Translator in seiner Expertenrolle gemeinsam mit anderen Handlungsträgern agieren kann und somit eine Kommunikation[82] über Kulturgrenzen hinweg ermöglicht (vgl. Kadric et al. 2005:49).

Entstanden ist die Theorie des Translatorischen Handelns aufgrund Holz-Mänttäris Erkenntnis, dass die Koordination der Wünsche und Forderungen von Auftraggeber und Übersetzer oft Schwierigkeiten birgt, die sich negativ auf den Übersetzungsvorgang auswirken. Demnach fordert sie bei ihrem Ansatz ganz deutlich, dass der Übersetzer sich als Experte situiert und für eine arbeitsteilige Gesellschaft eintritt, d.h. für eine Kooperation zwischen all jenen, die an einer interkulturellen Kommunikation beteiligt sind.

---

[82] Anzumerken ist, dass Holz-Mänttäri Übersetzen nicht primär als Kommunikation sieht, sondern als die Herstellung eines Produktes für jemand anderen zu einem bestimmten Zweck (vgl. Risku 2006:109).

Demnach ist ihre Theorie als eine kommunikations-, handlungs- und systemtheoretische Soziotranslatologie konzipiert (vgl. Risku 2006:107).

Ausschlaggebend für ihre Theorie ist darüber hinaus, dass sie Translation nicht als rein sprachliche Tätigkeit auffasst, wodurch Translatoren eine weitaus bedeutendere Rolle zugeschrieben wird, als ihnen bisher zukam – sie sind nicht mehr nur Sprachmittler, die Elemente einer Sprache durch Elemente einer anderen Sprache ersetzen (vgl. Risku 2006:108).

Risku schreibt hierzu wie folgt:

> „Ihr Verdienst liegt […] im Versuch, allen translatorischen Handlungen des Translators (Übersetzers, Dolmetschers oder Kommunikationskonsulenten) eine theoretische Grundlage zu liefern. Schließlich ist die Bearbeitung des sprachlichen Materials nur ein Teil des Ganzen – und bleibt sinnlos, solange nicht berücksichtigt wird, dass die behandelten Sachverhalte, das Bildmaterial oder die Verwendungsweise der Übersetzung in der Zielkultur auf Unverständnis stoßen. Der Kern der Theorie ist deshalb die Darstellung der Tätigkeit von Translatoren als einer beruflichen Leistung für Fremdbedarf unter Einbeziehung der jeweils relevanten verbalen und non-verbalen Aspekte.“ (2006:108).

Demnach kann also die Theorie vom translatorischen Handeln als ein *„umfassendes Handlungskonzept“* (Holz-Mänttäri 1986:352) verstanden werden, das einen Rahmen für professionelles Handeln liefert. Aufgrund dieses umfassenden Handlungskonzeptes und der Positionierung des Translators als *„Experte für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern“* (Holz-Mänttäri 1986:354) ist es nicht verwunderlich, dass bei Holz-Mänttäris Theorie die konkreten translatorischen Entscheidungen eine stärkere Determinante darstellen als etwa der Inhalt oder die Form des Ausgangstextes (vgl. Stolze 2008:183f.), denn Kommunikation ist kulturspezifisch. Um diese kulturspezifischen Barrieren überwinden zu können, muss der Translator, in seiner Rolle als Experte für interkulturelle Kommunikation, die Mittel zur Überwindung dieser Barrieren kennen und sie dementsprechend auch kulturspezifisch einsetzen können, was bedeutet, dass er gegebenenfalls *„neue (gegenüber dem Ausgangstext) ‚Inhalte’ als Strategien in seinen Zieltext einbringen“* (Holz-Mänttäri 1986:360) muss. Die Analyse und Evaluierung dieser Kommunikationsmittel in Bezug auf ihre *„Funktion-in-Situation“*

(Holz-Mänttäri 1986:361) führt schließlich dazu, dass der Translator translatorisch vertretbare Entscheidungen treffen kann (vgl. Holz-Mänttäri 1986:361).

Die drei wichtigsten Aspekte bei der Theorie des Translatorischen Handelns sind folglich nach Holz-Mänttäri, dass translatorisches Handeln als Expertenhandlung angesehen wird, der Kooperation der einzelnen Beteiligten im situationseingebetteten Transferprozess besondere Bedeutung eingeräumt wird und dass nicht mehr von schlichten Texten sondern von Botschaftsträgern die Rede ist.

3.4.2.1 Expertenhandlung

Einen entscheidenden Faktor bei Holz-Mänttäris Theorie stellt der Translator in seiner Rolle als Experte dar. Beim Übersetzen handelt es sich demnach um eine Expertenhandlung, wobei der Translator für das fertige Produkt Verantwortung übernimmt. So wird der Translator für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern im Verlauf eines Kommunikationsprozesses von Holz-Mänttäri nicht als Mittler, sondern als eigenständiger und somit eigenverantwortlich handelnder Experte gesehen (vgl. 1986:354). Im Vergleich zu einem Laien besitzt der Translator professionelle Fähigkeiten und Kompetenzen, die es ihm ermöglichen, einen Text, der immer auch als Teil eines soziokulturellen größeren Ganzen gesehen werden muss, den Intentionen des Auftraggebers entsprechend zu übersetzen. Um dies adäquat tun zu können, ist es notwendig, dass der Translator nicht nur Kenntnis über die Intention des Auftraggebers hat, sondern auch darüber *warum, wozu* und *für wen* ein Text übersetzt wird, denn diese Faktoren entscheiden darüber, ob es überhaupt sinnvoll ist, eine Übersetzung anzufertigen. Ein entscheidender Faktor, der den Laien vom Experten unterscheidet, ist die Tatsache, dass Experten das Ausgangsmaterial einer genauen Analyse der Gesamtsituation unterziehen, denn nur durch Betrachtung der Gesamtsituation werden die Relevanz und der Sinn der Übersetzung verständlich, sich also nicht nur mit der Textoberfläche beschäftigen, sondern auch alle anderen Faktoren, die zum Textverständnis nötig sind, mitberücksichtigen. So ist es möglich, situationsangepasst auf Basis des theoretischen und praktischen Wissens zu handeln, das zur Lösung von Übersetzungsproblemen notwendig ist (vgl. Kadric et al. 2005:49f.).

3.4.2.2 Kooperation

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass Holz-Mänttäri Translatoren als Teil eines professionellen Handlungsgefüges sieht, d.h. sie arbeiten immer in Kooperation mit anderen und nie isoliert, denn die Produkterstellung erfolgt schließlich immer aufgrund eines fremden Kommunikationsbedarfs. Um für diesen Bedarf einen funktionsgerechten Text schaffen zu können, muss nicht nur der Text, sondern auch der Bedarf analysiert werden, was die Zusammenarbeit von verschiedenen Personen bedingt. So können in einem Handlungsgefüge sechs Schlüsselpositionen unterschieden werden, wobei die einzelnen Rollen durchaus auch in Kombination auftreten können. Unterschieden wird hier zwischen dem *Bedarfsträger*, dem *Besteller*, dem *Ausgangstextproduzenten*, dem *Translator*, dem *Zieltextapplikator* und dem *Zieltextrezipienten*. Durch die Zusammenarbeit wird es dem Translator möglich, ein Handlungskonzept zur Erreichung des intendierten Kommunikationsziels zu entwerfen. Somit wird deutlich, dass translatorisches Handeln nicht von der Gestalt des Ausgangstextes ausgeht, sondern vom Kommunikationsbedarf bzw. Kommunikationsziel, das durch die Kooperation der Handlungspartner deutlich wird (vgl. Kadric et al. 2005:50f.). Macht man sich diese Tatsachen bewusst, wird darüber hinaus deutlich, dass der Ausgangstext durch diesen Ansatz „entthront" wird, denn *„er kann, wenn er defekt oder nicht funktional ist, auch durch andere Informationen ersetzt werden"* (Nord 2006a:142).

3.4.2.3 Botschaftsträger

Der Begriff „Botschaftsträger" umfasst sowohl verbale als auch nonverbale und parasprachliche Kommunikationsmittel, die jeweils in eine bestimmte Funktionssituation eingebettet sind. Daraus lässt sich schließen, dass translatorisches Handeln im Sinne von Holz-Mänttäri weit über das bloße Übersetzen hinausgeht, d.h. es wird nicht nur mit vorgegebenen, rein sprachlichen Texten gearbeitet; translatorisches Handeln kann auch ohne einen fixierten schriftlichen Ausgangstext stattfinden. Dementsprechend können bei der Zieltextgestaltung auch alle kommunikativen Mittel eingesetzt werden. Entscheidend ist hierbei, dass bei der translatorischen Produktionshandlung *„fallbezogen spezifiziert"* (Holz-Mänttäri 1986:351) wird, denn auch ein Text in seiner weiter gefassten Funktion als Botschaftsträger *„muss bei professioneller Herstellung wie jedes Produkt hinsichtlich seines Verwendungszwecks in einer bestimmten Situation be-*

schrieben werden" (Holz-Mänttäri 1986:351). Die Aufgabe des Translators ist es demnach zu analysieren, welche Mittel und Medien eingesetzt werden müssen, damit die Botschaftsträger ihre intendierte Funktion erfüllen können. Die inhaltliche und formale Gestaltung derselbigen erfolgt dann in mehreren Schritten:

- Produktspezifikation,
- Analyse der Verwendungssituation,
- Planung des Herstellungsprozesses,
- Konzipierung der Form und des Inhalts des Produkts und
- Überprüfung der Ergebnisse (vgl. Kadric et al. 2005:52f.).

Auch die Theorie des Translatorischen Handelns hat seit ihrer Entstehung in den 80er Jahren entscheidende Modifikationen durchlaufen. So bezog sich translatorisches Handeln ursprünglich nur auf die professionelle Ermöglichung interkultureller Kommunikation. Heute umfasst translatorisches Handeln *„alle professionellen Tätigkeiten, die ‚für die Rollen und Angelegenheiten anderer' durchgeführt werden (Holz-Mänttäri 1996:324)"* (Risku 2006:110), was das Übersetzen und Dolmetschen, so Risku weiter, auf eine Stufe mit *„anderen Tätigkeiten zur Entwicklung von künstlerischen und industriellen Produkten"* (2006:110) stellt.

Darüber hinaus hat sich die Rolle, die die Methoden und Handlungskonzepte einnehmen, verändert. Schienen Handlungskonzepte anfangs noch die Rolle allgemeiner Prinzipien zu übernehmen, deren wichtigste Aufgabe darin bestand, Handlungen nachvollziehbar und argumentierbar zu machen, wird heute immer mehr betont, *„dass die notwendigerweise kulturspezifischen Methoden und Konzepte nur dazu da sind, um die Komplexität interkultureller Situationen in den Griff zu bekommen und danach alle intuitiven, chaotischen und individuellen Kräfte voll einsetzen zu können […]. Zuerst also begreifen, dann loslassen."* (Risku 2006:111).

Holz-Mänttäris Theorie des Translatorischen Handelns hat in den 80er Jahren der Translationswissenschaft eine neue Richtung gewiesen und gemeinsam mit Vermeers Skopostheorie zu einem neuen Zugang und Umgang mit der Problematik des Übersetzens geführt und darüber hinaus dazu beigetragen die Position und das Selbstbewusstsein der Translatoren in ihrer Rolle als Experten zu stärken.

3.4.3 EXKURS 3: SCENES-AND-FRAMES SEMANTIK

So wie die Skopostheorie und die Theorie des Translatorischen Handelns ist auch die Scenes-and-frames-Semantik den funktionalen Ansätzen der Übersetzungstheorie zuzuordnen. Das heißt, auch bei der Scenes-and-frames-Semantik ist, wie bei allen funktionalen Ansätzen, bei jedem Kommunikationsakt die Kenntnis über den Rezipienten und das Kommunikationsziel in der spezifischen Situation, in der der Text rezipiert wird, von ausschlaggebender Bedeutung. Diese beiden Faktoren, Rezipient und Kommunikationsziel, entscheiden darüber, welche Informationen, wie und in welcher Form produziert werden, damit ein Text vom Rezipienten im Sinne des Autors interpretiert werden kann, wodurch der Text erst seine Bedeutung erhält.

Ursprünglich in der kognitiven Linguistik von Fillmore entworfen, wurde der Scenes-and-frames-Ansatz von Vannerem/Snell-Hornby[83] sowie von Vermeer/Witte[84] für die Translationswissenschaft, für die er sich als äußerst nützlich erweist, weiterentwickelt. So schreibt auch Manhart:

> „Für die Translationswissenschaft ist dieses Modell von großer Bedeutung, denn es ist ein umfassender Ansatz für das *Verstehen* von Texten – im Gegensatz zur Text*analyse*, bei der ein Text lediglich aufgrund bestimmter Merkmale einer Kategorie zugeordnet, d.h. seiner Oberflächenstruktur entsprechend beurteilt wird. (1996:78).

Fillmore entwickelte 1977 eine eigene Bedeutungstheorie. Entscheidend bei seiner Theorie war, dass er für einen *„integrated view of language structure, language behaviour, language comprehension, language change and language acquisition“* (Fillmore 199:55) plädierte. Mit anderen Worten, er setzte sich dafür ein, dass sich die Sprachwissenschaft, die sich traditionsgemäß von ihren Nachbardisziplinen abgrenzte, für interdisziplinäre Zusammenarbeit öffnete. Darüber hinaus lehnte er auch einige der in der damaligen Linguistik grundlegenden Begriffe und Dogmen ab und griff auch bei

---

83 VANNEREM, Mia / SNELL-HORNBY, Mary. 1986. *Die Szene hinter dem Text: “scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft –Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S. 184-205.

84 VERMEER, Hans J. / WITTE Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen?. Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. (TEXTconTEXT Beiheft 3). Heidelberg: Groos.

der Benennung und Definition von Kernbegriffen seines Ansatzes, ganz im Sinne seines „integrated approach“, auf die Psychologie zurück. So bediente er sich bei der Psychologin Eleanor Rosch und ihrer Definition von Prototyp (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:184f.).

3.4.3.1 Der Prototyp

Als Prototyp lässt sich die Grundform einer Sache bezeichnen, die für charakteristisch, oder, anders gesagt, für „typisch“ gehalten wird. Was wiederum für eine Sache als typisch angesehen wird, ist kulturbedingt und zwar sowohl PARA- und DIA- als auch IDIOKULTURELL, was nicht heißt, dass nicht mehrere Kulturen sich auf gleiche Prototypen beziehen können. Ein viel zitiertes Beispiel bei der Erklärung des Begriffs „Prototyp“ ist das Vogelbeispiel: Fragt man einen Europäer was für ihn ein typischer Vogel ist, wird man als Antwort z.B. „Spatz“ erhalten, nicht jedoch Pinguin oder Strauß. In Indien würde man auf dieselbe Frage als Antwort wahrscheinlich „Pfau“ erhalten, der aufgrund jahrhundertealter Traditionen als prototypischer Vogel gesehen wird. Das heißt also, dass die Prototypenbildung aufgrund der kulturbedingten Erfahrungswerte einer Gesellschaft oder eines Individuums, aber auch immer in einer spezifischen Situation, erfolgt. Somit ist die Prototypenbildung nicht starr und einmalig vorgegeben, sondern kann auf verschiedene Bedingungen hin relativ sein und ist sowohl raum- als auch zeitbedingt. Hieraus lässt sich schließen, dass Prototypen demnach nicht „sind“, sie „werden“ erst gebildet oder angepasst, je nach kulturellem, erfahrungs- und situationsbedingtem Hintergrund (vgl. Vermeer/Witte 1990:22ff.).

Im Unterschied zur herkömmlichen Semantik empfindet die Prototypensemantik die Bedeutungsanalyse rein anhand einer Merkmalanalyse (Addition von Komponenten) eines Begriffs als unzulänglich denn:

> „Die einzelnen Kategorien, aus denen sich Bedeutungen zusammensetzen, sind nicht im Wort angelegte, allgemeingültige Merkmale, sondern werden durch unsere Erfahrungen bestimmt. Und Erfahrungen sind wiederum durch das soziokulturelle Umfeld, in dem wir leben, geprägt.“ (Kadric et al. 2005:54).

Mit anderen Worten, bei der Analyse eines Begriffs muss auf die psychologische sowie die kulturelle Dimension des Verstehens eingegangen werden. Rosch geht davon aus, dass man aufgrund seiner Erfahrungen Bedeutungen aufbaut, was wiederum zur Bildung eines Prototyps führt. Eine bessere Vorstellung über die Prototypenbildung erhält man, wenn man an den Spracherwerb von Kindern denkt; sie erfassen Bedeutungen zuerst im Gesamtzusammenhang einer Situation und lernen erst im Laufe der Zeit zu abstrahieren, d.h. die Bedeutung auf andere Situationen anzuwenden. Dass der Aufbau von Bedeutungen, d.h. Kenntnis eines Prototyps, auf gemachter Erfahrung basiert, konnte Rosch durch empirische Tests nachweisen; das sprachliche kategoriale Denken eines Menschen ist demnach in entscheidendem Maß von seinen Erfahrungen, die er nach Prototypen kategorisiert, abhängig. Diese „natürlichen Kategorien" besitzen einen Fokus bzw. prototypischen Kern und verschwommene bzw. unscharfe Ränder (fuzzy edges) (vgl. Kußmaul 2006:50). Der Papst zum Beispiel, würde man der herkömmlichen additiven Methode von Merkmalen folgen, könnte auch als Junggeselle bezeichnet werden. Eine Bezeichnung, die, obwohl er alle Merkmale eines Junggesellen aufweist – männlich, erwachsen und unverheiratet –, dennoch unpassend ist. Demnach befindet sich der Papst am verschwommenen Rand der Kategorie. Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass Prototypen mehr durch soziokulturelle, d.h. außersprachliche Faktoren, wie Erfahrungswerte und kulturellen Hintergrund, bestimmt werden (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:187f).

Für den Übersetzer ist die Erkenntnis relevant, *„dass die Unschärfe von Wortbedeutungen kulturbedingt ist"* (Kußmaul 2006:50). Ein Begriff kann demnach in unterschiedlichen Kulturen auch unterschiedliche Bedeutung aufweisen, unterschiedliche charakteristische Eigenschaften haben. Am Übersetzer liegt es zu erkennen, welche Eigenschaften den prototypischen Kern ausmachen und welche Informationen demnach in einer der Zieltextkultur angepassten Weise weitergegeben werden müssen.

3.4.3.2 Scenes & Frames

Für Fillmore hängen die gemachten Erfahrungen, die zur Prototypenbildung beitragen, mit seiner Auffassung von *„scene"* zusammen; ihre linguistische Form bezeichnet er als *„frame"*. Für ihn bezieht sich *frame* auf

> „any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes" (1977:63).[85]

Wird man mit einem *frame* konfrontiert, egal ob in mündlicher oder schriftlicher Form, evoziert dieser automatisch eine auf den eigenen Erfahrungen basierende *scene* – ein mentales Bild, eine Vorstellung[86] vor dem geistigen Auge des Rezipienten. Anzumerken ist, dass Fillmore *scene* jedoch nicht nur als rein visuell sieht.

> „I intend to use the word scene […] in a maximally general sense, to include not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings." (1977:63)[87]

Eine *scene* kann sowohl durch verbale Elemente, d.h. Worte, Sätze oder Texte, aber auch durch nonverbale Elemente wie Gerüche oder visuelle Stimuli ausgelöst werden. Das heißt also, dass es nicht immer zuerst eines *frames* bedarf, um eine *scene* auszulösen, bzw. dass ein *frame* nicht unbedingt eine sprachliche Ausformung aufweisen muss. Es kann demnach auch zuerst, aufgrund von nonverbalen Wahrnehmungen, eine *scene*

---

85 Vermeer/Witte definieren *frame* indem sie schreiben: *„Als ‚frame' kann jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefasst wird, interpretiert werden."* (1990:66).

86 Anzumerken ist, dass Vorstellungen nur evoziert werden können, *„wenn ein bestimmtes Maß an Vorwissen vorhanden ist, d.h., wenn die Aussage eines Textes verstehbar wird, weil sie in Bekanntes eingeordnet werden kann"* (Vermeer/Witte 1990:13). Mit anderen Worten, um einen Text verstehen zu können, braucht man ein gewisses Vorverständnis, aufgrund dessen es möglich ist, den eigenen Sinneshorizont zu erweitern. So wird Neues oder Befremdliches in einem Text durch die Potenzierung, aber auch gleichzeitige Einschränkung des Vorverständnisses (nicht alles vorhandene Wissen ist auf eine bestimmte Situation anwendbar) allmählich durch eine „Horizontverschmelzung" vertraut, durch die neue Erkenntnisse gewonnen werden können (vgl. Stolze 1986:134).

87 Mit den Worten von Vermeer/Witte handelt es sich bei *scene* um *„das para-, dia- oder idiokulturspezifische und situationell und dispositionell gesteuerte ‚Bild' von Welt ‚im Kopf' eines Menschen"* (1990:54). Eine *scene* baut sich demnach im Kopf eines Menschen auf und kann sowohl schemenhaft als auch detailliert sein, d.h. die aufgrund einer Wahrnehmung entstandene Vorstellung, die durch mehrere Sinneskanäle (sehen, hören, fühlen, riechen, schmecken) gleichzeitig angeregt werden kann, kann mehr oder minder komplex sein (vgl. Vermeer/Witte 1990:51).

entstehen, die dann einen *frame*, den sprachlichen Rahmen, für diese Vorstellung hervorruft. Demnach beeinflussen sich *scenes* und *frames* nicht nur wechselseitig, sondern sie aktivieren sich auch gegenseitig und untereinander. Das heißt demnach, dass eine *scene* einen *frame* hervorrufen kann, oder ein *frame* eine *scene*, aber es kann auch genauso eine *scene* eine *scene* hervorrufen, wie ein *frame* einen *frame* hervorrufen kann. Mit anderen Worten, ein *frame* kann eine gegebene *scene* enkodieren, oder aber es kann eine *scene* aus einem gegebenen *frame* dekodiert werden (vgl. Vermeer/Witte 1990:64).

Das bedeutet, dass sich im Verlauf eines Textes beim Rezipienten unterschiedliche kulturspezifische *scenes* herausbilden, die jeweils in bestimmte Situationen eingebettet sind. Aufgrund seines Hintergrundwissens und seiner Erfahrungen, baut der Leser diese *scenes* auf und bringt sie in einen größeren Zusammenhang, wobei er Lücken bzw. Leerstellen[88] im Text mit seinem Wissen ergänzt, Perspektiven für sich festlegt und sich eine Teilwelt erschafft. Zum wirklichen Verständnis des Textes kommt es schließlich dadurch, dass der Leser, aus all den bei ihm ausgelösten *scenes* eine äußerst komplexe Gesamtscene aufbaut, die schließlich die Textkohärenz stiftet, d.h. im Idealfall erschließt sich dem Leser aus der von ihm aufgebauten Gesamtscene das Textverständnis (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:185ff.).

3.4.3.3 Scenes, Frames und das Übersetzen[89]

Wendet man den Scenes-and-frames-Ansatz auf das Übersetzen an, wird deutlich, dass es sich beim Übersetzen um eine äußerst kreative Arbeit, bzw. einen *„schöpferischen Prozess, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers“* (1986:192) handelt, denn eine ausgangstextsprachliche *scene*, für die es auf den ersten Blick keine adäquate Übersetzung gibt, muss dennoch dem Zielpublikum vermittelt werden. Es muss also in der Zielsprache ein *frame* gefunden werden, der in der Ziel-

---

88 Jeder Text enthält Leerstellen, die vom Leser aufgefüllt werden müssen, egal ob es sich um ein Original oder ein Translat handelt. Am Translator liegt es zu entscheiden, welche Leerstellen er den Zielrezipienten anbieten möchte und welche er bereits für sie auffüllt. Auch der Autor des Originals überlegt sich, welche Leerstellen er seinem Publikum zumuten, d.h. welches Wissen er voraussetzen kann. Das heißt wiederum, dass bereits der Ausgangstextautor von einem „impliziten Leser“ ausgeht und dessen Vorstellungen bei der Produktion des Originals miteinbezieht (vgl. Ammann 1990b:228). Mit anderen Worten, egal ob Originalproduktionsphase oder Translationsphase, die anzunehmende textuelle Mitarbeit des impliziten Lesers, der der Text selbst Vorschub leistet, wird in die Überlegungen der Textproduzenten miteinbezogen (vgl. Ammann 1990b:222).

89 Wo nicht anders angegeben, nach Vannerem/Snell-Hornby 1986:189ff.

textkultur eine *scene* hervorrufen kann, die dem intendierten Skopos des Autors gerecht wird.

Zuerst jedoch muss der Übersetzer, in seiner Rolle als Rezipient, den vorgegebenen *frame*, d.h. den Text, analysieren, indem er ihn dekodiert und sich die einzelnen hervorgerufenen *scenes* bewusst macht und versucht, diese möglichst unvoreingenommen zu beurteilen (völlig objektiv kann dieser Prozess jedoch niemals ablaufen, denn auch der Übersetzer ist schließlich nur ein Interpret des Originals). Aus den einzelnen *scenes* bildet der Übersetzer schließlich eine Gesamtscene, durch die sich ihm der Sinn des Textes erschließt, der Text für ihn verständlich wird. Ob diese Gesamtscene jedoch der intendierten Gesamtscene des Autors entspricht, hängt nicht nur vom Übersetzer, sondern auch von der Sprachkompetenz des Autors selbst ab, d.h. inwieweit es ihm möglich war, seine Intentionen linguistisch zu verwirklichen. Für den Übersetzer gilt es zu überprüfen, ob er sich nicht durch sein eigenes prototypisches Vorwissen zu Interpretationen verleiten lässt, die nicht der Intention des Autors entsprechen. Außerdem muss er sicherstellen, dass er sich nicht durch automatische *frame-frame* Assoziationen[90] zu Fehlübersetzungen hinreißen lässt. Eine weitere Schwierigkeit stellt die Tatsache dar, dass die Sprache des zu übersetzenden Textes nicht immer auch die Muttersprache des Übersetzers ist, daher muss dieser die bei ihm hervorgerufenen *scenes* genau analysieren, um gewährleisten zu können, dass es sich auch um *scenes* handelt, die bei einem Muttersprachler hervorgerufen werden würden. Der Übersetzer muss daher nicht nur sicherstellen, dass er über genügend Hintergrundwissen zum Thema verfügt, sondern er muss auch über ein hohes Maß an Kulturkompetenz verfügen, damit er eine im Sinn des Auftraggebers funktionierende Übersetzung anfertigen kann. Diese Kulturkompetenz muss der Übersetzer sowohl im Hinblick auf die Ausgangstextkultur als auch auf die Zieltextkultur aufweisen, denn er muss möglicherweise manche bei ihm hervorgerufenen *scenes* aufgrund seines Wissens über das Vorwissen des Zielpublikums modifizieren, um die Idee des Autors besser verständlich zu machen.

---

[90] Hönig und Kußmaul schreiben zu frame-frame-Assoziation, dass ein AT-frame in der Lage ist, einen für die Zielsprache adäquat scheinenden *frame* hervorzurufen, d.h. dass die linguistische Kodierung des Originals eine bestimmte Übersetzung scheinbar zwingend nahelegen kann. Für den Übersetzer bedeutet dies, dass er sicherstellen muss, dass diese Assoziation nicht auf einer ähnlichen äußeren Form bzw. durch eine verwandte Bedeutung hervorgerufen wird (vgl. 1982:26f.).

Hat der Übersetzer erst einmal die Gesamtscene, oder wie Vannerem/Snell-Hornby schreiben, *„die Szene hinter dem Text erfasst, d.h. den Text ‚verstanden'"* (1986:191), kann er nach eingehender Prüfung des Skopos mit der Übertragung in die Zielsprache beginnen. Dazu muss er adäquate zielsprachliche *frames* finden, die die gewünschten *scenes*, d.h. annähernd gleiche Assoziationen wie beim Ausgangstextpublikum, hervorrufen, wobei er bei seiner Suche ständig überprüfen muss, ob der verwendete *frame* wirklich die bestmögliche Lösung für die Umsetzung der *„scene(s) hinter dem frame der AS ist"* (1986:191). Aufgrund des Skopos der Übersetzung kann es jedoch dazu kommen, dass ausgangstextsprachliche *scenes* für die Zielkultur angepasst, d.h. verändert werden müssen, da die hervorgerufene *scene* vom Zieltextpublikum anders eingeschätzt bzw. bewertet werden würde (vgl. Vermeer/Witte 1990:58), womit deutlich wird, dass es sich beim Übersetzen nicht nur um die Transkodierung von Worten, sondern die Transkodierung von Bedeutungen, von Verstandenem, handelt.

3.4.3.4 Vermeer/Witte[91]

Vermeer/Witte haben Anfang der 90er Jahre Vannerem/Snell-Hornbys Ansatz weiterentwickelt. So vertreten sie die Ansicht, dass bereits der Autor des Originals, noch bevor überhaupt von Übersetzung die Rede ist, mit seinem Text ein bestimmtes Ziel verfolgt, d.h. seinem Rezipientenkreis etwas Bestimmtes vermitteln möchte. Daher wird er, unter Berücksichtigung des Vorwissens und der Erwartungen[92] seiner Leser, Annahmen darüber aufstellen, welche *frames* er verwenden muss, um die von ihm beabsichtigten *scenes* hervorzurufen (vgl. 1990:87f.).

Für den Übersetzer bedeutet das, dass mindestens sechs *scenes*[93] für die Translation methodologisch relevant werden, und dies auch bei Funktionskonstanz. Seine Aufgabe ist es nun, bewusst zwischen diesen unterschiedlichen *scenes*, die aufgrund der kulturellen Verankerung der Produktion und der Rezeption unterschiedlich sein können, zu unterscheiden. Dabei handelt es sich um:

---

91 Nach Vermeer/Witte 1990.

92 Die kulturspezifische Lesererwartung ist laut Ammann immer noch *„ein bisher nicht ausreichend untersuchter Aspekt"* (1990b:227), und zwar sowohl was die Textproduktion, von der das Funktionieren oder nicht eines Textes abhängt, als auch die Textinterpretation betrifft (vgl. 1990b:227).

93 Ammann hingegen zählt nur vier *scenes*: die *scene* in der Vorstellung des (1) Textproduzenten des Ausgangstexts, des (2) Translators in seiner Rezipientenrolle, des (3) Translators in seiner Vermittlerrolle sowie die vom (4) Zielrezipienten realisierte *scene* (vgl. 1990b:226).

> „die scene des Ausgangstextautors (u. U. davon zu unterscheiden die des Ausgangstextsenders – vgl. Nord 1988), des Ausgangstextautors-im-Hinblick-auf-seinen-Rezipienten, des Ausgangstextrezipienten, des Translators-als-Rezipient-eines-Ausgangstexts, des Translators-als-Produzent-eines-Zieltexts, des Zieltextrezipienten“ (1990:90f.).

Der Vermeer/Witte-Ansatz unterscheidet sich vom Vannerem/Snell-Hornby-Ansatz weiters darin, dass Vannerem/Snell-Hornby keinen Unterschied zwischen *scene* und Assoziation sehen. Für Vermeer/Witte gibt es hier jedoch einen gravierenden Unterschied. Sie vertreten die Ansicht, dass man bei einer *scene* nicht danach fragt, wie sie entsteht, sie ist zu einem gegebenen Zeitpunkt einfach da, kann jedoch durch Einflüsse von außen (eben auch Assoziationen) modifiziert werden. Assoziationen hingegen weisen einen *„historisch-dynamischen Zug“* (1990:52) auf. So schreiben Vermeer/Witte, dass Assoziationen *„Angliederungen von Merkmalen/Phänomenen an etwas bereits Vorhandenes, als Verbindung (= Verbunden-Werden) von Vorstellungen, die ursprünglich nicht miteinander verbunden waren“* (1990:52f.) sind. Demnach können Assoziationen zum Ausbau einer *scene* beitragen; sie können sie bereichern, indem sie sie z.B. detaillierter machen. Sie können also Teil einer *scene* werden (vgl. 1990:52f).

Darüber hinaus unterscheiden Vermeer/Witte nicht nur zwischen *scene* und *frame* sondern differenzieren weiter. So gibt es für sie eine *„V-scene“* (hierbei geht es um den Stellenwert, die Vorstellung selbst) sowie eine *„B-scene“* (hier geht es um die Bewertung dieser Vorstellung), sowie einen *„Darstellungs-“* und einen *„Funktionsframe“*.

V- und B-scene ergeben sich aus der Tatsache, dass jedes Zeichen in seiner gegebenen Kultur einen bestimmten Stellenwert hat. Daraus ergibt sich, dass eine von einem *frame* hervorgerufene Vorstellung immer auch mit einer kulturspezifischen und situationsabhängigen Bewertung dieser Vorstellung einhergeht. Das heißt also, dass eine bestimmte Vorstellung (V-scene) immer auch an eine Bewertung (B-scene) gekoppelt ist, wobei sich Vorstellung und Bewertung gegenseitig beeinflussen, d.h. interdependent sind. So kann sich auch die Bewertung einer einzelnen *scene,* wird sie im Gesamtscenekomplex betrachtet, ändern. Bestimmte *frames* können demnach unterschiedliche Konnotationen, die positiv oder negativ bewertet werden können, hervorrufen. Gilt es nun für eine *scene*

einen *frame* zu produzieren, entscheidet sich der Translator, je nachdem was für das intendierte Ziel wesentlich ist, entweder der scene-Vorstellung oder der scene-Bewertung den Vorrang zu geben (vgl. 1990:105ff.). Es versteht sich von selbst, dass der Translator, um diese Entscheidung treffen zu können, die Funktion und den Status des Ausgangstextes in der Ausgangskultur kennen muss, denn nur dann kann er auch einschätzen, welchen Stellenwert die einzelnen Textelemente in der Ausgangskultur haben und nach adäquaten Lösungen für das Zieltextpublikum suchen.

Scenes können nun anhand von sprachlichen, PARALINGUALEN oder nonverbalen frame-Komponenten evoziert werden. Hierbei gilt es zwischen „Darstellung" (Schilderung) und „Funktion" zu unterscheiden. So kann man sich entscheiden, ob man eine *scene* z.B. durch die Schilderung des Verhaltens einer Person oder durch die Funktion dieses Verhaltens hervorrufen möchte, wobei darauf hinzuweisen ist, dass man im Allgemeinen davon ausgehen kann, dass

> „ein Textproduzent um so eher auf eine explizite Darstellung einer scene verzichten kann, je enger die Verknüpfung von frame und scene in einer Kultur ist und je vertrauter sie daher auch dem Rezipienten sein dürfte […]. Mit anderen Worten: Ein frame muss mindestens so explizit sein, dass ein intendierter Rezipient in seiner Situation unter Rückgriff auf sein Vorwissen die ‚zugehörige' scene hinreichend genau bilden kann […]" (1990:115f.).

Die Wahl des *frames* selbst, hängt schließlich mit dem Translatskopos und dem angenommenen Wissen der Zieltextrezipienten über die Ausgangstextkultur zusammen. Ob der Translator nun der Vorstellungs- oder der Bewertungskomponente den Vorzug gibt, wird oft allerdings bereits durch Zielkulturkonventionen festgelegt (vgl. 1990:113f.).

3.4.4 MODELL AMMANN

Ammann verfolgt bei ihrem Modell, das auf Vermeers Skopostheorie aufbaut, einen zieltextorientierten, also funktionalen Ansatz. Daher vertritt sie auch die Ansicht, dass jede Translation eine zielgerichtete Handlung ist, die *explizit oder implizit einen Leser / eine Lesegruppe […] voraussetzt"* (1990b:209). Daher verwundert es nicht, dass sie sich bei ihrem Ansatz an einem, wie schon von Eco beschriebenen, Modell-Leser orien-

tiert. Darüber hinaus setzt sie bei der Arbeit mit ihrem Modell, das aus fünf Analysephasen besteht, Fillmores Scenes-and-frames-Ansatz ein, denn, so schreibt sie:

> „Durch den scenes-and-frames-Ansatz lässt sich ‚Kommunikation (und Translation [oder translatorisches Handeln] ist ja eine Sondersorte davon) als ganzheitliche Handlung aus Tun und Denken (Vorstellungsabläufe)' (Vermeer 1990b:118) untersuchen." (1990b:225f.).

Ziel bei der Entwicklung ihres Modells war es, Grundlagen für Bewertungskriterien für eine wissenschaftliche Übersetzungskritik aufzustellen, wobei sie bewusst herausstreicht, dass es ihr nicht darum ging, Richtlinien für ein „richtiges" oder „falsches" Übersetzen aufzustellen. So distanziert sie sich von dem Standpunkt, dass es nur ein bestimmtes Schema geben kann, nach dem jede Übersetzungskritik zu funktionieren hat, denn *„auch eine Übersetzungskritik ist von der Funktion abhängig, die sie erfüllen soll"* (1990b:211). Somit wird deutlich, dass nicht nur die Translation selbst, sondern auch die Kritik am fertigen Produkt funktionsabhängig ist. Es erscheint demnach durchaus als sinnvoll, dass Ammann versucht hat, ihren übersetzungskritischen Ansatz *„in den Rahmen einer allgemeinen Translationstheorie einzubinden, um so ein methodisches Vorgehen beschreibbar zu machen"* (1990b:211). Denn, so Ammann:

> „Eine Theorie des Übersetzens muss sich an ihrer Theorie der Übersetzungskritik und allgemein an ihrer Theorie der Bewertung von Übersetzungs- und Dolmetschleistungen messen lassen." (1990b:211).

Laut Ammann ist es noch vor dem Einsatz ihres Modells nötig, eine theoretische Standortbestimmung durchzuführen. Wobei es ihr hierbei nicht um einen bestimmten Standort selbst geht, sondern um die Tatsache, dass die Notwendigkeit besteht, überhaupt einen theoretischen Standpunkt zu vertreten, denn ohne Standpunkt ist eine Kritik nicht möglich. Die Standortbestimmung ist demnach insofern relevant, als durch sie Ziel und Methodik der wissenschaftlichen Übersetzungskritik angegeben werden, was wiederum die Kritik selbst nachvollziehbar, d.h. überprüfbar macht. Hierzu ist es nötig herauszufiltern, *wozu* überhaupt eine Übersetzungskritik vorgenommen wird, was wiederum mit sich bringt, dass explizit gemacht werden muss, welche Funktion sowohl der Ausgangstext als auch das Translat erfüllen soll (vgl. 1990b:212f.).

Man darf auch nicht vergessen, darauf hinzuweisen, dass auch der Kritiker Rezipient ist, der in seinem eigenen kulturellen Umfeld agiert, d.h. in eine spezifische kulturelle Situation eingebunden ist. Es ist daher dringend notwendig, Methoden zu finden, die ein systematisches, nachvollziehbares Vorgehen ermöglichen, wodurch es dem Kritiker ermöglicht wird, seine eigenen subjektiven Ansichten hinter sich zu lassen und auf Basis der theoretischen Grundlagen der Methode der Übersetzungskritik, die bei jeder Kritik anzugeben sind, eine objektive Beurteilung abzugeben (vgl. Ammann 1990b:212).

Ammanns Modell setzt sich aus den fünf folgenden Analyseschritten zusammen:

1. Feststellung der Translatfunktion (zu beachten ist die Eigenständigkeit des Zieltextes und die Tatsache, dass Original und Translat unterschiedliche Skopoi haben können, sowie dass kulturelle Unterschiede vorherrschen können);
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz (Kohärenz bzw. Stimmigkeit sowohl der Form als auch des Inhalts bzw. Sinns sowie Kohärenz zwischen diesen beiden Faktoren);
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes;
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes;
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz[94] zwischen Translat und Ausgangstext (zu beachten ist, dass Kohärenz[95] auch intendierte Inkohärenz mit einschließen kann) (vgl. 1990b:212).

Ganz im Sinne von Vermeers Skopostheorie, die der Funktion, d.h. dem Skopos, des Translats oberstes Primat einräumt, wird, wie auch anhand der Auflistung der Schritte zu erkennen ist, die Analyse des Translats der Analyse des Ausgangstextes vorangestellt. Dadurch wird ermöglicht, dass das Translat als eigenständiger Text rezipiert wird. Der

---

94 *„Die intertextuelle Kohärenz lässt sich als ein Netz unterschiedlicher Relationen zwischen Translat und Ausgangstext beschreiben."* (Ammann 1990b:234)

95 Um festzustellen, ob zwischen Ausgangstext und Zieltext (in Abhängigkeit des Skopos) Kohärenz herrscht, empfiehlt Ammann eines der bereits bekannten Textanalysemodelle (z.B. Nord oder Hönig) heranzuziehen, die darüber hinaus auch *„bei der Feststellung intratextueller Kohärenz auf makro- wie mikro-textueller Ebene hilfreich sein können"* (1990b:215) und überdies *„Anhaltspunkte für eine mögliche Wirkung"* (1990b:221) des Textes geben.

zweite entscheidende Faktor bei Vermeer ist neben der Feststellung des Translationsskopos, also der Frage nach dem *„Wozu“*, die Frage, *„für wen“* ein Translat gedacht ist, denn ohne Rezipient sind sowohl die Funktion als auch die intra- und intertextuellen Relationen nicht feststellbar, denn ein Text realisiert sich erst in der Rezeption, d.h. er erhält seine Bedeutung erst durch den Leser, der, ganz im Sinne Ecos, durch seine Interpretation des Textes die Lücken bzw. Leerstellen im Text mit seinem Wissen auffüllt. Es hängt demnach vom Zieltextempfänger und der jeweiligen historisch-sozialen Situation, in der er den Text rezipiert, ab, wie ein Text interpretiert[96] wird und welche Wirkung der Text entfaltet. Demnach muss sich der Translator immer Fragen, was sein potentieller Leser will, braucht, aber auch kennt. Nur so ist gewährleistet, dass er seinem Leser die richtigen bzw. relevanten Informationen zur Verfügung stellt (vgl. Ammann 1990b:217ff.).

Ammanns Ansatz unterscheidet sich von den beiden bisher erläuterten Modellen, Reiß' *texttypologischem* Ansatz und dem *pragmalinguistischem* Ansatz von House, insofern als sie das Translat als **gleichberechtigt** neben den Ausgangstext stellt, wobei es ihr nicht um die Vergleichbarkeit der beiden Texte auf ihrer Textoberfläche geht, sondern um die Vergleichbarkeit der Wirkung und der Rezeption der Texte in Hinblick auf einen Rezipienten oder eine Rezipientengruppe. So bemängelt Ammann, dass bei den meisten anderen Modellen die bilinguale Vergleichbarkeit von Original und Übersetzung im Vordergrund steht[97], d.h. dass Texte nur auf ihrer sprachlichen Ebene untersucht werden, jedoch nicht auf bikultureller Ebene, somit fehle es diesen Konzepten an der *„Fähigkeit zur Perspektivenübernahme“* (1990b:219). Ammann vertritt die Ansicht, dass es möglich sein muss, die größeren Zusammenhänge mit zu berücksichtigen, d.h. die kulturellen Faktoren bei der Kritik mit einzubeziehen, denn oft ist es nicht möglich *„ausgangstextuelle Merkmale auch in einer anderen textuellen Umgebung beizubehalten,*

---

96 Wie ein Leser einen Text interpretiert, d.h. ihn versteht, hängt von verschiedenen Faktoren ab und ist nicht x-beliebig. So wirkt sich die Situation in der ein Text gelesen wird nicht nur auf das Verständnis des Gesamttextes aus, sondern schränkt auch gleichzeitig die Interpretationsmöglichkeiten für den Text ein, die zusätzlich noch durch eine bestimmte Erwartungshaltung – der Leser sucht nach einem bestimmten Verständnis – weiter eingeschränkt werden (vgl. Ammann 1990b:220f.).

97 Ein Zustand den Ammann nicht so belassen möchte, denn Übersetzen bedeutet weit mehr als bloß eine sprachliche Transkodierung vorzunehmen. So schreibt sie auch, dass *„aufgrund der Besonderheit einer kommunikativen Situation (mit Variablen wie Raum und Zeit), in die Texte welcher Art auch immer eingebettet sind, jegliche nur sprachliche Transkodierung unzureichend sein muss“* (1990b:218).

ohne dass sie sich durch die neue kulturelle Einbettung veränderten" (1990b:219). Mit anderen Worten, ein Faktor, der aufgrund der kulturellen Einbettung des Ausgangstextes eine Besonderheit darstellt, kann in der zieltextkulturellen Umgebung unter Umständen seinen Status als Besonderheit verlieren, woraus sich schließen lässt, dass unterschiedliche Rezeptionsbedingungen auch nach unterschiedlichen translatorischen Handlungen verlangen (vgl. Ammann 1990b:219f.).

Ammann vertritt die Ansicht, dass man eine Übersetzungskritik nur adäquat durchführen kann, wenn man weiß, *für wen* ein bestimmter Text produziert wurde, d.h. den Empfänger in seine Überlegungen einbezieht. Daher stützt sie sich bei ihrem Ansatz auf Ecos[98] „Modell-Leser", oder auch „Lettore Modello". Für Ammann besteht, im Gegensatz zu Eco, für den der Modell-Leser jener Leser ist, *„der in der Lage ist, die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen"* (Ammann 1990b:222), das „modellhafte" eines Lesers jedoch *„in der von ihm angewandten Strategie zur Erfassung eines Texts"* (1990b:222f.), wobei anzumerken ist, dass diese Strategie, und somit auch die Interpretation, die beide nicht willkürlich sind, kulturbedingt ist und es daher gerade auch Traditionen sind, die der Interpretation Grenzen setzen (vgl. Ammann 1990b:224).

Ammann definiert ihren Modell-Leser, indem sie schreibt:

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

---

[98] Für eine genaue Definition bzw. Auseinandersetzung mit dem Begriff „Lettore Modello", auf die hier nicht eingegangen werden kann, siehe: ECO, Umberto. 1990. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: dtv.

Was den Leser also zum Modell-Leser macht, ist die Tatsache, dass er eine Strategie zur Erfassung eines Textes anwendet und diese konsequent verfolgt, wobei er jenen Merkmalen besondere Beachtung schenkt, durch die sich ein bestimmtes Muster ergibt. Die Verfolgung dieser Strategie kann mitunter auch unbewusst erfolgen, d.h. der Leser kann nicht begründen, wie er genau zu seinem Textverständnis kommt (vgl. Ammann 1990b:223).

Ist der Modell-Leser ermittelt, beginnt die eigentliche Arbeit der Übersetzungskritik. Unter Berücksichtigung des Skopos wird der Text, immer in Hinblick auf den Modell-Leser, untersucht, wobei die einzelnen *frames* und die durch sie hervorgerufenen *scenes* sowohl im Zieltext als auch im Ausgangstext jeweils unabhängig voneinander analysiert werden. Hierbei gilt es herauszufinden, welche Auswirkungen die jeweiligen Einzelscenes und -frames auf die Gesamtscene haben, d.h. wie der Leser den Gesamttext interpretiert. Unterschieden wird hier zwischen textuellen (inhaltsbetonten) und metatextuellen (formbetonten) *scenes* und *frames*. Hat man beide Texte (AT und ZT) auf diese Weise untersucht, werden die beiden Gesamtscenes miteinander verglichen. Daher kann man sagen, dass die Übersetzungskritik bei diesem Ansatz praktisch einem *„Vergleich zweier ‚Lesestrategien'"* (Ammann 1990b:226) gleichkommt, *„die wiederum die Grundlage für weiterführende Untersuchungen möglicher Relationen zwischen den beiden Texten bilden können"* (Ammann 1990:226). Darüber hinaus muss sich der Kritiker bewusst sein, dass die impliziten Originalleser und die impliziten Translatleser unter Umständen eine unterschiedliche Leseerwartung mitbringen. Diese Erwartungen gilt es zu unterscheiden und in Beziehung zueinander zu setzen. Erst dann kann man eine Übersetzung tatsächlich bewerten (vgl. 1990b:226ff.).

3.5 ZUSAMMENFASSUNG

Für die Translationswissenschaft spielen Fragen zur Bewertung der Qualität von Übersetzungen eine wichtige Rolle. Daher hat man bereits in den 70er Jahren begonnen, nicht nur wissenschaftlich fundierte Modelle für den Translationsvorgang selbst, sondern auch für die Bewertung der Qualität von Übersetzungen zu entwerfen. Kapitel 3 hat sich mit drei dieser Bewertungsmodelle auseinander gesetzt.

Die ersten beiden Modelle, das *texttypologische* Modell nach Reiß sowie das *pragmalinguistische* Modell nach House, weisen insofern Gemeinsamkeiten auf, als sie beide ausgangstextorientierte Modelle sind, die nach einem ähnlichen Schema aufgebaut sind. So haben sie beide *„auf der Grundlage einer wissenschaftlichen Definition von Translation und Translat [...] eine Methode des Textvergleichs entwickelt, aus der sich das Qualitätsurteil über ein Translat ergibt“* (Lauscher 2006:55f.).

Diese Aussage trifft auch auf den dritten vorgestellten Ansatz, Ammanns *funktionalen* Ansatz, zu, der sich allerdings dadurch von den anderen beiden Modellen unterscheidet, dass Ammann sich für einen zieltextorientierten Zugang entschieden hat.

Dennoch, die Gemeinsamkeiten überwiegen insofern, als alle drei Bewertungsmodelle ein gemeinsames Ziel haben, sie wollen alle eine intersubjektiv nachvollziehbare Beurteilung der Qualität von Übersetzungen gewährleisten.

Auch die Vorgehensweisen sind ähnlich, werden doch überall Ausgangstext sowie Zieltext analysiert und anschließend einander gegenübergestellt, wodurch die Bewertung der Übersetzung erst möglich wird. Was variiert, sind die Bewertungskriterien und der Standpunkt (unterschiedliche Kriterien können von unterschiedlicher Bedeutung sein), von dem aus eine Übersetzung untersucht wird. Für Reiß und House steht im Vordergrund, dass Ausgangstext und Zieltext sich möglichst decken, äquivalent sind, d.h. für sie ist die Umsetzung der sprachlichen Strukturen von vorrangiger Bedeutung, auch wenn Reiß beinahe 20 Jahre nach dem Entwurf ihres Modells schreibt, dass eine sachgerechte Übersetzungskritik auch den Ort/Zeitbezug von Original sowie Übersetzung miteinbeziehen muss (vgl. 1989:89). Ammann hingegen stellt, ganz im Sinn von Ver-

meer[99], die Funktion des Translats in den Mittelpunkt und distanziert sich so von einer rein auf die Textoberfläche bezogenen Analyse.

Für welches Modell man sich schließlich entscheidet, hängt vom eigenen Zugang zur Translationswissenschaft sowie dem Zweck, den die Analyse erfüllen soll, ab. Darüber hinaus spielt auch die Art der Übersetzung eine Rolle; Gebrauchsanweisungen wird man zum Beispiel anhand von Reiß' Modell untersuchen, Literaturübersetzungen hingegen anhand von Ammanns Modell.

So gut und ausgefeilt diese drei Modelle auch sind, bleibt dennoch eines zu bedenken: Qualitätsurteile über Translate werden nie die *„Aussagekraft naturwissenschaftlicher Forschungsergebnisse"* (Wilss 1977:295) erreichen können, was auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass sowohl Translate als auch Werturteile von kulturell-sozial bedingter Natur sind. Das heißt, dass trotz aller wissenschaftlichen Regeln und Methoden immer der Faktor Mensch bleibt, der, wenn auch um Objektivität bemüht, doch nie vollständig objektiv sein kann (vgl. Lauscher 2006:71).

---

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

4 „LANGUAGE TRANSFER“ BEI FILM & FERNSEHEN

Kapitel 4 beschäftigt sich mit den verschiedenen Arten, in denen Sprache bei Film und Fernsehen übertragen werden kann. Luyken spricht hier von „Language Transfer“, ein Begriff, den er wie folgt definiert:

> “Language Transfer describes the means by which a film or television programme is made understandable to target audiences who are unfamiliar with the source language in which the original was produced. Language Transfer can be either visual, in which case text is superimposed onto the picture in a process known as subtitling, or aural, in which case the original voice track of the film or programme is actually replaced by a new one.” (1991:11).

Language Transfer beinhaltet demnach sowohl visuelle (*Untertitelung*) als auch akustische Übertragungsverfahren, zu denen neben der *Synchronisation* auch noch *voice-over*, *narration* und *free commentary* zählen. Die vier akustischen Übertragungsverfahren werden bei Luyken unter dem Begriff „revoicing“[100] zusammengefasst, wobei er anführt, dass die Synchronisation teilweise auch als eigenständige Kategorie, neben Untertitelung und Revoicing, betrachtet wird (Luyken 1991:31).

Obwohl im Folgenden alle oben genannten Verfahren kurz vorgestellt werden, liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit eindeutig bei der Synchronisation. So werden unter anderem die verschiedenen Arten von Synchronität, die Vor- und Nachteile der Synchronisation, der technische Ablauf sowie übersetzungstheoretische Betrachtung beim Synchronisationsprozess erläutert und auch die Probleme, die die Übertragung multimedialer Texte mit sich bringt, besprochen.

In Europa kann der Ursprung beider Übertragungsverfahren, der Untertitelung und des Revoicings, in den 30er Jahren festgemacht werden, als Tonfilme die Stummfilme langsam ablösten, was die Filmindustrie sofort vor ein großes Problem stellte. Filme, die sich bisher mit geringem Aufwand weltweit vermarkten ließen, wurden auf einmal von einem Großteil des Publikums nicht mehr verstanden. Die großen Filmstudios in

[100] Der englische Begriff wird im Folgenden beibehalten.

Frankreich, Italien und auch Deutschland lösten dieses Problem zuerst indem sie den Film einfach in mehreren Sprachversionen mit unterschiedlichen Schauspielerteams drehten – eine Praxis, die sich aber bald als zu teuer und somit unrentabel herausstellte. In Hollywood kam dieses Verfahren erst gar nicht zur Anwendung, da der Markt ohnedies groß genug war und daher kein Bedarf an nicht englischsprachigen Filmen herrschte. Aus diesen beiden Gründen entstanden recht bald die beiden heute noch gängigen Verfahren Untertitelung und Synchronisation, wobei man sich genau genommen der Untertitelung schon zu Zeiten des Stummfilms in Form von *„intertitles"*[101] bediente (vgl. Luyken 1991:29f.).

Beide Verfahren kommen heute zum Einsatz, wobei sie je nach Land unterschiedlich zur Anwendung kommen. In den europäischen Ländern zeigt sich jeweils eine deutliche Tendenz zu der einen oder der anderen Bearbeitungsmethode. So spricht Luyken auch von typischen Synchronisations- bzw. Untertitelungsländern (vgl. 1991:31f.). Zu den Untertitelungsländern zählen Belgien[102], Griechenland, Portugal, die skandinavischen Staaten und Zypern. Zu den Synchronisationsländern zählen Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Spanien und mittlerweile auch die Schweiz, die wie Österreich hauptsächlich synchronisierte Fassungen zukauft. Neben dem Kostenfaktor – Synchronisation ist wesentlich kostenintensiver als Untertitelung – und der Zuschauerpräferenz, die sich auf Gewöhnung an die eine oder andere Form zurückführen lässt[103], entscheidet in manchen Fällen auch die Art des Films oder die Zielgruppe, welches Verfahren zum Einsatz kommt. So werden in Norwegen z.B. nur Programme synchronisiert, die für Kinder unter sieben Jahren gedacht sind, da diese noch nicht lesen können (vgl. Herbst 1994:19). Großbritannien und Irland bilden die Ausnahme der Regel: beide Länder lassen sich weder den Untertitelungs- noch den Synchronisationsländern zuordnen und so kommen beide Methoden je nach Situation zur Anwendung. Hinzu kommt, dass sowohl in Großbritannien als auch in Irland kaum die Notwendigkeit besteht,

---

101 Intertitle: *"Piece of descriptive text which appears in between scenes or shots of a film. Commonly used in silent films to clarify action or dialogue."*
http://australianscreen.com.au/glossary/

102 In Belgien wird im flämischen Teil mit Untertiteln gearbeitet, für den wallonischen Teil hingegen wird synchronisiert (vgl. Herbst 1994:19).

103 Luyken kam aufgrund der Ergebnisse von fünf verschiedenen Studien zu folgendem Schluss: *„audience preference is, in the first place determined by familiarity and conditioning to either of the two main methods of Language Transfer"* (1991:112).

fremdsprachliches Filmmaterial überhaupt zu verwenden, denn die meisten zugekauften ausländischen Produktionen stammen ohne dies aus den USA oder Australien, was eine Synchronisation bzw. Untertitelung hinfällig macht (vgl. Herbst 1994:23).

Demnach gibt es zwei Methoden, fremdsprachliche Filme einem Publikum zugänglich zu machen. Beide Methoden haben unterschiedliche Vor- und Nachteile und stellen unterschiedliche Herausforderungen an den Produktionsprozess. Der Streit um die Frage, welcher Methode der Vorzug gegeben werden soll, ist so alt wie die beiden Alternativen selbst und lässt sich nicht einfach lösen. Zur Klärung des Streits wäre es eigentlich zuerst einmal nötig festzustellen, *was* überhaupt übertragen werden soll, ein Spielfilm, eine Serie, eine Unterhaltungsshow, ein Interview, etc. Theoretisch kann erst dann entschieden werden, welche Methode geeigneter ist, praktisch ist der Streit im deutschsprachigen Raum, wie auch in den restlichen europäischen Ländern, jedoch bereits längst entschieden, sonst könnte Luyken wohl kaum von Untertitelungs- bzw. Synchronisationsländern sprechen. Das Publikum bevorzugt, was es gewohnt ist, und das macht zumindest im deutschsprachigen Raum die Synchronisation zum eindeutigen Sieger (vgl. Pisek 1994:42).

Bevor nun genauer auf die visuelle (Untertitelung) und die akustische (Revoicing) Methode der Filmübertragung eingegangen wird, behandelt Punkt 4.1 das Medium Film.

4.1 DER FILM

Wenn man sich mit dem Thema „Synchronisation“ beschäftigt, kommt man nicht umhin, sich auch dem Medium Film zu widmen. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Thema ist im Rahmen dieser Arbeit allerdings leider nicht möglich, dennoch hier einige Worte zum Thema „Film“.

Film begeistert Menschen bereits seit mehr als 100 Jahren und seine Faszination ist auch heute noch ungebrochen. So hat sich der Film zu einem der populärsten und einflussreichsten Massenmedien entwickelt, das die Menschen über unterschiedliche Kanäle (Kino, Fernsehen, Internet, Dvd) erreicht. Die Faszination, die vom Film ausgeht, hängt laut Winter *„eng mit seiner Fähigkeit zusammen, mehr als jedes andere Medium den Eindruck einer Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit erzeugen zu können“* (1992:58). Zur Schaffung dieser Illusion steht den Filmproduzenten eine Vielfalt von erzählerischen Mitteln zur Verfügung: Sprache, Ton und Bild in all seinen Facetten. Durch die Kombination dieser Elemente wird ein einheitliches Ganzes geschaffen, das den Zuseher, je nach seinen bisherigen Erfahrungen, Erwartungen und seinem kulturellen Hintergrund, unterschiedlich anspricht, denn auch für den Film gilt, dass er erst, wie jeder andere Text auch, durch die Mitarbeit des Rezipienten an Bedeutung gewinnt. Was den Film von anderen Texten unterscheidet, ist die Tatsache, dass seine Rezeption unmittelbarer ist, d.h. Situationsbeschreibungen, Stimmungen, etc., die in Büchern durch Sprache ausgedrückt werden müssen, werden im Film durch das Bild und die Musik sofort transportiert, wobei gerade Musik besonders die Gefühlsebene anspricht und ebenso wie das Bild immer bestimmte kulturabhängige Konnotationen hervorruft.

Zwei Dinge werden hier ganz deutlich: erstens, Film setzt sich aus verschiedenen Bestandteilen zusammen, ist demnach ein multimediales Ereignis, ein multimedialer Text, und ist als solches, wie alle anderen Texte auch, kulturell geprägt; und zweitens, will man das Erlebnis Film für ein anders sprachliches Publikum aufbereiten, muss man sich dieser Tatsachen bewusst sein und bei der Übertragung alle unterschiedlichen Aspekte aus denen sich der Film zusammensetzt, berücksichtigen, um nicht die Illusion Film, den Wirklichkeitseindruck, zu zerstören.

4.1.1 FILM ALS MULTIMEDIALER TEXT

Dass es sich auch bei einem Film um einen Text handelt, wurde bereits in den vorangegangen Kapiteln deutlich, auch der Begriff „multimedial“ wurde unter Punkt 2.2.1.4 bereits genauer analysiert. Dennoch sei hier noch einmal betont, dass multimediale Texte durch *„eine Interdependenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung“* (Reiß/Vermeer 1984:211) gekennzeichnet sind. Das bedeutet, entscheidend bei dieser Art von Texten ist, dass sie nicht nur eine sprachliche Ebene besitzen, sondern sich darüber hinaus auch akustischer und/oder nonverbaler Elemente bedienen, die den Text erst zu einem vollständigen Ganzen machen. Der geschriebene Text, mit dem es der Übersetzer zu tun bekommt, ist somit nur Teil eines wesentlich größeren Kommunikationsangebots.

Für den Übersetzer besteht die Schwierigkeit darin, dass er bei der Übersetzung alle sprachlichen und nicht sprachlichen Elemente mitberücksichtigen muss, denn er muss den Text in seiner Gesamtheit erfassen, verstehen und übertragen. Entscheidend ist am Ende die Wirkung, die der Text auf das Zielpublikum hat, die in der Regel der des ausgangssprachlichen Publikums möglichst genau entsprechen soll. Dazu kann es manchmal notwendig werden, sich von Inhalt und Form des Ausgangstextes zu entfernen. Ein Prinzip, das bereits 1969 von Nida und Taber als *„dynamic equivalence“* bezeichnet wurde und das sie wie folgt definieren:

> „Dynamic equivalence: quality of translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors. Frequently the form of the original text is changed; […].” (1969:202).

Und auch Mounin schreibt sogar zwei Jahre davor, dass die Wirkung das entscheidende Kriterium bei der Übertragung ist, wodurch sich Änderungen im Text rechtfertigen lassen. Alleiniges Ziel ist es, beim Zielpublikum die gleiche Wirkung zu erzielen wie beim Originalpublikum (vgl. 1967:145).

Nida/Taber und auch Mounin gehen demnach davon aus, dass es prinzipiell möglich ist, durch eine gelungene Übersetzung bei zwei kulturell unterschiedlichen Zielpublikumskreisen, die gleiche Wirkung zu erzielen. Dem kann Pruys nicht zustimmen, da er davon

ausgeht, dass der Text „Film“ zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort und für ein bestimmtes Publikum produziert wurde und die Synchronisation an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit für ein anderes Publikum. Augrund dieser Umstände kann man laut Pruys unmöglich die gleiche Wirkung erzielen, zumal der Versuch bereits an der Definition des Begriffs „Wirkung“ scheitert. Wie misst man Wirkung? Darüber hinaus vertritt er die Meinung, dass eine objektive Bewertung der Verständlichkeit aufgrund der Vielschichtigkeit des Publikums, selbst wenn man sich über den Begriff „Wirkung“ einigen könnte, nicht möglich ist. Daher vertritt er die Ansicht, dass der Glaube, die Synchronfassung könne tatsächlich die gleiche Wirkung auf das Publikum haben wie das Original auf sein intendiertes Publikum, unrealistisch ist (vgl. 1997:134). Und auch Manhart ist der Ansicht, dass es gänzlich unmöglich ist, beim Zielpublikum *„auch nur annähernd die gleiche Wirkung zu erreichen wie bei Zuschauern der Originalkultur“* (2000:180), denn die zahlreichen außersprachlichen, wenig objektivierbaren Parameter erlauben lediglich, dass dem Zielpublikum der Filmdialog verständlich gemacht wird. Wodurch jedoch keine *„ganzheitliche Übertragung eines Films und dessen Botschaft“* (2000:180) zustande kommen kann, zumal immer das Bild dominiert, das durch kulturelle Eigenheiten und Phänomene geprägt ist, die sich nicht verbal fassen lassen (vgl. Manhart 2000:180); darüber hinaus gibt es, ebenso wie beim Buch, auch keine einheitliche Wirkung auf ein Publikum (weder des original- noch des zielsprachlichen Publikums), denn Film ist schließlich ein *„individuelles Erlebnis, das außerfilmischen Einflüssen wie etwa Alter, Bildung, sozialer Stellung oder persönlicher Erfahrungen des Zuschauers unterliegt“* (Manhart 2006:264). Wie kann daher von einer Synchronfassung überhaupt erwartet werden, dass sie die gleiche Wirkung erzielt?

4.1.1.1 Ausdrucksmittel im Film

Der Film als multimedialer Text bedient sich unterschiedlicher Ausdrucksmittel, die im Wesentlichen über zwei Kanäle transportiert werden: den *akustischen*, über den linguistische, paralinguistische und musikalische Elemente sowie spezielle Soundeffekte vermittelt werden, und den *visuellen Kanal*, der IKONOGRAPHISCHE, photographische sowie graphische Elemente und Syntaktik-, Montage- und Bewegungscodes überträgt (vgl. Chaume 2004:41f.). Hinzu kommen, wie auch bei der natürlichen Sprache, zur besseren Vermittlung von Bedeutungen, verschiedene kulturell verankerte Codes, die

gemeinsam mit der Sprache zur Filmsprache werden und so aus dem Film ein sinnvolles Ganzes machen. Mit anderen Worten, die beiden Kanäle sind Transportmittel, durch die der Film den Zuseher erreicht. Die Codes hingegen vermitteln die tatsächliche Bedeutung, den Sinn des Films (vgl. Delabastita 1989:196).

Sie lassen sich nach *filmspezifischen* Codes, d.h. nach den Regeln und Konventionen des Films, Genres, Techniken (Montage, Schnitt, Kameraperspektive, etc.), und *nicht-filmischen* Codes, die wiederum in *verbale* und *nonverbale* Codes unterteilt werden, einteilen. Beim Dialog in all seinen sprachlichen Ausformungen (Akzent, Dialekt, etc.) handelt es sich um einen verbalen Code. Zu den nonverbalen Codes zählen hingegen Mimik, Gestik, Kleidung, Make-up, Verhalten, Moral etc., die es dem Zuschauer ermöglichen, das nonverbale Verhalten der Charaktere einzuschätzen und zu beurteilen. Darüber hinaus gibt es auch noch *literarische* und *theatralische* Codes, d.h. Codes, die die Konventionen des Handlungsaufbaus, Erzählstrategie oder bestimmte Dialogmodelle betreffen (vgl. Delabastita 1989:196f.).

Die unterschiedlichen Codes, die beliebig kombiniert werden können und gemeinsam das Filmganze bilden, bestehen wiederum aus Zeichen, die sich in vier Kategorien unterteilen lassen:

- verbal/akustische Zeichen (z.B. Dialog, Hintergrundstimmen, Kommentar und manchmal Liedtexte);
- verbal/visuelle Zeichen (z.B. Aufschriften, Straßenschilder, Vor- und Nachspann);
- nonverbal/akustische Zeichen (z.B. Musik, natürliche Geräusche und Soundeffekte);
- nonverbal/visuelle Zeichen (z.B. die bildliche Zusammenstellung, das Zusammenspiel von Gestik oder Mimik, Kleidung, Kameraeinstellung, Licht, etc.) (vgl. Gottlieb 1998:245).

Darüber hinaus kann zwischen *bedeutungsändernden Systemen*, *bedeutungsbildenden Elementen* und *bedeutungstragenden Systemen* unterschieden werden. Die bedeutungsändernden Systeme sind dem Zuseher meist nicht bewusst, denn sie besitzen keine Eigenbedeutung, verleihen jedoch dem Dargestellten einen spezifischen Akzent. Hierbei handelt es sich um Beleuchtung, Kameraeinstellung, Kameraperspektive, Brennweite des Kameraobjektives etc. Dramaturgische, fotografische, sprachliche und musikalische Systeme hingegen, fallen in die Kategorie der bedeutungsbildenden Elemente.

Zu den bedeutungstragenden Systemen zählen die Einstellung, die Szene, das SYNTAGMA, die Syntagmenfolge sowie der gesamte Film (vgl. Winter 1992:28ff.).

Daraus lässt sich schließen, dass die Sprache des Films nicht bloß der Dialog ist. Entscheidend sind die Beziehungen zwischen akustischen und visuellen, verbalen und nonverbalen Elementen, die gemeinsam den Filmtext gestalten. Wort, Handlung und Bild fügen sich zu einem harmonischen Ganzen, wobei es keine Hierarchie gibt. Wort, Handlung und Bild stehen gleichberechtigt nebeneinander und bilden gemeinsam mit und durch die Interpretation des Zusehers das Kunstwerk Film (vlg. Pisek 1994:36). Augrund dessen ergibt sich allerdings die Frage, ob eine Übersetzungskritik, die sich rein auf das gesprochene Wort bezieht, überhaupt sinnvoll ist. Dieser Frage wird deshalb auch im praktischen Teil dieser Arbeit nachgegangen.

4.1.1.1.1 Bedeutungsebenen im Film[104]

Das Erlebnis Film spielt sich auf zwei unterschiedlichen Bedeutungsebenen ab, die das Filmverständnis sowohl steuern als auch beeinflussen. Hierbei handelt es sich um die *paradigmatische* und die *syntagmatische Ebene*. Auf paradigmatischer Ebene wird das Bild erfasst und mehr oder weniger unbewusst in Vergleich zu dem gestellt, was nicht zu sehen ist. Warum sitzt die Frau auf dem Stuhl und nicht auf der Couch? Warum ist das Fenster geöffnet und nicht geschlossen? Durch die unbewusst ablaufende Beantwortung dieser Fragen ergibt sich der Sinn einer Szene, die dann gemeinsam mit den anderen Szenen das Verstehen des Films ermöglicht. Vereinfacht gesagt, die paradigmatische Ebene bestimmt *was* der Zuseher wahrnimmt.

Die syntagmatische Ebene hingegen umfasst *„die Anordnung der Szenen und Sequenzen, die in ihrer Gesamtheit den Sinn des Filmes ergeben“* (1996:107), mit anderen Worten, wie der Film gezeigt wird. Die Aufgabe des Regisseurs ist es, bei der Filmproduktion seine Entscheidungen auf diesen beiden Ebenen zu fällen. So wählt er aus, was genau gezeigt werden soll (Paradigma), und auch wie, auf welche Art und Weise, er es zeigen möchte (Syntagma).

---

[104] Nach Manhart 1996:106f.

4.1.1.1.2 Das Bild[105]

Das Bild hat von allen im Film vorkommenden Zeichen die stärkste Wirkung auf das Publikum. Durch Kameraeinstellung, Kameraführung, Licht, etc. kann dem Bild eine zusätzliche Bedeutung verliehen werden, wodurch beim Zuseher bestimmte Emotionen und Gefühle geweckt werden sollen.

> „Das Bild ist die Existenzgrundlage des Films und verbindet alle daran beteiligten Zeichensysteme[106], es wird im Film auf zwei verschiedene Arten organisiert: einmal durch die Montage, d.h. die Abfolge der einzelnen Einstellungen und Szenen, sowie durch die Mise en scène. Die Montage repräsentiert hier die syntagmatische Ebene des Films, während die Mise en scène das paradigmatische Element darstellt." (1996:115)

Die Mise en scène

Bei der Mise en scène handelt es sich um das räumliche Organisationskonzept des Films; den bildlichen Aufbau einer Szene (Schauplatz, Kostüme, Beleuchtung, etc.). Dabei entscheidet der Regisseur, wie er das Bild gestaltet und auf welche Art und Weise die Filmhandlung dargeboten werden soll.

Die Montage

Bei der Montage hingegen handelt es sich um die Gestaltung der zeitlichen Abfolge in einem Film, die bestimmte ästhetische Kriterien erfüllen muss. Festgelegt wird diese Abfolge durch Schnitte und Blenden, wodurch der Zuschauer emotional gesteuert wird; kurze Einstellungen tragen zur Spannungssteigerung bei, lange Einstellungen hingegen können auf Ereignisse vorbereiten oder als entspannende Phasen dienen.

---

[105] Nach Manhart 1996:115ff.

[106] Beim Film werden Inhalt und Bedeutung durch Verschmelzung mehrerer variierender Systeme (Bild, Ton, Musik, Geräusche) vermittelt, d.h. nicht durch ein eindeutig festgelegtes Zeichensystem. Daher kann man Film auch als ein „Superzeichen" definieren, das sich aus verbalen, nonverbalen und medienspezifischen Zeichen zusammensetzt (vgl. Mannhart 1996:88/108).

4.1.1.1.3 Der Ton[107]

Der Ton des Films besteht sowohl aus Sprache als auch aus Geräuschen und Musik. Die Sprache im Film nimmt aufgrund der Dominanz des Bildes, das die stärkste Wirkung auf das Publikum hat, nur eine untergeordnete Rolle ein. Sie ist somit zumeist nicht Handlungsträger (obwohl sie diese gleichzeitig vorantreiben soll), sondern dient lediglich zur Ergänzung, Erklärung oder Untermalung und kann nicht losgelöst vom Bild betrachtet werden. Das ist auch der Grund, warum man die Filmsprache, die nur selten der einer wirklichen Kommunikationssituation entspricht und sich durch geringe lexikalische Dichte, Redundanz, unvollständige Sätze, Versprecher, etc. auszeichnet, nicht als „künstliche" Sprache empfindet, da das Hauptaugenmerk des Zusehers auf dem Bild liegt. Damit das Gesagte auch bei geteilter Aufmerksamkeit für den Zuseher auf Anhieb verständlich ist, bemüht man sich, Filmdialoge in Unterhaltungsfilmen mit einfacher Syntax und geläufigem Vokabular zu gestalten.

Ein wesentliches Kriterium, das zur Erzeugung der Filmillusion beiträgt, sind die Hintergrundgeräusche, egal ob es sich dabei um Straßenlärm, Regen, Schritte, Telefonklingeln, etc. handelt. Sie sorgen dafür, dass sich der Film „echt" anfühlt, lässt man sie weg, kommt es zu einem Realitätsverlust. Allerdings kann das Weglassen von Hintergrundgeräuschen auch bewusst als stilistisches Mittel eingesetzt werden, um der Stille besondere Bedeutung zu verleihen. So hat z.B. Josh Whedon eine komplette Folge der Serie „Buffy – the Vampire Slayer"[108] ohne Hintergrundgeräusche gedreht, was entscheidend zur Intensität der in der Folge dargestellten Ereignisse (Beklemmung nach dem Tod der Mutter der Hauptdarstellerin) beigetragen hat.[109]

Die Filmmusik wirkt hauptsächlich konnotativ und nicht als Bedeutungs- oder Informationsträger. Das heißt, sie wird sehr individuell interpretiert und ruft je nach Person unterschiedliche Erwartungen und Emotionen hervor.

---

[107] Nach Manhart 1996:119ff.

[108] US-amerikanische Serie um einen Teenager, der auserwählt ist, dem Bösen und besonders Vampiren die Stirn zu bieten. Im Original liefen die ersten fünf Staffeln der Serie beim Sender WB (heute CW) und die letzen beiden auf UPN. Ausgestrahlt wurde sie in den USA zum ersten Mal am 10. März 1997; die letzte Folge lief am 20. Mai 2003. In Deutschland wurde die Serie vom 9. Oktober 1998 bis zum 27. August 2003 bei Pro Sieben ausgestrahlt.
http://www.myfanbase.de/index.php?mid=2265

[109] Buffy the Vampire Slayer Staffel 5, Folge: 16 „Tod einer Mutter" (The Body).

So erfüllt die Filmmusik drei Funktionen: sie kann paraphrasierend, polarisierend, oder kontrapunktuierend sein.

- Paraphrasierend: Musik wird eingesetzt, um die Handlung zu begleiten, Handlungen miteinander zu verbinden, den dramatischen Effekt zu erhöhen, Personen zu beschreiben oder Atmosphäre zu schaffen.
- Polarisierend: hierbei wird die bereits vorhandene Atmosphäre besonders hervorgehoben oder gelenkt, d.h. es wird Dramatik oder Bewegung geschaffen bzw. erhalten oder auf etwas Kommendes vorbereitet.
- Kontrapunktuierend: als ironischer Effekt im Gegensatz zum übrigen visuellen und verbalen Verhalten.

4.1.1.1.4 Das Licht

Obwohl Licht im Film in erster Linie dazu dient, Objekte und Personen adäquat auszuleuchten, hat es darüber hinaus auch eine dramaturgische Bedeutung. So kann man durch Licht nicht nur zwischen Tag und Nacht oder vielleicht Jahreszeit unterscheiden, sondern man kann mit Hilfe von Licht auch ganz bewusst Stimmung schaffen (vgl. Manhart 1996:123).

4.1.2 FILM IN ZAHLEN[110]

Die Statistik Austria verzeichnet für das Jahr 2007 15,69 Millionen Kinobesucher, was einen Betrag von 95.891.000 Euro an Nettoeinnahmen bedeutet. Gezeigt wurden 341 Filme, wobei 42 davon aus Österreich und 48 aus Deutschland stammten. Lässt man die sechs Filme aus der Schweiz, aufgrund der Tatsache, dass nicht ersichtlich ist, in welcher Sprache sie produziert wurden, unberücksichtigt, bedeutet dies, dass 251 Filme, die in einer anderen Sprache als Deutsch gedreht wurden, auf dem Programm standen. Diese Zahl macht deutlich, was für einen großen Einfluss die Synchronisation eigentlich ausübt und welche Macht ihr in Wahrheit zukommt. Von den 251 nicht deutschsprachigen Filmen stammten einer aus Irland, 18 aus Großbritannien und 134 aus den USA, wodurch englischsprachige Filme zu den am häufigsten synchronisierten Filmen zählen.

---

[110] Wo nicht anders angegeben, stammen die Daten für Österreich von der Statistik Austria (www.statistik.at) und die Daten für Deutschland vom Statistischen Bundesamt Deutschland (www.destatis.de). (Die genauen Links finden sich im Literaturverzeichnis).

Filme erreichen die Menschen jedoch nicht nur über das Kino, sondern noch viel mehr durch das Fernsehen. So verfügten 2007 in Österreich 89,2 % von 100 Privathaushalten über eine Fernsehlizenz, wodurch eine Tagesreichweite von 67,2 % der Bevölkerung über 14 Jahre, d.h. 4,352 Millionen Seher, erreicht wurde.

Für Deutschland lassen sich ähnliche Zahlen finden. So verfügten Anfang 2008 94,1 % aller privaten Haushalte über Fernseher (57,6 Millionen Fernseher), wobei 69,1 % davon einen Dvd-Player besaßen. Was die Nutzung der Fernsehgeräte angeht, schreibt die Multimedia-Illustrierte Infosat, dass *„ die tägliche TV-Nutzung bei allen Zuschauern im 1. Quartal 2009 im Vergleich zum Vorjahreszeitraum um acht Minuten auf 235 Minuten gestiegen“* ist.[111] Das heißt, dass der durchschnittliche Fernsehzuseher beinahe unglaubliche vier Stunden täglich vor dem Fernseher verbringt. Es ist anzunehmen, dass die Durchschnittsdauer in Österreich ähnlich lang ist.

39,3 % aller im Kino gezeigten Filme in Deutschland kamen 2007 aus den USA, 4 % aus Großbritannien, 5,3 % aus Frankreich, 20,7 % aus anderen Ländern und erstaunliche 30,7 % aus Deutschland selbst. Das bedeutet, dass grob geschätzt 70 % der gezeigten Filme für das Publikum aufbereitet werden mussten.

Ein Blick auf diese Zahlen macht deutlich, was für ein einflussreiches Medium Film eigentlich ist und welchen Einfluss demnach auch Synchronfassungen ausüben können. Eine Tatsache, die Nida bereits 1964 erkannte:

> „Some persons regard translating for the cinema as peripheral and not too important. However […] in interlingual communication, film translating probably surpasses book translation in total impact. Successful motion picture translating is increasingly vital to the cinema industry […].” (1964:178).

Diese Aussage trifft wohl auf die heutige Zeit noch viel mehr zu als damals, da es kaum jemanden gibt, der sich heutzutage noch der Faszination und der Macht des Fernsehens und des Mediums Film entziehen kann.

---

[111] http://www.infosat.de/Meldungen/?msgID=52408

4.1.3 FERNSEHSERIEN[112]

Der eigentliche Ursprung der Serien ist nicht beim Fernsehen selbst sondern im Radio zu finden, wo bereits lange vor dem Zweiten Weltkrieg so genannte Soap Operas gesendet wurden. Der Name „Soap Opera" leitet sich von der Tatsache ab, dass der Waschmittelhersteller Procter & Gable diese an das weibliche Publikum gerichteten Hörfunksendungen für seine Produkte als Werbeplattform nutzte. Im Jahr 1946 fand die Soap Opera schließlich den Weg ins Fernsehen. Zu den ersten Serien zählen Flipper, Lassie oder Bonanza, die in den 60er Jahren auch erfolgreich in Europa liefen.

Heute gibt es verschiedenste Serienformate. Das älteste, die Soap Opera, zeichnet sich dadurch aus, dass sie fünfmal pro Woche immer zur selben Sendezeit ausgestrahlt wird. Im Mittelpunkt stehen meist mehrere Personen, die über einen längeren Zeitraum der Serie treu bleiben, wodurch der Zuseher eine emotionale Bindung zu den unterschiedlichen Charakteren aufbauen kann. Innerhalb einer Folge, die im Schnitt 25 Minuten dauert, werden in mehreren miteinander verwobenen Handlungssträngen die Schicksale der unterschiedlichen Protagonisten erzählt. Zu Beginn einer Folge wird meist ein Überblick über die Geschehnisse der vorherigen Folge gegeben, zumal es üblich ist, Episoden mit so genannten Cliffhangern[113] abzuschließen, um das Publikum bei der Stange zu halten. Typische Beispiele für solche Soaps sind in den USA z.B. „The Guiding Light"[114], „The Bold and the Beautiful", etc. in Deutschland fallen z.B. „GZSZ", oder „Marienhof" in diese Kategorie.

Neben den klassischen Soap Operas gibt es noch Sitcoms, die auch eine Länge von ca. 25 Minuten pro Folge aufweisen und ebenfalls aus einer gleich bleibenden Besetzung bestehen. Sie werden meistens vor Live-Publikum aufgezeichnet, wobei die fertige Fassung im Nachhinein oft mit künstlichen Lachern versehen wird. Im Unterschied zu den Soaps und anderen Serien steht bei den Sitcoms der Humor im Vordergrund. Sie ent-

---

[112] Vgl. Badanjak 2005:13ff.

[113] „A cliffhanger or cliffhanger ending is a plot device in fiction which features a main character in a precarious or difficult dilemma, or confronted with a shocking revelation. A cliffhanger is hoped to ensure the audience will return to see how the characters resolve the dilemma." http://www.answers.com/topic/cliffhanger

[114] „The Guiding Light" ist die älteste im Fernsehen ausgestrahlte Soap. Sie läuft auch heute noch auf CBS, dem Sender, der sie 1952 ins Programm hob. Im deutschen Fernsehen ist die Serie unter dem Titel „Springfield Story" bekannt, jedoch lange nicht so erfolgreich wie in den USA.

standen in den USA etwa zeitgleich wie die Soap Operas, kamen allerdings erst wesentlich später nach Europa, als sich die Kontinente auch kulturell mehr annäherten. Dennoch sind die kulturellen Unterschiede auch heute noch so groß, dass Sitcoms bei der Synchronisation durch die Kombination von Humor und kulturellen Eigenheiten eine besondere Herausforderung darstellen, die nicht immer zufrieden stellend gemeistert wird.

Schließlich gibt es noch die klassische Serie, die einmal wöchentlich immer zur gleichen Sendezeit ausgestrahlt wird. Die Spielzeit einer Folge beträgt ungefähr 40 Minuten. Auch hier gilt, dass es sich immer um eine oder mehrere Hauptpersonen und deren Schicksal dreht. Entscheidend für den Erfolg einer Serie ist, dass sich die Zuseher mit den Protagonisten identifizieren können und von der Handlung auf einer emotionalen Ebene angesprochen werden. Serienarten bzw. Genres gibt es unzählige: Action, Drama, Fantasy, Mystery, Thriller, Familienserien, Kinderserien, etc.

Zu unterscheiden sind Serien, bei denen die einzelnen Folgen in sich abgeschlossene Geschichten erzählen (episodic series), wie es zumeist bei Kriminalserien der Fall ist (z.B. CSI, Law & Order, Tatort, etc.), und Serien, bei denen sich ein oder mehrere Handlungsstränge von Beginn bis Ende der Staffel[115] (continuing serials) ziehen (z.B. Grey's Anatomy, Prison Break, 24, etc.). Auch die Gilmore Girls, die die Grundlage für den praktischen Teil dieser Arbeit bilden, fallen in die Kategorie der *„continuing serials"*.

[115] Eine Staffel setzt sich zumeist aus 22 bis 24 Episoden zusammen. Ausstrahlungsbeginn einer Staffel ist in den USA stets später September. Wird eine Serie zum ersten Mal ausgestrahlt, wird davor ein Pilot gezeigt, der meistens doppelt so lang wie eine normale Episodeneinheit ist. In Deutschland bzw. Österreich wird der erste Teil einer Staffel einer US-amerikanischen Serie seit neuestem meist im Jänner ausgestrahlt, der zweite Teil dann nach der Sommerpause im Herbst.

4.2 UNTERTITELUNG

Luyken definiert den Begriff „Untertitel“ wie folgt:

> „Subtitles are condensed written translations of original dialogue which appear as lines of text, usually positioned towards the foot to the screen. Subtitles 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.” (1991:31).

Mit anderen Worten, es handelt sich um eine gekürzte schriftliche Version des Filmdialogs, die synchron mit den entsprechenden Szenen im unteren Bildschirmdrittel gezeigt wird. Für den Übersetzer bedeutet die Arbeit mit Untertiteln, dass er *„eine klare Sprache mit kurzen Sätzen und möglichst einfacher Syntax […], ebenso wie eine sorgfältige Interpunktion“* (Rojas 2007:88) benutzen muss, um dem Publikum ein schnelles Erfassen des Inhalts der Untertitel zu erleichtern. Dies ist nötig, da Untertitel nicht aus mehr als 36 Buchstaben bestehen dürfen und in der Regel eine Bildschirmstehzeit von gerade einmal vier (Einzeiler) bzw. sechs (Zweizeiler) Sekunden haben, was deutlich macht, dass der Übersetzer um Kürzungen nicht herumkommt (vgl. Pisek 1994:40).

Dabei kann er

> „Dialogteile auslassen oder umformulieren, die an Hand des filmischen Kontextes verstanden werden können, […]; er kann außerdem Füllwörter […], Frageanhängsel […] oder kurze Ausdrücke auslassen, die dazu dienen, bereits Gesagtes noch extra zu betonen, […]; er kann auch kurze Dialoge zu größeren Sinneinheiten zusammenfassen, Syntax und Vokabular vereinfachen“ (Rojas 2007:88).

Darüber hinaus muss darauf geachtet werden, dass die Zeilenumbrüche nach logischen, syntaktischen Einheiten erfolgen.

Nicht zu verwechseln sind Untertitel mit so genannten *„captions”*. Hierbei handelt es sich um Informationen, die bei einem Film oder Fernsehprogramm vom Produzenten selbst schriftlich eingeblendet werden, um so z.B. Orte oder Daten zu kennzeichnen, die für die Handlung von Bedeutung sind (vgl. Luyken 1991:31).

Im deutschen Sprachraum werden Filme nur äußerst selten untertitelt; man zieht hier die Synchronisation als Übertragungsmethode vor. Eine Ausnahme bilden „exotische" Filme, z.B. aus Asien, wo eine Synchronisation aufgrund der sehr unterschiedlichen Mimik und Gestik nur schwer möglich ist, zumal sie aller Wahrscheinlichkeit nach die Illusion des Films zerstören würde. Auch bei Filmen, von denen man sich keine hohen Einspielergebnisse erwartet, wird manchmal auf die kostengünstigere Untertitelung zurückgegriffen (vgl. Pisek 1994:41).

4.2.1 VOR- UND NACHTEILE DER UNTERTITELUNG

Ein Vorteil der Untertitelung im Vergleich zur Synchronisation ist, dass der Zuschauer die Originalstimmen der Schauspieler hören kann, was für viele zu einem „authentischen" Filmerlebnis dazugehört. Darüber hinaus haben untertitelte Programme natürlich auch den Vorteil, dass sie zu einem gewissen Lerneffekt beitragen; der Zuseher hört das Original und kann seine eigenen Fremdsprachenkenntnisse anhand der Untertitel überprüfen. Ein weiterer Vorteil ist, dass Untertitel leichter auf Sachverhalte oder ungewöhnliche Situationen in Form von Erklärungen Bezug nehmen können. Darüber hinaus können unnötige Passagen auch einfach gestrichen werden (vgl. Herbst 1994:19ff.).

Ein weiterer Vorteil der Untertitelung, dem bisher noch nicht viel Beachtung beigemessen wurde, ist, dass sich Dvds durch eine Vielzahl an Untertiteln besser vermarkten lassen bzw. ein größerer Markt geschaffen wird. So finden auf einer Dvd Untertitel in bis zu 32 verschiedene Sprachen Platz, jedoch nur acht Synchronfassungen, wodurch sich für den Konsumenten ganz neue Möglichkeiten ergeben.[116] So hat er zahlreiche Wahlmöglichkeiten, er kann sich z.B. einen Film in seiner Muttersprache mit den Originaluntertiteln ansehen oder den Film in der Originalsprache mit Originaluntertiteln, etc.

Es muss allerdings dazu gesagt werden, dass es kaum Dvds gibt, die wirklich Untertitel in 32 verschiedenen Sprachen enthalten und schon gar nicht Synchronfassungen in acht Sprachen. So ist es üblich, dass amerikanische Dvds nur die Originalversion des Films enthalten sowie Untertitel in Englisch, manchmal auch in Spanisch oder Französisch. In

---

[116] http://electronics.howstuffworks.com/dvd1.htm

Europa hingegen macht man sich die Möglichkeit, eine Dvd mit mehreren Synchronfassungen und Untertitelversionen auszustatten durchaus zu Nutze.[117]

Zu den Nachteilen der Untertitelung zählt, dass es schwierig ist, gesprochene Sprache in eine schriftliche Form zu übertragen, zumal durch die Schnelligkeit der Abfolge der Untertitel immer Kürzungen[118] notwendig sind. Darüber hinaus lenken Untertitel auch massiv vom Bild des Films ab, was durchaus auch zu einem Verlust der Wirkung des Originals führen kann (vgl. Herbst 1994:19ff.).

Auf den genauen Prozess der Untertitelung kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Der interessierte Leser sei jedoch auf Rojas' 2007 erschienenes Buch *„Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien"* verwiesen, in dem er in den Kapiteln 12 („Die Untertitelung: Erste Vorgehensweisen"; S. 85-88), 13 („Allgemeine Merkmale der Untertitelung"; S. 88-94), 16 („Die Untertitelung in Deutschland"; S. 101-103) und 17 („Die Untertitelungssoftware in Deutschland"; S. 103-108) genau auf die Untertitelung und die Untertitelungsverfahren eingeht.

---

[117] Die deutsche Dvd-Fassung der 2. **Gilmore Girls**-Staffel enthält z.B. Untertitel in 14! Sprachen (Deutsch, Englisch, Spanisch, Kroatisch, Dänisch, Finnisch, Griechisch, Norwegisch, Portugiesisch, Polnisch, Serbisch, Slowenisch, Schwedisch, Tschechisch) und zusätzlich noch deutsche und englische Untertitel speziell für Hörgeschädigte. Die anderen Staffeln bringen es immerhin noch auf 13 Sprachen (3. Staffel), sowie 9 (Staffel 4), 8 (Staffel 5) und 7 (Staffel 1). Staffel 6 und 7 hingegen haben erstaunlicherweise nur noch deutsche und englische Untertitel, das dafür aber, wie auch alle andern Staffeln, auch für Hörgeschädigte.

[118] Müller stellte anhand des Films *Mad Dog* fest, dass bei der Untertitelung der Text etwa um ein Drittel der Wörter reduziert wird. Dies geschieht durch zwei Verfahren, die „Tilgung" und die „Komprimierung", was zu einem „Negativ-Ergebnis" führt (Entpersonalisierung, Entcharakterisierung, Entindividualisierung) (vgl. Pisek 1994:42).

4.3 REVOICING

In die zweite Kategorie der Übertragungsarten von Filmen in eine andere Sprache fallen laut Luyken jene vier Verfahrensweisen, die unter dem Begriff „revoicing" zusammengefasst werden können. Bei diesen Verfahren wird die Original-Tonspur durch eine andere ersetzt, das Bild hingegen bleibt unverändert. Im Gegensatz zur Untertitelung kommt mit dem Revoicing auch ein künstlerisches Element bei der Übertragung hinzu, dessen Qualität auch vom Stil und Können der Sprecher abhängig ist. Luyken unterscheidet vier Arten von Revoicing, wobei die erste Kategorie, *„lip-sync dubbing"*, oft auch als eigenständige Kategorie neben der Untertitelung und den anderen drei Revoicing-Methoden angesehen wird. Die vier Kategorien sind:

- Lip-sync dubbing (Synchronisation),
- Voice-over,
- Narration und
- Free commentary.

Von diesen vier Arten muss nur die Variante Synchronisation zuvor separat aufgenommen werden, die anderen drei Varianten können entweder vorab aufgenommen oder „live" eingespielt werden. Im Unterschied zur Synchronisation, der im Folgenden ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist, sind die Verfahren[119] bei voice-over, narration und free commentary relativ einfach, zumal man hier nicht auf Lippensynchronität achten muss, auch wenn darauf Wert gelegt wird, dass bei voice-over und narration die Sprechlänge ungefähr gleich lang ist wie im Original, vor allem, wenn ein Sprecher im Bild zu sehen ist. Für welche Methode man sich entscheidet, hängt neben wirtschaftlichen Überlegungen (Kosten- und Zeitfaktor)[120] hauptsächlich davon ab, um welche Programmart es sich handelt und wer das Zielpublikum ist. An ein Drama oder eine Komödie werden z.B. andere Erwartungen gestellt als an einen Nachrichtenbericht. Diese Tatsache muss die bei der Übertragung berücksichtigt werden (vgl. Luyken 1991:71ff.).

---

[119] Zu den einzelnen Arbeitsschritten siehe Luyken 1991:77. (voice-over und narration) und 1991:83. (free commentary).

[120] Die Erstellung einer Synchronfassung ist z.B. wesentlich teurer und aufwendiger als alle drei anderen Revoicing-Methoden, die ebenfalls wiederum unterschiedlich kosten- und aufwandsintensiv sind. So ist die Erstellung eines voice-over z.B. teuerer als die Erstellung von free commentaries.

4.3.1 VOICE-OVER

Beim so genannten Voice-over-Verfahren wird der Originaltext mit der Übersetzung übersprochen, ist jedoch im Hintergrund leise zu hören. Üblicherweise lässt man den Originalton für einige Sekunden in normaler Lautstärke laufen und setzt erst dann mit der Übersetzung ein, woraufhin der Originalton schrittweise leiser geschaltet wird. Darüber hinaus ist es üblich, dass das voice-over so beendet wird, dass auch das letzte bzw. die letzten Worte des Originalsprechers zu hören sind. Anwendung findet dieses Verfahren zum Beispiel bei Nachrichtensendungen, politischen Magazinen oder Interviews, d.h. es kann überall da problemlos eingesetzt werden, wo es sich bei dem gesprochenen Text um einen Monolog handelt (vgl. Luyken 1991:80).

Ein voice-over kann vorab aufgenommen werden, jedoch auch live stattfinden, wobei meistens Simultandolmetscher zum Einsatz kommen, die dazu ausgebildet sind, mit den Schwierigkeiten des Verfahrens umzugehen. Durch die Tatsache, dass der Anfang und das Ende im Original zu hören sein sollen, haben sie für ihre Übersetzung nur wenig Zeit und müssen darüber hinaus darauf achten, den Anfang und das Ende noch präziser zu gestalten, da das Publikum unter Umständen die Originalsprache versteht und Fehler oder Ungereimtheiten sofort auffallen. Außerdem müssen sie eine klare Diktion verwenden und darüber hinaus Füllwörter, grammatikalische Fehler, etc. des Originalsprechers korrigieren (vgl. Luyken 1991:140ff.).

Das Voice-over-Verfahren, bei dem der Text vorab aufgezeichnet wird, ist wesentlich einfacher als die Synchronisation, da nicht auf Lippensynchronität geachtet werden muss. Daraus ergibt sich auch ein geringerer Zeitaufwand bei der Produktion. So rechnet man für die Erstellung eines voice-overs eine Arbeitszeit von ungefähr einem halben Tag pro Materialstunde ein. Ein weiterer kostensenkender Faktor ist, dass man keine ausgebildeten Sprecher benötigt und auch eine Ähnlichkeit der Originalstimmen mit der Stimme des Sprechers nicht nötig ist (vgl. Luyken 1991:80f.).

In manchen Ländern, wie z.B. Polen, verwendet man das Voice-over-Verfahren auch anstelle der Synchronisation oder Untertitelung bei Spielfilmen und Fernsehserien. Dabei liest ein Sprecher den gesamten Dialog eines Films, d.h. er übernimmt alle Rollen und liest seinen Text ohne Rücksicht auf die unterschiedlichen Charaktere (vgl. Herbst 1994:19).

4.3.2 NARRATION

Luyken definiert *narration* wie folgt:

> „Narration is basically an extended voice-over. If the original narrative is simply an extended monologue then narration is used to describe the revoicing technique adopted to translate it. The translation of a programme narrative must be faithful and the delivery must be approximately synchronous especially if the narrator is on-screen. Even if the narrator is off-screen, the re-voiced narration must agree with the visual information being presented. The only difference which is likely to occur between voice-over and a re-voiced narration is linguistic. The original narrative is likely to have been prepared in advance. Consequently it will usually have a more formal grammatical structure than the more spontaneous structure characteristic of casual speech." (1991:80).

Bei der narration handelt es sich demnach um einen im Vorhinein geschriebenen Text, der nach Proben passend zum Bild aufgenommen wird. Der vorgelesene Text entspricht meistens den Regeln der geschriebenen Sprache, auch wenn gesprochene Sprache in der Form eines Verweises auf etwas, das auf dem Bildschirm passiert oder zu sehen ist, vorkommen kann. Narration kann von einem oder mehreren Sprechern eingesprochen werden, wobei diese sich nicht charakterlich einbringen, sondern einfach „nur" vorlesen. Gibt es nur einen Sprecher, der den Text zur Erklärung des Programms liest, empfiehlt es sich überhaupt, das Original nur als Referenz zu behandeln und einen neuen Text, der auf die Anforderungen des Zielpublikums zugeschnitten ist, zu produzieren.

Das Narration-Verfahren kann bei Filmen oder Dokumentationen auch für Überleitungen/Verbindungstexte eingesetzt werden. Ist dies der Fall, wird die Stelle wie der Rest des Films behandelt, also entweder für eine Synchronfassung oder für die Untertitelung übersetzt und dann von einem zusätzlichen Schauspieler eingesprochen (vgl. Luyken 1991:139).

4.3.3 FREE COMMENTARY

Das *free commentary*, oder auf Deutsch Kommentar-Verfahren, kann auf zwei Arten erfolgen: entweder der Kommentar wird vorab aufgenommen oder ein Programm wird live kommentiert. Im Gegensatz zum voice-over geht es nicht darum, einen Originaltext so getreu wie möglich wiederzugeben; tatsächlich wird oft ein neuer Text geschaffen, wodurch sich das Programm an das neue Zielpublikum anpassen lässt. Beim Kommentator handelt es sich um eine eigenständige Person, die nichts mit den am Bildschirm agierenden Personen zu tun hat und den gesamten Originaltext einer Sendung ersetzt. Somit ist es die Aufgabe des Kommentators, durch seinen Kommentar dem Publikum Informationen zur Verfügung zu stellen und Zusammenhänge deutlich zu machen. Ein vorab aufgenommener Kommentar erfordert ebenso wie ein Live-Kommentar gründliche Recherchearbeit, wobei sich der Kommentator bei einem Live-Kommentar wesentlich besser und genauer vorbereiten muss. Es versteht sich von selbst, dass ein live Kommentar immer umgangssprachlicher ausfallen wird als ein vorab aufgenommener Kommentar. Im Vergleich zur Voice-over-Methode nimmt das technische Verfahren, sowie die Aufnahme des Kommentars selbst, meist weniger Zeit in Anspruch (vgl. Luyken 1991:82).

Obwohl man ein Kommentar vorab aufnehmen kann, wird dieses Verfahren jedoch meistens bei Live-Sendungen eingesetzt. Sportsendungen, Rettungsaktionen, Konzerte oder aber offizielle Zeremonien, wie Krönungen oder Hochzeiten, werden oft von einem Live-Kommentar begleitet. Wird zum Beispiel im englischen Fernsehen eine Parade ausgestrahlt, die live kommentiert wird, kann das deutsche Fernsehen die Ausstrahlung ebenso senden, aber, um sie für das deutschsprachige Publikum verständlich zu machen, einen eigenen Kommentator einsetzen, der dann die Geschehnisse auf dem Bildschirm live auf Deutsch kommentiert. Daraus lässt sich schließen, dass Live-Kommentatoren immer über fundiertes Hintergrundwissen verfügen müssen und darüber hinaus in der Lage sein müssen, schnell und flexibel auf die Geschehnisse am Bildschirm zu reagieren (vgl. Luyken 1991:139f.).

4.4 SYNCHRONISATION

In Buchers Enzyklopädie des Films findet sich folgende Definition für den Begriff „Synchronisation“:

> „Verfahren, bei dem das Bild und der Ton, die aus künstlerischen und technischen Gesichtspunkten gewöhnlich auf verschiedenen Filmstreifen aufgenommen sind, gekoppelt werden, so dass sie wie in der Wirklichkeit zusammen wahrnehmbar sind. Normalerweise fällt dem Zuschauer die Synchronisation nur auf, wenn etwas dabei schiefläuft.“ (1977:754).

Dieser Definition von Synchronisation ist zu entnehmen, dass der Begriff ein weitaus breiteres Feld abdeckt, als gemeinhin von den meisten angenommen wird. Synchronisation umfasst demnach nicht bloß jenes Verfahren, bei dem ein fremdsprachlicher Film für ein neues Publikum durch die Aufnahme des Dialoges in der entsprechenden Muttersprache Zugang zu einem fremdsprachigen Film findet, sondern schließt all jene Verfahren mit ein, bei denen Bild und Ton in eine zeitliche Übereinstimmung zu bringen sind, wie z.B. bei der Nachsynchronisation eines Films in seiner Originalsprache.[121] Am vertrautesten ist dem Kinogänger jedoch jene Art der Synchronisation, die *„als Mittel zur Übertragung ausländischer Filme in die eigene Sprache“* (Bucher 1977:754) zum Einsatz kommt. Mit diesem Aspekt der Synchronisation, der *„Übertragung des gesprochenen Wortes aus einer Sprache in eine andere, in technischer und semantischer Hinsicht“* (Toepser-Ziegert 1975:12), beschäftigt sich auch die vorliegende Arbeit.

Dennoch sei darauf hingewiesen, dass sich der Begriff „Synchronisation“ durchaus noch weiter unterteilen und somit exakter definieren lässt. So trifft Whitman-Linsen eine Einteilung in unterschiedliche Synchronisationsarten abhängig vom Zeitpunkt des tatsächlichen Verfahrens (vgl. 1992:56ff.). Sie unterscheidet:

---

[121] Nachsynchronisation kommt immer dann zum Einsatz, wenn eine bessere Soundqualität erreicht werden soll bzw. handlungstragende Hintergrundgeräusche dennoch nicht den Dialog überschatten dürfen. So kann es z.B. vorkommen, dass, wenn Szenen im Freien gedreht werden, die Stimmen der Schauspieler nur schlecht zu hören sind, oder aber dass unerwünschte Nebengeräusche, z.B. Flugzeuglärm und auch erwünschte Nebengeräusche, wie zum Beispiel der Knall einer Explosion in einem Actionfilm, dies nötig machen. Auch kann es vorkommen, dass der Dialekt oder Akzent eines Schauspielers nicht zur Rolle passt und daher die Dialoge nachgesprochen werden müssen.

- **pre-synchronization**: dabei handelt es sich um ein Verfahren, bei dem der Ton vor dem Dreh der entsprechenden Szene aufgenommen wird. Diese Methode bietet sich besonders bei Szenen an, bei denen sich die Schauspieler intensiv auf etwas anderes als den Text konzentrieren müssen. So wird die pre-synchronization oft bei Tanzszenen oder Gesangseinlagen eingesetzt, bei denen unter Umständen jemand anderes als der Darsteller den Gesang übernimmt, wodurch die Schauspieler nur ihre Lippen dem Ton entsprechend bewegen müssen. Bei Musicals, die für den Film adaptiert werden, ist dies oft der Fall; der Film wird ohne Ton aufgenommen und erst später mit der vorab aufgenommenen Musik synchronisiert. Bekannt ist dieses Verfahren unter dem Fachbegriff „Playback", der sogar in die deutsche Sprache Eingang gefunden hat;
- **direct sound synchronization**: bei diesem Verfahren, das immer seltener zur Anwendung kommt, werden Bild und Ton gleichzeitig aufgenommen. Entweder verwendet man dabei nur ein Band (single-track procedure) oder zwei unterschiedliche Bänder (double-track procedure). Angewandt wird dieses Verfahren zum Beispiel bei Nachrichtensendungen, Live-Interviews oder Talkshows, wo eine Nachbearbeitung des Materials entweder nicht nötig oder nicht möglich ist; und
- **post-synchronization**: hierbei handelt es sich um jenes Verfahren, dass als die gängigste und vor allem bekannteste Art der Synchronisation gilt. Das Bild wird vor dem Ton aufgenommen und die Tonaufnahme und das Bild werden daher erst zu einem späteren Zeitpunkt *synchron* aufeinander abgestimmt. Anwendung findet dieses Verfahren immer, wenn bei fremdsprachlichen Filmen eine übersetzte Version des Dialogbuchs den akustischen Teil des Originals ersetzen soll oder Filme in der Originalsprache nachsynchronisiert werden müssen Aber auch bei internationalen Produktionen mit mehrsprachiger Besetzung kommt dieses Verfahren zum Einsatz. Die Schauspieler sprechen während des Drehs in ihrer Muttersprache, im Studio wird der Film dann nachsynchronisiert, so dass am Ende alle die gleiche Sprache sprechen. Auch in der Werbung wird die post-synchronization eingesetzt, da man so Akteuren eine andere, besser geeignete Stimme verleihen kann oder Verbesserungen der Tonqualität und Änderungen der Lautstärke, der Intensität oder der Tonlage vornehmen kann.

Wenn im weiteren Verlauf dieser Arbeit von Synchronisation gesprochen wird, ist nach Whitman-Linsens Einteilung immer die „post-synchronization“ gemeint.

4.4.1 SYNCHRONISATIONSPROZESS[122]

Der Auftrag für die Synchronisation eines Films wird durch einen Verleiher[123], der die Ausstrahlungsrechte am Filmmaterial besitzt, an eine Synchronanstalt vergeben. Diese erhält von ihm folgendes Material:

- eine **Arbeitskopie**: dabei handelt es sich um die Originalversion des Films;
- die **continuity of the dialogue**: hierbei handelt es sich um das Skript des Films, in dem neben dem Dialog auch anderen Anmerkungen zu finden sind, z.B. um welche Szene es sich handelt, wie die Kameraeinstellung ist, oder andere Instruktionen;
- die **IT-Bänder** (Internationale Tonbänder), die auch M&E (Music and Effects) genannt werden und alle Geräusche, d.h. Musik, Hintergrundgeräusche, Sound-Effekte, aber nicht den Dialog enthalten; und
- das **Internegativ**: dabei handelt es sich um ein Bildduplikat des Originals, bei dem alle Geräusche fehlen, egal ob es sich dabei um den Dialog, Musik, Hintergrundgeräusche, etc. handelt (vgl. Whitman Linsen 1992:60f.).

4.4.1.1 Die Rohübersetzung

Nach Erhalt des Materials wendet sich die Synchronanstalt an einen Rohübersetzer, der die „continuities“ erhält. Die Aufgabe des Rohübersetzers ist es, eine wortgetreue Übersetzung anzufertigen, die dem Synchronautor als Basis für die Erstellung des endgültigen Dialogbuchs dient. Vom übersetzerischen Standpunkt aus gesehen verletzt diese Forderung nach einer möglichst wörtlichen Übersetzung nahezu alle Äquivalenzkriterien; so werden sogar idiomatische Redewendungen, für die es eine adäquate zielsprachliche Redewendung gibt, wortgetreu übersetzt, was oft zu wahren Stilblüten führt (vgl. Whitman-Linsen 1992:103ff.).

Diese Forderung nach einer reinen Rohübersetzung ist jedoch nicht der einzige Grund, warum Synchronfassungen manchmal misslingen, selbst wenn es sich bei dem Roh-

---

[122] Der hier vorgestellte Ablauf bezieht sich auf den Synchronisationsvorgang in Deutschland. In anderen Ländern, Frankreich z.B. kann der Ablauf durchaus auch ein anderer sein.

[123] Hierbei kann es sich auch um eine Fernsehstation handeln.

übersetzer um einen ausgebildeten Übersetzer handelt, was selten genug der Fall ist. Ein weiterer Grund sind die schlechten Arbeitsbedingungen. Der Rohübersetzer erhält in der Regel bloß die continuities, hat aber keinen Zugang zum Film selbst. Das bringt verschiedene Probleme mit sich, da Film als multimedialer Text verstanden werden muss, der nicht vom Sprachgeschehen allein lebt. So ergibt sich die Bedeutung eines Dialoges oft erst im Kontext mit dem Bild, das dem Translator, wie gesagt, nicht zur Verfügung steht; es fehlen ihm demnach entscheidende Informationen – die nonverbale Komponente, die oft einem Text erst seinen Sinn verleiht. Durch sie kann der Translator in vielen Fällen erst erkennen, wie Worte wirklich gemeint sind und wie sie im Verhältnis zu Bild, Ton, Musik, etc. stehen. Es heißt schließlich nicht umsonst, dass ein Blick oft mehr als tausend Worte sagt. Eine Aussage, die sich wohl auch auf die Gestik umlegen lässt.

Darüber hinaus ist es rein anhand der Dialoglisten nicht möglich, Rückschlüsse auf die Intonation, die Lautstärke, einen besonderen Ausdruck in der Stimme, einen Akzent, etc. zu ziehen, wodurch der Sinn einer Aussage verkannt werden kann. Auch gibt es für den Rohübersetzer keine Möglichkeit zu erkennen, ob das Publikum an bestimmten Stellen aufgrund des Bildes Zusatzinformationen braucht. Außerdem kann nicht erkannt werden, ob das Bild vielleicht einen Kontrast zur Sprache darstellt oder ob durch die Kombination von Bild und Sprache vielleicht ein anderer Sinn entsteht als nur durch die Worte allein (vgl. Whitman-Linsen 1992:105ff).

Whitman-Linsen fasst die Problematik bezugnehmend auf Krueger wie folgt zusammen:

> „[…] without the resources of the most important *Informationsträger*, the image, the translator must remain ignorant of a number of non-linguistic influences upon plot, such as temporal and spatial context, atmosphere and tenor of setting. More important, he can only surmise age, social status, accent, and other distinctive features of the characters that color their spoken language. A teenager will express himself differently from an octogenarian, an immigrant from landed gentry and a politician from a hobo. Continuities are often devoid of such telltale information." (1992:107).

Erfreulicherweise gibt es, wenn auch immer noch selten, doch Fälle, in denen die Rohübersetzer zu den continuities auch Bildmaterial erhalten, wie Markus Jütte, Rohübersetzer für die Serie Gilmore Girls, im Interview bestätigt. Auch sieht er seine Aufgabe nicht auf die Forderung nach einer reinen Rohübersetzung beschränkt; so schreibt er:

> „Ich störe mich sehr an dem Terminus ‚Rohübersetzung', auch wenn dies tatsächlich die offizielle Bezeichnung ist. Eigentlich ist die Vorgabe, eins zu eins zu übersetzen, was aber bedeuten würde, dass Wortspiele und Witze im Deutschen zum Teil nicht mehr zu verstehen wären, da muss man dann schon manchmal vom Original abweichen und sich etwas Adäquates einfallen lassen. Auch bin ich immer darum bemüht, in ‚gutes Deutsch' zu übersetzen, um Amerikanismen zu vermeiden." (2009)[124].

Es ist zu hoffen, dass er nicht der einzige Branchenfachmann ist, der seine Aufgabe als Übersetzer ernst nimmt und für qualitativ hochwertigen Language Transfer bereits in der Phase der Rohübersetzung eintritt.

Ist die Rohübersetzung fertig, wird sie an den Synchronautor/-regisseur weitergegeben. Diese Arbeitsteilung ist laut Herbst nötig, da von „normalen" Übersetzern nicht erwartet werden kann, *„dass sie in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind"* (1994:198) und von Synchronautoren/-regisseuren nicht erwartet werden kann, *„dass sie die Fremdsprache (so gut) beherrschen, dass sie in der Lage wären, das Drehbuch selbst zu übersetzen"* (1994:198). Gerade diese Arbeitsteilung ist es jedoch, die hauptsächlich für mangelhafte Synchronfassungen verantwortlich ist, zumal es nicht üblich ist, dass Rohübersetzer und Synchronautor/-regisseur zusammenarbeiten.[125] Umso erstaunlicher ist es daher, dass man immer noch nicht dazu übergegangen ist, Personen auszubilden, die beide Arbeitsschritte übernehmen könnten; im Synchronisationsalltag scheint jedoch kein Bedarf an Fachkräften dieser Art zu herrschen und wo es keine Nachfrage gibt, gibt es bekanntlich auch kein Angebot und dementsprechend auch keine Ausbildung. Solange die Synchronanstalten und das zahlungskräftige Publikum

---

[124] Das gesamte Interview befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

[125] Es gibt allerdings auch hier Ausnahmen, so gibt Jütte im Interview zu Protokoll, dass er zwar generell nach Abgabe der Rohübersetzung keinen Einfluss auf die Synchronfassung hat, jedoch häufig mit dem Synchronautor/-regisseur in Kontakt steht, um auftauchende Fragen gemeinsam abklären zu können (siehe Interview im Anhang).

mit der bisherigen Arbeitsweise zufrieden sind, wird es wohl kaum zu Veränderungen kommen. Dennoch, auch bei Beibehaltung des bisherigen Arbeitsmodells, könnte man durchaus zu besseren Synchronfassungen gelangen, wenn man einerseits den Rohübersetzern für ihre Arbeit ausnahmslos den Film zur Verfügung stellt und sie außerdem von der absurden Auflage der wörtlichen Übersetzung befreit, wodurch es möglich wäre, dem Synchronautor qualitativ hochwertigere Vorlagen zu liefern, und andererseits versucht, ein Arbeitsklima zu schaffen, das die Zusammenarbeit von Rohübersetzer und Synchronautor fördert.

4.4.1.2 Das Dialogbuch

Die Aufgabe des Synchronautors/-regisseurs[126] ist es, die wörtliche Übersetzung zu überarbeiten und an die filmischen Anforderungen anzupassen, schließlich bedeutet Übersetzen für den Film weit mehr, als bloß Worte von einer in die andere Sprache zu übertragen. Für diese Aufgabe stehen ihm die Rohübersetzung und der Film zur Verfügung, an dessen Anforderungen er die Übersetzung anpassen muss. Dabei muss er Folgendes beachten:

> „Recreating a script in a foreign language demands that each visible sign of speech activity must be accounted for, bodily gestures must be justified in conjunction with meaning and emphasis of text, pragmatic appropriateness to context must be retained, connotations must be transposed and dramatic requirements must be respected." (Whitman-Linsen 1992:17).

Demnach ist es die Aufgabe des Synchronautors/-regisseurs, unter Berücksichtigung der audio-visuellen Gegebenheiten und des apperzeptiven Hintergrunds des Zielpublikums, Bild und Dialog zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden (vgl. Pisek 1994:88). Dabei muss er darauf achten, dass die Lippenbewegungen bei Vokalbildungen, aber auch die nonverbale Gestik und Mimik durch den Dialog abgedeckt werden. Das heißt, es ist seine Aufgabe, den Schauspielern den neuen Text *„auf die Lippen zu schreiben"* (Manhart 2006:265). Darüber hinaus ist es auch seine Aufgabe, einen glaubhaften, idiomatischen Dialog zu reproduzieren, dem man nicht anmerkt, dass es sich dabei um

---

[126] Je nach Synchronanstalt kann es sich um eine oder zwei Personen handeln. In Deutschland ist es üblich, dass der Synchronautor auch die Synchronregie übernimmt.

eine Übersetzung handelt. So werden im Zuge der Dialogbucherstellung z.B. Formulierungsschwächen, ANGLIZISMEN, umständliche Syntax, etc., die sich aufgrund der Forderung nach einer möglichst wörtlichen Rohübersetzung ergeben, beseitigt; eine Aufgabe, die leider nicht immer erfolgreich bewältigt wird, zumal es sich bei Synchronautoren nicht um ausgebildete Übersetzer handelt. Dennoch muss auch gesagt werden, dass es sich bei Synchronautoren/-regisseuren um Experten auf ihrem Gebiet handelt, die in der Regel ihr Handwerk verstehen und sehr genau wissen, was ihr Zielpublikum erwartet und welche Ansprüche es an die synchronisierte Fassung stellt.

In dieser Phase der Dialogproduktion finden demnach noch Veränderungen am Text statt. Manchmal stellt sich sogar heraus, dass ganze Gedankenfolgen der Dialogcontinutiy vom Synchronautor neu gestaltet werden müssen, da Denk- und Ausdrucksweisen oft nur äußerst schwierig zu übersetzen sind, besonders unter den Bedingungen, unter denen der Rohübersetzer arbeiten muss, und eine völlige Umgestaltung dadurch zur besseren Lösung wird. Das so erstellte Skript, mit dem dann die Synchronsprecher[127] arbeiten, enthält neben dem Dialog auch Anweisungen darüber, wo nonverbale Töne hörbar sein müssen; dabei handelt es sich zum Beispiel um Seufzer, Einatmen, Räuspern, etc. (vgl. Whitman-Linsen 1992:64).

Der Synchronautor/-regisseur ist es auch, der den Schauspielern Anweisungen darüber gibt, wie sie den Text zu sprechen haben (Intonation, Gestaltung der Rolle, etc.) und ihnen Hintergrundinformationen zu den jeweiligen *takes*[128] liefert. Dies ist notwendig, da aus Kostengründen ein Film meist nicht in chronologischer Reihenfolge synchronisiert wird, sondern nach Möglichkeit alle Dialoge eines Synchronsprechers hintereinander aufgenommen werden. Unterstützt wird der Synchronregisseur bei seiner Arbeit von Cutter[129] und Tonmeister (vgl. Herbst 1994:14).

---

127 In Deutschland gibt es derzeit ungefähr 450 hauptberuflich tätige Synchronsprecher, die bei einem Engagement eine Grundgage von 75 Euro plus 3 Euro und 50 Cent pro eingesprochenem take erhalten.
http://www.faz.net/

128 Eine Erklärung des Begriffs „takes" findet sich im folgenden Unterpunkt 4.4.1.3.

129 Der Cutter (engl. „sync-assistant") ist für den IT-Track verantwortlich, an ihm liegt es sicherzustellen, dass alle Töne, Geräusche, Musiksequenzen, etc. vollständig vorhanden sind. Wenn nicht, müssen sie von einem Toningenieur separat aufgenommen werden, um später mit dem übrigen Ton gemischt zu werden. Der Cutter gibt darüber hinaus den Synchronsprechern Anweisungen in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit, d.h. ob sie schneller oder langsamer sprechen sollen. Er ist demnach für die

Darüber hinaus ist es die Aufgabe des Synchronautors auch inhaltliche Entscheidungen zu treffen, denn in seiner Funktion ist er nicht nur Mittler zwischen Sprachen sondern auch Kulturmittler. Er entscheidet z.B. darüber ob ein Symbol, das in der Ausgangskultur Signifikanz besitzt, dies auch für die Zielkultur tut, oder aber ob das gleiche Symbol bei anderem Publikum eine andere Reaktion hervorruft. Am Synchronautor liegt es zu entscheiden, wie er in diesem Fall vorgeht und kulturelle Konflikte abmildert bzw. den Wertvorstellungen der eigenen Gesellschaft anpasst. So stellt er im Synchronisationsprozess eine *„soziale Kontrollinstanz"* (Toepser-Ziegert 1975:227) dar; er trägt eine soziale Verantwortung, denn er entscheidet darüber, was das Publikum zu hören bekommt, er definiert, was er für angemessen hält und was nicht. An ihm liegt es zu eliminieren, *„was in den ausländischen Filmen als bedrohlich für die eigene Gesellschaft empfunden wird"* (Pisek 1994:61). Dabei geht er nach vier Kriterien vor:

- seinem eigenen individuellen Wertesystem;
- dem allgemeinen Wertesystem der Gesellschaft;
- den Einflüssen aufgrund des kommerziellen Charakters der Synchronisation; und
- dem Zufall sowie allgemeinen Übersetzungsschwierigkeiten.

So kann man ihn in seiner Rolle durchaus als *„gatekeeper"*[130] (Torhüter) bezeichnen, der entscheidet, welche Informationen ein Publikum erhält und welche nicht. Dabei ist der Synchronautor heute in seinen Entscheidungen viel freier als er es noch in den 50er oder 60er Jahren war, in denen das Thema „Zensur" noch eine Rolle spielte.[131] Heute geht es hauptsächlich darum abzuklären, welche Informationen das Publikum „braucht" und welche vernachlässigbar sind, bzw. welche Anweisungen vom Verleiher

---

temporale Synchronität verantwortlich. Sind dennoch bei der Aufnahme geringfügige Unterschiede in der Textsequenzlänge entstanden, können diese von ihm am Schneidetisch/mit dem Computer korrigiert werden (vgl. Whitman-Linsen 1992:65ff.).

130 *„Der Terminus geht auf Kurt Lewin zurück, der ihn erstmals in Zusammenhang mit Marktforschung gebrauchte, bevor er auch in der Massenkommunikationsforschung verwendet wurde."* (Manhart 1996:170)

131 In den 50er und 60er Jahren war es die Aufgabe des Synchronautors, vor allem bei Sex und Brutalität abmildernde Ausdrucksformen zu finden oder diese Inhalte gänzlich zu eliminieren. In den 70er Jahren galten gerade diese Ausdrucksformen bereits als Unterhaltung. Man kann daher davon ausgehen, dass der Synchronautor in seiner Arbeit nicht wirklich frei ist, sondern diese durch die sozialen Normen und Werte der Zielkultur bestimmt wird. So geben synchronisierte Fassungen des Massenmediums Film vielfach Aufschluss über die Werte und Normen einer Gesellschaft und ihren Wandel im Laufe der Zeit.

bestehen.[132] So spielt der Synchronautor als gatekeeper zwischen den Kulturen auch eine wichtige Rolle im Wahrnehmungsprozess fremder Kulturen; durch seine Entscheidungen wird festgelegt, wie die Zielkultur die Ausgangskultur wahrnimmt, wodurch ihm eine große Verantwortung zukommt. Selbstverständlich ist dies durchaus problematisch, denn zu entscheiden, welche Informationen weitergebenswert sind und welche ausgespart werden können, entscheidet der Synchronautor aufgrund von subjektiven Kriterien und Annahmen über das Zielpublikum (vgl. Pisek 1994:60ff./88f.).

Nach Fertigstellung des Synchrontextes wird dieser, falls gewünscht, dem Auftraggeber zur Ansicht vorgelegt, wodurch noch Änderungswünsche berücksichtigt werden können. Meistens handelt es sich beim Synchronrautor/-regisseur um einen Branchenfachmann, der über gute Fremdsprachenkenntnisse verfügt, jedoch kein ausgebildeter Übersetzer ist. Diese Tatsache zählt auch zu den größten Mankos beim Synchronisationsprozess. Empfehlenswert wäre, wie es vereinzelt der Fall ist, eine Personalunion, d.h. die Rohübersetzung und die endgültige Synchronfassung sollten in der Hand einer Person liegen, die für beides qualifizierten ist (vgl. Manhart 2006:265).

Die Übersetzungsarbeit ist mit der Erstellung des Synchrondialogs beendet, womit der technische Teil der Synchronarbeit beginnt, wobei fraglich ist, ob die eigentliche Übersetzungsarbeit nicht schon mit dem Rohübersetzer endet, und das Schreiben des endgültigen Dialogbuchs nicht, wie Rojas schreibt, bereits als intralinguale Bearbeitung zu betrachten ist, da dabei kein Sprachwechsel mehr stattfindet (vgl. 2007:139).

4.4.1.3 Technischer Ablauf

Als erstes wird eine Kopie des Films gezogen, die daraufhin in einzelne takes unterteilt wird, wobei darauf zu achten ist, dass die Unterteilung in takes nach Sinneinheiten, d.h. *„meaningful segments“* (Whitman-Linsen 1992:62), erfolgt. Die sich daraus ergebenden Synchronisationseinheiten bestehen jeweils ungefähr aus ein bis vier Sätzen (10 – 25 Sekunden). Die Länge eines takes hängt sowohl vom Land und dem Studio, in dem synchronisiert wird, als auch von der Filmlänge selbst ab. In Deutschland wird ein

---

[132] Oft gibt es Anweisungen darüber, inwieweit Schimpfwörter oder sexuelle Ausdrücke verwendet werden dürfen, da ein Film aufgrund der Sprache eine höhere oder niedrigere Altersfreigabe erhalten kann, wobei eine niedrigere Altersfreigabe gleichbedeutend mit einem größeren Zielpublikum und somit einem möglichen höheren Gewinn ist.

durchschnittlich langer Film, abhängig von der Dialogdichte, sprachlichen Schwierigkeiten, der Art der Synchronisationstechnik und ähnlichen Überlegungen, in ungefähr 700-800 takes[133] zerlegt (vgl. Whitman Linsen 1992:62).

Durch den technischen Fortschritt ist die Synchronisation von Filmen in den letzten Jahren um vieles leichter geworden. So werden die nummerierten takes heute nicht mehr mit einem „Synchronstartband“[134] versehen sondern vom Computer abgespielt. Im Idealfall werden dem Synchronsprecher im Tonstudio die einzelnen takes im Originalton vorgeführt, bevor sie eingesprochen werden. In der Praxis ist diese Vorgehensweise jedoch aufgrund des Kostenfaktors „Zeit“ eher selten der Fall. Nach mehrmaliger Probe spricht der Synchronsprecher seinen Text dann synchron zum Filmbild ein. Dieser Vorgang kann bis zum gewünschten Ergebnis mehrmals wiederholt werden. Ziel ist es in jedem Fall, so präzise wie möglich zu arbeiten, damit für das Publikum die Illusion entsteht, die „echte“ Stimme des Schauspielers zu hören. (vgl. Herbst 1994:13).

Zu diesem Zeitpunkt können auch noch Änderungen im Synchronbuch vorgenommen werden, deren Notwendigkeit oftmals erst durch das größere Bild ersichtlich wird (Lippenasynchronitäten sind auf der Leinwand besser zu erkennen als am Monitor). Aber auch rein auf den Text bezogene Veränderungen können in dieser Phase noch durchgeführt werden. So kann der Synchronautor/-regisseur eingreifen, wenn er glaubt, durch Änderungen im Dialog die Textqualität noch verbessern zu können (Einsatz gängigerer KOLLOKATIONEN, weniger formaler Wortschatz, größere inhaltliche Korrektheit, Vermeidung von Anglizismen, größere Idiomatizität bzw. Natürlichkeit, stärkere Annäherung an die gesprochene Sprache) (vgl. Herbst 1994:208ff.).

Ist das neue Dialogband erstellt, wird es auf ein „Perfo-Band“ kopiert und vom Cutter synchron zum Film geschnitten. Im Anschluss mischt der Mischtonmeister das ZS-Dialogband im richtigen Lautstärkeverhältnis mit dem IT-Track und kopiert die nunmehr vollständige Tonspur auf ein Licht- oder Magnettonnegativ, das abschließend mit

---

[133] Eine Fernsehserie wie die **Gilmore Girls** wird demnach bei einer Länge von durchschnittlich 42 Minuten in ca. 300 bis 400 takes zerlegt.

[134] Das Synchronstartband ermöglichte es dem Synchronsprecher zu erkennen, wann es Zeit für seinen Einsatz war. Zuerst erschien aufgrund des Startbandes das Firmenzeichen des Synchronstudios auf der Leinwand, dem ein akustisches Signal (Tonsignalmarker 1,2,3) folgte, wodurch der Synchronsprecher wusste, dass er sich jetzt auf den kommenden Dialog einstellen musste. Sollte er gleich zu sprechen beginnen, wurde dies durch die Zahl 4 in der Dialogliste markiert (vgl. Pisek 1994:53).

dem Internegativ gemischt wird (vgl. Pisek 1994:54). Bei Abschluss dieser Bearbeitungsphase ist auch der Synchronisationsprozess beendet; der Auftraggeber erhält, nachdem er den Film in seiner neuen Version begutachtet und für gelungen befunden hat, den übersetzten Film.

Anzumerken ist, dass heutzutage im Prinzip alle Schritte der Synchronisation über Computer laufen können, was den Synchronisationsprozess wesentlich erleichtert.

Für einen durchschnittlich langen Film rechnet man ca. vier Wochen Bearbeitungszeit. Diese äußerst knappe Zeitspanne umfasst jeden einzelnen Arbeitsschritt. Der Rohübersetzer hat für seine Übersetzung ungefähr eine Woche Zeit, innerhalb dieser Woche erfolgt im Synchronstudio die weitere Planung der Vorgehensweise. Der Synchronautor/-regisseur hat ca. zwei Wochen zur Verfügung, um das endgültige Skript gemäß der takes zu erstellen. Die Aufnahmen mit den Synchronsprechern werden innerhalb von maximal fünf Tagen aufgezeichnet, wobei bis zu 200 takes an einem Tag produziert werden können. Die abschließende Phase, in der Bild, Dialog und Ton gemischt werden, dauert ungefähr zwei Tage. Alles in allem hat eine Synchronanstalt für den Synchronisationsprozess demnach nicht viel Zeit, wodurch sich auch die oft kritisierten Mängel bei der Synchronübersetzung erklären lassen (vgl. Whitman-Linsen 1992:70f.).

Aber nicht nur durch den Zeitmangel sondern auch durch das verhältnismäßig geringe Budget können sich Mängel ergeben; so kostet die Synchronisation eines Kinofilms derzeit etwa 40.000 – 50.000 Euro (Stand August 2009), was nur rund ein Promille der Gesamtproduktionskosten eines Films darstellt. Die Synchronisation einer Fernsehproduktion ist sogar noch günstiger. Oft kosten daher Premierefeiern für Blockbuster sogar mehr als die Übertragung ins Deutsche. Eine Tatsache, die man dringend überdenken sollte.[135]

[135] www.faz.net

Die folgende Graphik zeigt exemplarisch ein deutsches Tonstudio.

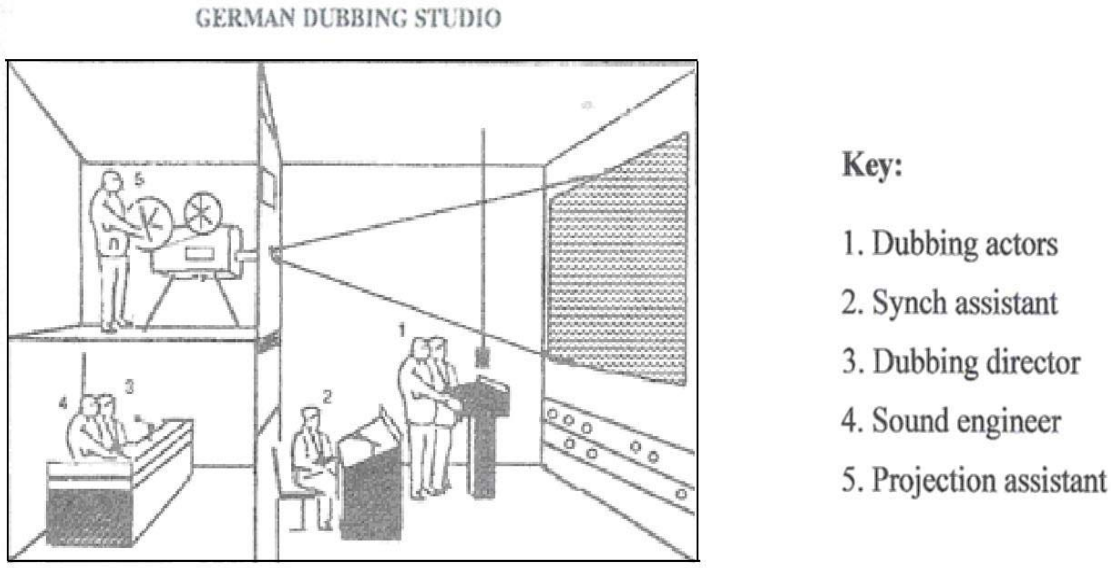

Abbildung 8: Deutsches Tonstudio (Whitman-Linsen 1992:67)

4.4.2 ANFORDERUNGEN AN DIE SYNCHRONISATION

Der Synchronisationsprozess stellt zahlreiche Anforderungen an die Beteiligten, die alle darum bemüht sind, den unterschiedlichen Ansprüchen der Filmsynchronisation gerecht zu werden. 1969 formulierte Fodor diese Ansprüche wie folgt:

> "The chief requirements of a satisfactory synchronization involve a faithful and artistic rendering of the original dialogue, the approximately perfect unification of the replacing sounds with the visible lip movements, and the bringing of the style of delivery in the new version into the optimal artistic harmony with the style of acting." (1969:69).

Fodors Aussage macht deutlich, dass bei der Erstellung einer Synchronfassung eine Reihe von Kriterien zu berücksichtigen ist, um zu einem Ergebnis zu gelangen, das dem neuen Zuschauer möglichst das gleiche Filmvergnügen beschert wie jenem, der den Film in der Originalsprache gesehen hat. Diese Kriterien bzw. Anforderungen an die Synchronisation werden von verschiedenen Autoren, die sich mit dem Thema „Synchronisation" beschäftigt haben, unterschiedlich benannt und unterschiedlichen Kategorien zugeordnet.

So nimmt Pisek eine Unterteilung nach Lippensynchronität, Synchronität von Mimik und Gestik sowie inhaltlicher Synchronität vor. Fodor hingegen nennt „phonetic synchrony", „character synchrony" und „content synchrony" als wichtigste Anforderungen an die Synchronisation. Whitman-Linsen wiederum unterscheidet primär zwischen „visual/optical synchrony" und audio/acoustic synchrony.

Die Schwierigkeit der Synchronisationsarbeit besteht darin, die verschiedenen Arten der Synchronität so zu berücksichtigen, dass ein harmonisches Ganzes entsteht, der neue Dialog so an das Bild angepasst wird, dass der Wirklichkeitseindruck erhalten bleibt.

Im Folgenden werden die Anforderungen nach Pisek genauer erläutert und durch die Kategorie der *„audio/acoustic synchrony"* von Whitman-Linsen ergänzt. Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass die einzelnen Arten der Synchronität genau genommen nicht voneinander losgelöst betrachtet werden können, da sie, wie auch den folgenden Unterpunkten entnommen werden kann, durch viele Faktoren (semantische, semiotische, phonetische, ästhetische, psychologische, etc.) miteinander verknüpft sind und erst durch die gegenseitige Berücksichtigung eine gelungen Synchronfassung entsteht.

4.4.2.1 Lippensynchronität[136]

Lange Zeit wurde der Lippensynchronität von den meisten Theoretikern die größte Bedeutung im Synchronisationsprozess zugeschrieben; sie galt es zu erreichen, auch wenn dadurch die Qualität des Dialogs leiden musste. Mittlerweile wird sie jedoch nicht mehr als das alles bestimmende Dogma angesehen, wie es noch in den 60er Jahren der Fall war. Wie groß die Bedeutung ist, die heute der Lippensynchronität beigemessen wird, hängt von verschiedenen Faktoren ab, die alle die Erkennbarkeit der Artikulationsbewegungen beeinflussen. Hierbei handelt es sich z.B. um die Kameraeinstellung (wie deutlich sind die Lippenbewegungen tatsächlich zu erkennen), die Lichtverhältnisse (Tageslicht oder Nacht), die Sprechweise der Schauspieler selbst (wie deutlich artikulieren sie)[137] oder den Lärmpegel einer Szene (Hintergrundgeräusche lenken ab), also alle Faktoren, die die Bedeutsamkeit der Lippensynchronität verändern können.

---

136 Wo nicht anders angegeben, nach Pisek 1994:89ff.

137 Frauen artikulieren sich meist deutlicher als Männer; ihre Mundbewegungen sind besser zu erkennen, zumal auch oft durch Lippenstift die Aufmerksamkeit besonders auf die Lippen gelenkt wird. Bei

Drei Kriterien sind für die Erreichung der Lippensynchronität ausschlaggebend. Dabei handelt es sich um die temporale Synchronität, die Sprechgeschwindigkeit und die qualitative Synchronität.

4.4.2.1.1 Temporale (quantitative) Lippensynchronität

Herbst schreibt in Bezug auf die temporale Lippensynchronität wie folgt:

> „Quantitative Lippensynchronität bezeichne die Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen, unabhängig vom Charakter der Bewegung, d.h. von der Geschwindigkeit und den Positionen, die die Lippen dabei einnehmen." (1994:33).

Mit anderen Worten, Gesagtes muss mit Beginn und Ende der Lippenbewegungen übereinstimmen. Da Redeanfang und Redeschluss aus den meisten Kameraperspektiven und Blickwinkeln zu erkennen sind, sind Asynchronitäten bei der temporalen Lippensynchronität für den Zuschauer am leichtesten zu erkennen, wodurch das Filmvergnügen bei einer Abweichung maßgeblich beeinträchtigt wird. Daher ist die Erreichung einer ISOCHRONIE[138] der Pausen oberstes Gebot. So schreibt auch Fodor: *„from the point of view of synchronization the onset and ending of speech activity is of paramount importance"* (1969:79). Durch die Sprechgeschwindigkeit lassen sich solche Asynchronitäten bis zu einem gewissen Grad regeln, allerdings eben nur in begrenztem Ausmaß. Darüber hinaus können Passagen, bei denen der Sprecher nicht im Bild oder nur schlecht zu sehen ist, für längere Synchrontexte genutzt werden. Auch das Übersprechen von Pausen, wenn der Mund des Schauspielers dabei nicht geschlossen ist, verschafft Zeit. Dies ist besonders nützlich bei Filmen, die vom Englischen ins Deutsche übersetzt werden, da die deutsche Sprache wesentlich langatmiger als die englische ist.

Männern erschwert teilweise ein Bart das Erkennen der Lippen, wodurch die Lippensynchronität in den Hintergrund tritt (vgl. Herbst 1994:31).

138 Mit anderen Worten, die Sprechpausen in der synchronisierten Fassung müssen mit den Sprechpausen des Originals zeitlich übereinstimmen; sie müssen von gleicher Dauer, d.h. isochron, sein.

4.4.2.1.2 Die Sprechgeschwindigkeit

Da im Normalfall das Sprechtempo der Ausgangssprache und der Zielsprache nicht übereinstimmt, Franzosen sprechen z.B. schneller als Russen[139], muss die Sprechgeschwindigkeit in Synchronfassungen oft angepasst werden, um temporale Asynchronitäten zu vermeiden. Allerdings ist die Sprechgeschwindigkeit nicht beliebig manipulierbar, da zu große Unterschiede zwischen Lippenbewegung und Sprechgeschwindigkeit leicht erkennbar sind. Interessant ist, dass es nicht darauf ankommt, eine absolute Übereinstimmung der Silbenzahl zu erlangen, wichtig ist vielmehr, wo der Wortakzent gesetzt wird oder wie die Verteilung von senkungs- und hebungsfähigen Silben in der Zielsprache ist. Da die Sprechgeschwindigkeit auch Aufschluss über den Sprecher selbst sowie die Situation gibt, kann ein zu starker Eingriff in diesem Bereich Auswirkungen auf die Charaktersynchronität und somit auf die Bewertung einer bestimmten Szene haben. So kann langsames Sprechen z.B. Müdigkeit, Desinteresse oder Gelassenheit ausdrücken. Schnelles Sprechen hingegen kann völlig andere Assoziationen hervorrufen, z.B. Hast oder Ungeduld. So kann ein und derselbe Satz je nach Sprechgeschwindigkeit völlig unterschiedlich ausgelegt werden.

4.4.2.1.3 Qualitative Lippensynchronität

Die größte Herausforderung birgt die qualitative Lippensynchronität, bei der es um die Übereinstimmung von sichtbaren Mundbewegungen mit den gehörten Lauten geht, wobei es das Ziel ist, die Lippenbewegungen so präzise abzustimmen, dass der Eindruck entsteht, der Schauspieler könnte den Text tatsächlich selber sprechen. Das heißt, es geht nicht um die temporale Übereinstimmung von Gesagtem und Lippenbewegungen, sondern um die Art und Form wie die Lippen bei bestimmten Lauten bewegt werden. Die meisten Theoretiker sind sich einig, dass aufgrund der Verschiedenheit der Sprachen nie qualitative Lippensynchronität erreicht werden kann. Eine Tatsache, die Synchronisationsgegner oft als das Hauptargument gegen die Synchronisation anführen. Allerdings ist fraglich, ob eine qualitative Lippensynchronität überhaupt notwendig ist, denn meistens sind die Mundbewegungen nur bei guten Lichtverhältnissen und Groß-

---

[139] Dazu Mounin: *„In der Zeit, die ein russischer Schauspieler brauchte, um in natürlichem Sprachtempo* ***Natascha*** *zu sagen, hätte ein französischer Schauspieler* ***Ma petite Natacha chérie!*** *sagen können.“* (1967:142).

aufnahmen, und darüber hinaus bei deutlicher Artikulation des Sprechers wirklich so genau verfolgbar. Ist dies der Fall, muss der Synchronautor manchmal semantische sowie stilistische Aspekte phonetischen Überlegungen unterordnen, um die Zuseher nicht zu irritieren.

Bezugnehmend auf alle drei Arten von Lippensynchronität kann jedoch gesagt werden, dass das Publikum nicht ins Kino geht, um Lippenbewegungen zu analysieren, sondern um sich zu unterhalten, sich einer Illusion hinzugeben. Es verfolgt daher die Lippenbewegungen nicht akribisch und so fallen auch nur grobe Verstöße wirklich auf. Außerdem lässt die Aufmerksamkeit, die vielleicht zu Beginn eines Films noch auf die Lippen gerichtet ist, im Laufe des Films, wenn die Handlung einsetzt und der Zuschauer sich auf den Film einlässt, deutlich nach. Auch das Filmgenre selbst ist mitentscheidend dabei, wie viel Wert auf Lippensynchronität wirklich gelegt wird. Soap Operas oder die Verfilmung von Bühnenstücken enthalten z.B. viele Großaufnahmen, bei denen man um die Einhaltung der Lippensynchronität nicht umhinkommt, Actionfilme hingegen lenken durch ihre Handlung oft von den Lippen ab, wodurch der Synchronautor einen gewissen Spielraum erhält. Dadurch wird erneut deutlich, dass die Priorität, die der Einhaltung der unterschiedlichen Arten von Lippensynchronität zugeschrieben wird, von Fall zu Fall individuell festgelegt werden muss. Darüber hinaus kann gesagt werden, dass das deutschsprachige Publikum laut Whitman-Linsen (vgl. 1992:17) an Synchronfassungen gewöhnt und deshalb toleranter ist als z.B. das amerikanische Publikum, das selten bis nie mit synchronisierten Fassungen konfrontiert ist, zumal *„Abweichungen der Lippenstellung das Verständnis des Textes nicht erschweren“* (Herbst 1994:66).

4.4.2.2 Synchronität von Mimik und Gestik[140]

Die Funktion von Mimik und Gestik[141], die Emotionen sichtbar machen, ist es, die Intonation visuell zu unterstützen, wodurch sie bestimmten Äußerungen eine besondere Bedeutung zukommen lassen. In der Regel werden Äußerungen und Teiläußerungen

---

[140] Nach Pisek 1994:106ff.

[141] Der Mensch verfügt über rund 3000 Gesten, die sowohl bewusst als auch unbewusst (Gestikulieren) eingesetzt werden. Der Großteil der bewussten Gesten ist laut Manhart regional begrenzt, wodurch sich Gesten auch als körpersprachlicher Dialekt bezeichnen lassen, allerdings gibt es auch einige Gesten die international bekannt und gebräuchlich sind. Darüber hinaus gibt es auch Gesten, die sich zwar sehr ähnlich sehen, jedoch regional unterschiedliche Bedeutungen aufweisen (vgl. 2000:172ff.).

immer von kulturabhängiger Mimik und Gestik begleitet und sind somit charakterstiftend. Bei synchronisierten Filmen kann es sowohl aufgrund der kulturellen Unterschiede als auch aufgrund sprachlicher Gegebenheiten – Betonungen, die durch Gestik und Mimik ausgedrückt werden, liegen in den verschiedenen Sprachen an unterschiedlichen Stellen – zu Asynchronitäten kommen. Diese werden immer dann ersichtlich, wenn das gesprochene Wort nicht mit dem Gesichtsausdruck oder einer unterstreichenden Handbewegung zusammenpasst. Obwohl das Publikum auch hier einen gewissen Toleranzbereich zugesteht und auch die Wahrnehmung von Mimik und Gestik oft von Kameraeinstellung, Beleuchtung und allgemeiner Handlung abhängig ist, ist es dennoch das Ziel des Synchronautors/-regisseurs, Sprache und Bewegung in Einklang zu bringen. Das heißt, auch in der Zielsprache müssen wahrnehmbare Bewegungen, die auch immer informativ sind, mit den sprachlich betonten Stellen zusammenfallen. Ist dies der Fall, herrscht laut Mounin *„Isochronie"* (1967:142) oder, wie Luyken schreibt, *„Nukleussynchronität„* (1991:160). Besonders schwierig gestaltet sich das In-Einklang-Bringen bei Sprachen, die eine völlig unterschiedliche Syntax haben, wie z.B. das Deutsche und das Englische. Könnten bestimmte Gesten in der Zielkultur missverstanden werden, ist es darüber hinaus durchaus zulässig, falls technisch möglich, d.h. ohne die Filmillusion zu zerstören, die Geste durch Abänderung des Dialoges verständlich zu machen. Ist dies nicht möglich, entgeht dem Zuschauer eine Information, die dem ausgangssprachlichen Publikum zur Verfügung stand. Das heißt zwar nicht, dass dadurch der ganze Film unverständlich wird, jedoch ergibt sich daraus die Erkenntnis, dass niemals alle in einem Film vorkommenden Zeichen synchronisiert werden können, auch nicht, wenn man, wie Mounin schreibt, *„hinzuerfinden"* (1967:145) darf.

Wie störend Asynchronie im Bereich der nonverbalen Kommunikation ist, lässt sich nur schwer definieren. Fest steht, dass man die in anderen Gesellschaften verwendete Körpersprache nicht unbedingt als „falsch" empfindet, jedoch immer als „anders", wobei sich dieses Gefühl der Andersartigkeit in Wahrheit erst durch den oft unbewusst ablaufenden Vergleich mit der eigenen Kultur ergibt. Mit anderen Worten, man vergleicht automatisch das nonverbale Verhalten der Schauspieler mit dem in der eigenen Kultur üblichen Verhalten und versucht es auf Grundlage dessen zu deuten und gleichzeitig in Einklang mit dem Dialog zu bringen. Dabei entgehen dem Zuseher jedoch aufgrund mangelnden Vorwissens viele nonverbale Informationen, die auch, selbst wenn man sie

theoretisch in den Dialog einbringen könnte, oft aufgrund der Erfordernisse der temporalen Lippensynchronität verloren bleiben müssen. Der Filmgenuss muss dadurch jedoch nicht automatisch gestört werden (vgl. Manhart 2000:175f.).

4.4.2.3 Inhaltliche Synchronität[142]

Die inhaltliche Synchronität bezieht sich auf die Erhaltung der kommunikativen Funktion des Films, d.h. der Film muss in Bezug auf seine Funktion adäquat übersetzt werden. Die kommunikative Funktion ist auch für den Übersetzer das entscheidende Kriterium, der sich bei dem zu übersetzenden Film zwar auf den Dialog und die inhaltlich richtige Wiedergabe desselbigen konzentriert, dies aber nicht kann, ohne den Text des Films in seiner Gesamtheit zu sehen. Film ist ein multimedialer Text und muss auch als solcher behandelt werden, d.h. sowohl auditive als auch visuelle Elemente müssen in die übersetzerischen Überlegungen miteinbezogen werden. Der Rohübersetzer / Synchronautor, der den Filmdialog übersetzt, kann nicht auf das Bild, das zahlreiche Hinweise über die Ausgangskultur enthält, in der es immer verhaftet bleibt, einwirken, und darf gerade deshalb den Dialog nie losgelöst von den anderen filmischen Mitteln sehen. Das bedeutet, dass er gegebenenfalls, um inhaltliche Synchronität zu erreichen und somit die Funktion des Films zu bewahren, sich vom Originaltext lösen muss, um auch wirklich die intendierte Wirkung der Originalversion erreichen zu können. Demnach muss sich der Translator z.B. gerade bei Komödien oft vom Original entfernen, weil ein Witz in der Zielkultur nicht funktionieren würde und somit nicht die gleichen Lacher hervorrufen könnte. An ihm liegt es nun, den ausgangssprachlichen Witz durch einen zielsprachlichen zu ersetzen und so die Funktion des Films zu wahren.

Allerdings erfordern nicht nur Komödien, dass der Übersetzer sich vom Original entfernt, auch kulturspezifische Elemente können dies erforderlich machen. Manchmal bedarf es einer zusätzlichen Erklärung, um Kulturspezifika für das zielsprachliche Publikum verständlich zu machen, manchmal muss ein nonverbaler Bedeutungsinhalt explizit gemacht werden. Dazu gilt es zusätzliche Erklärungen einzufügen, passende Äquivalente zu finden oder aber auch Informationen entweder ersatzlos zu streichen oder durch andere zu ersetzten. Ein pragmatischer Ansatz, der *„in erheblichen Maße*

---

[142] Nach Pisek 1994:109ff.

dazu beiträgt, die Qualität der Übersetzungen zu steigern" (Herbst 1994:259), wie ihn z.B. Luyken verfolgt, erleichtert den Umgang mit Kulturspezifika. Und auch Whitman-Linsen schreibt, dass oft ein Loslösen vom Text die beste Alternative ist, wenn es darum geht, dem Film selbst treu zu bleiben (vgl. 1992:12). Mounin geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er schreibt, dass zu diesem Zweck sogar ein Hinzuerfinden erlaubt ist.

> „Was man übersetzen muss, das sind Sinn und Stoff des filmischen Moments. Und der Sinn ist getroffen, wenn das Publikum des synchronisierten Films genauso reagiert, wie das Publikum der Originalfassung reagiert hätte, selbst wenn man zu diesem Zweck hinzuerfinden muss." (1967:145)

Eingeschränkt wird diese Aussage freilich wieder durch die speziellen Bedingungen des Mediums Film, so ist ein „Hinzuerfinden" nur möglich, wenn auch das visuelle Material es zulässt. Und selbstverständlich stellt sich auch die Frage, wie man feststellen soll/kann, wie das Originalpublikum reagiert hätte. Bei Witzen und Lachern mag es noch relativ leicht fallen, schließlich handelt es sich um sichtbare Reaktionen, bei Gefühlen und Emotionen jedoch ist eine Beurteilung praktisch unmöglich, zumal Gefühle und Empfindungen Teil „unserer" Wirklichkeitsauffassung sind und durch Erziehung, Umwelt, Kommunikation, andere Menschen, etc. geprägt sind. Gefühle sind demnach individuell und nicht objektivierbar (vgl. Manhart 2000:172).

Einen weiteren Fall, bei dem Änderungen oder Zusätze zum Originaldialog notwendig sind, stellen Akzente, Dialekte, REGIOLEKTE, IDIOLEKTE und Register dar. Der ausgangssprachliche Zuseher kann durch sie wichtige Hinweise über den Charakter der Person ableiten, der zielsprachliche Zuseher hat diese Möglichkeit nicht, was es nötig macht ihm diese Informationen, wo möglich verbal, zu vermitteln.[143]

Demnach kann gefolgert werden, dass es bei der inhaltlichen Synchronität nicht um die exakte Wiedergabe des Wortlautes geht, sondern um die funktionsadäquate Übertra-

---

[143] Mehr zum Thema der Übertragung von Sprachvarietäten findet sich unter Punkt 4.4.2.4.3.

gung der Gesamtaussage des Films[144] in die Zielsprache. Wie weit man sich dabei von der Originalversion wegbewegen darf/muss, hängt vom Geschehen auf der Leinwand ab. Luyken schlägt hier einen ganzheitlichen Ansatz vor, wobei er dafür plädiert, nicht Satz für Satz, sondern vielmehr Szene für Szene zu übersetzen, um eine bessere Textqualität zu erreichen.

> „What could be called a pragmatic plot-oriented translation approach would contribute greatly to achieving higher text quality. The principle is to translate scene by scene rather than sentence by sentence, to identify the plot-carrying elements[145] and to create a dubbed version containing these elements and conveying the general tone of the scene. The freedom gained through such an approach can not only be used to increase the amount of lip and nucleus-synch, but also – and this is very important – to achieve a dialogue which is consistent in style and much more natural than dialogue based on the sentence for sentence approach." (1991:163)

Eines darf jedoch nicht passieren: Änderungen im Dialogtext dürfen die Charaktere nicht verändern, d.h. es dürfen den Schauspielern keine Worte in den Mund gelegt werden, die nicht der Rolle entsprechen; die künstlerische Identität des Films muss auch in der Übersetzung gewahrt bleiben.

Während Pisek nur die eben besprochenen Arten von Synchronität unterscheidet, findet sich bei Whitman-Linsen noch eine weitere Art der Synchronität. Überhaupt weicht ihre Einteilung der Synchronitäten erheblich von Pisek ab.

Sie unterscheidet zwischen:

---

[144] Die Gesamtaussage eines Films setzt sich aus unterschiedlichen Elementen zusammen. Hierzu zählen zum Beispiel die Handlung, die Sprache, Gestik und Mimik, kulturspezifische Referenzen, etc.

[145] Luyken unterscheidet zwischen handlungstragenden (plot-carrying) und atmosphäreschaffenden (atmospheric) Elementen, wobei bei der Übersetzung entscheidend ist, dass die handlungstragenden Elemente nicht verloren gehen, jedoch unwesentlich ist, wo sie innerhalb einer Szene eingeflochten werden, wodurch der Synchronautor den Dialog natürlicher und stilistisch konsequenter fließen lassen kann (vgl. 1991:162ff.).

Visual/Optical Synchrony

- Lip synchrony (phonetic synchrony)
- Syllable articulation synchrony
- Length of utterance synchrony (gap synchrony or isochrony)
- Gesture and facial expression synchrony (kinetic synchrony[146])

und

Audio/Acoustic Synchrony

- Idiosyncratic vocal type
- Paralinguistic elements (tone, timbre, pitch of voice)
- Prosody (intonation, melody, tempo)
- Cultural variations
- Accents and dialects (1992:16).

Stellt man diese Auflistung Pisek gegenüber, fällt auf, dass bei Whitman-Linsen, die *inhaltliche Synchronität* fehlt und bei Pisek die Kategorie *„audio/acoustic synchrony"*, die im Folgenden näher erläutert wird. Piseks andere Synchronitäten finden sich hingegen alle bei Whitman-Linsen zusammengefasst in der Kategorie der *„visual/optical synchrony"*.

4.4.2.4 Audio/Acoustic Synchrony[147]

Einige der hier aufgezählten Merkmale finden sich in anderen Aufstellungen, wie z.B. bei Fodor unter dem Begriff „character synchrony" (Charaktersynchronität) (1976:72), den Whitman-Linsen ablehnt, da er für sie mehr als die bloßen akustisch wahrnehmbaren Elemente, die einen Charakter ausmachen, umschließt. So ist sie der Ansicht, dass man, wenn man auf die Kategorie *„Charaktersynchronität"* besteht, nicht nur die stimmlichen Aspekte in Bezug auf den Schauspieler und seine Rolle sehen muss, sondern auch den Dialog, da auch über die Sprache, über das *wie* sich jemand ausdrückt,

---

[146] Whitman-Linsen führt hier unter „kinetic synchrony" nur Gestik und Mimik an, tatsächlich versteht man unter dem Begriff „KINETIK" jedoch *„Körperbewegungen und Körperverhalten jeglicher Art"* (Manhart 1996:181). Gestik und Mimik sind demnach nur ein Teilaspekt von Kinetik.

[147] Wo nicht anders angegeben, nach Whitman-Linsen 1992:39ff.

Charaktereigenschaften vermittelt werden können. In ihrer Unterteilung widmet sie sich jedoch ausschließlich den stimmlichen Merkmalen und deren Übereinstimmung mit Auftreten, Temperament und Verhalten des jeweiligen Schauspielers. Eine Konkordanz der stimmlichen Merkmale des Ausgangs- bzw. Zieltextes ist für das Publikum von ebensolcher Bedeutung, wie auch die anderen Arten der Synchronie, denn die unterschiedlichen Rollen in einem Film haben alle jeweils eine bestimmte Funktion im Gesamtwerk. Die Stimme (Besonderheiten in der Sprechweise, Klangfarbe, Intensität, Stimmlage) gibt dabei Aufschluss über den Charakter, ist demnach für das Publikum ein Informationsträger. Im Prozess der Synchronisation geht es deshalb auch darum, auf dieser Ebene eine Übereinstimmung herzustellen, damit das Zielpublikum Zugang zu den gleichen Informationen wie das ausgangssprachliche Publikum hat. Eine Asynchronie auf dieser Ebene kann das Filmerlebnis erheblich stören, selbst wenn alle anderen Arten der Synchronität erfüllt sind. So schreibt auch Fodor:

> „If the voice of the dubbing speaker cannot faithfully conjure up the personality and deportment of the visible character, then *dischrony of character is bound to occur*." (1976:74).

Demnach müssen, um eine solche Asynchronie zu vermeiden, bei der Besetzung der Synchronrollen die folgenden Unterpunkte beachtet werden.

4.4.2.4.1 Idiosyncratic Vocal Type

Die Stimme eines Menschen weist verschiedene Merkmale auf. Hierzu zählen Klangfarbe, Ton, Stimmlage, aber auch die Art und Weise, wie ein Mensch spricht, d.h. wie schnell er spricht, mit welcher Intensität, wie er verschiedene Worte betont, etc. Sieht man eine bestimmte Person auf der Leinwand, stellt sich aufgrund der äußerlichen Merkmale – ist eine Person groß oder klein, schmal oder kräftig gebaut, etc. – der Nationalität, der Gestik und Mimik und generell des Verhaltens eine bestimmte Erwartung ein. So geht man etwa davon aus, dass eine kräftige Person auch eine ausdrucksvolle kräftige Stimme hat, ein Italiener schneller spricht als ein Deutscher, etc. Werden diese Erwartungen enttäuscht, wird auch das Erlebnis Film erheblich gestört.

Generell ist jedoch anzumerken, dass das Publikum die Synchronstimmen meistens akzeptiert, besonders, da es üblich ist, bekannte Schauspieler auch immer mit der gleichen

Synchronstimme zu besetzen. Durch diesen Gewöhnungseffekt kann es sogar vorkommen, dass, hört man einmal die Originalstimme, diese als befremdlich empfunden wird. Keine Akzeptanz findet hingegen die Umbesetzung einer Synchronstimme bei Fernsehsendungen. So schreibt Herbst, dass solche Umbesetzungen sogar als so störend empfunden werden, dass sich die Zuseher darüber bei den Fernsehanstalten beschweren und die Stimme als unpassend kritisieren, was allerdings nicht heißt, dass es sich um eine Fehlbesetzung handelt, da davon auszugehen ist, *„dass die neuen Synchronschauspieler[…] vom Publikum ohne weiteres akzeptiert worden wären, wenn sie die Rollen von Anfang an gesprochen hätten"* (1994:83).[148]

Erstaunlicherweise ist das Hauptkriterium für die Besetzung einer Synchronstimme nicht, wie vielleicht zu erwarten, die Ähnlichkeit mit der Originalstimme, vielmehr ist entscheidend, ob die Stimme des Synchronsprechers, dem *Typ*[149] des Schauspielers bzw. der Rolle entspricht. An zweiter Stelle steht, ob es sich bei dem Synchronsprecher um einen talentierten, d.h. professionellen guten Synchronsprecher handelt, und erst an dritter Stelle steht die Ähnlichkeit zur Originalstimme. Manchmal wird sogar bewusst auf eine möglichst genaue Übereinstimmung der beiden Stimmen verzichtet; dies ist z.B. der Fall, wenn das Studio meint, die Originalstimme in der synchronisierten Fassung „verbessern" zu können, oder wenn mit einer bestimmten Stimmqualität in der Zielkultur andere Eigenschaften assoziiert werden als in der Ausgangskultur. Worauf bei der Stimmauswahl jedoch in jedem Fall geachtet werden muss, ist, dass die Synchronsprecher nicht mehr als zehn Jahre älter oder jünger als die Schauspieler sind, denen sie ihre Stimme leihen, da *„die Stimmqualität einen zuverlässigen Indikator für biologische Informationen darstellt, insbesondere was die Faktoren Alter und Geschlecht betrifft"* (Herbst 1994:80).

---

148 Im Fall der **Gilmore Girls** kam es zu solch einer Umbesetzung, die alle von mir befragten Personen als äußerst störend empfanden. So wurde die Rolle der Emily Gilmore bis zur 18. Episode der 6. Staffel von Regine Albrecht gesprochen, danach von Almut Eggert, die u.a. Gena Rowlands oder Farah Fawcett ihre Stimme leiht, also durchaus eine erfahrene und bekannte Synchronstimme ist, jedoch dennoch auf zahlreichen Fanseiten im Internet für „ihre" Emily heftig kritisiert wurde. http://www.myfanbase.de/index.php?mid=5&peopleid=1323

149 *„[…], the widespread tendency is to provide an original film character who embodies, for example, a strong, rough type with a deep, manly voice, regardless of whether the original actor possesses such a voice or not. […] The good guys get the good-guy voices and the bad guys get the bad-guy voices."* (Whitman-Linsen 1992:44f.)

4.4.2.4.2 Paralinguistic and Prosodic Elements

Whitman-Linsen stellt in ihrem Buch die Frage, was eine Stimme alles über den Sprecher aussagt, welche das Äußere, den Charakter, den sozialen Hintergrund betreffende Konnotationen durch eine Stimme hervorgerufen werden. Die Antwort gibt sie selbst, indem sie schreibt:

> „We recognize whether a voice in its essence is melodious and fluid or guttural and harsh, tinny or mellifluous, youthful or cracking with age. We can discern dialect, slang or jargon. What is perhaps even more malleable is what the speaker does with his voice, the way he modulates it in terms of intensity, volume, speed, etc., to provide the hearer with information which surpasses the semantic content of the utterance. We hear joy, sadness, excitement, boredom, impatience, anger, surprise and all the nuances of human emotion. Intonation, as just one example of prosodic manipulation, plays an enormous role in communication, often diametrically contradicting denotative meaning. […] Understatement, irony and sarcasm thrive on their nourishment from intonation and are often most effectively imparted through this means." (1992:45).

Mit anderen Worten, die Art und Weise, wie der Sprecher seine Stimme einsetzt (Lautstärke, Intensität, Sprachgeschwindigkeit, Tonlage) kann Aufschluss über seine Emotionen geben, wobei die Art und Weise, *wie* er etwas sagt, meist von größerer Bedeutung ist als das, *was* er eigentlich sagt. Daher schreibt auch Whitman-Linsen: *„[...], how we say something can enhance, impoverish, or shift the semantic content of an utterance"* (1992:46).

Das Ziel für den Synchronsprecher ist es demzufolge, seinen Dialog möglichst so einzusprechen, dass beim Zielpublikum die gleichen Assoziationen und Emotionen hervorgerufen werden wie beim ausgangsprachlichen Publikum. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe besteht darin, dass die Synchronsprecher mit ihrer Stimme ausdrücken müssen, was eine andere Person durch Gesten und Mimik sagt. Erschwert wird die Arbeit noch zusätzlich dadurch, dass mit takes gearbeitet wird, die meistens nicht in chronologischer Reihenfolge eingespielt werden und die Synchronsprecher oft nicht wissen, in welchem emotionalen Zustand sich die Rolle, die sie verkörpern sollen, befindet.

4.4.2.4.3 Cultural Variations, Accents and Dialects

Ein weiteres Problem laut Whitman-Linsen ist die Tatsache, dass die Darstellung von Emotionen von Kultur zu Kultur unterschiedlich ist, was sich sowohl in Gestik und Mimik als auch in der Sprache niederschlägt. So führt sie als Beispiel an, dass ein Franzose, ein Engländer, ein Italiener und eine Russe, alle vier, selbst wenn sie die gleichen charakterlichen Eigenschaften haben, eine Todesnachricht unterschiedlich aufnehmen würden; eine Tatsache, die allerdings in synchronisierten Fassungen keine Berücksichtigung finden kann. Die auftretende Asynchronie und somit auch der Verlust von Authentizität ist etwas, womit die Zuseher leben müssen.

Eine andere Schwierigkeit für die Synchronisation stellen Akzente und Dialekte dar, denn sie verraten sehr viel über die Persönlichkeit des Sprechers und liefern darüber hinaus auch wichtige Informationen über die regionale Herkunft, die soziale Schicht, die Bildung oder die ethnische Zugehörigkeit. Darüber hinaus werden bestimmte Akzente mit bestimmten Stereotypen assoziiert bzw. rufen bestimmte Klischeevorstellungen hervor. So basiert zum Beispiel der Witz vieler englischer und amerikanischer Unterhaltungsfilme im Original

> „auf dem Unterschied zwischen britischem und amerikanischem Englisch und den mit den jeweiligen Sprechern im allgemeinen klischeehaft verbundenen Verhaltensweisen. Diese Nuance kann in der Synchronfassung nicht wiedergegeben werden, da ein anderer Dialekt oder Akzent auch eine andere Konnotation hat und beim Zielrezipienten – um mit Fillmore zu sprechen – inadequate *scenes* aufruft“ (Manhart 2000:176f.).

Für welche Übertragungsstrategie sich der Synchronautor entscheidet, hängt von der Art des Akzents bzw. Dialekts ab. Ausländische Akzente sind z.B. in der Regel leicht zu übertragen, sie werden in der Synchronfassung einfach übernommen, vorausgesetzt natürlich, dass es sich bei dem Akzent nicht um einen zielsprachlichen Akzent handelt. So spricht etwa ein Italiener sowohl in der englischen Version als auch in der deutschen Version eines Films oder einer Fernsehserie mit italienischem Akzent. Soll für das ita-

lienische Publikum eine Synchronisation vorgenommen werden, muss nach einer anderen Lösung gesucht werden.[150]

Regionale Akzente hingegen stellen ein großes Problem dar, für das es nicht wirklich zufriedenstellende Lösungen gibt. Sie sind in der Zielsprache nicht darstellbar und auch nicht durch zielsprachliche Regiolekte ersetzbar, da sie aufgrund des ausgangskulturellen Bildes und der Verhaftung des Geschehens im situativen Kontext der Ausgangskultur äußerst befremdlich wirken würden und nicht in der Lage wären, die gleichen Konnotationen hervorzurufen, wie sie im Ausgangstext hervorgerufen werden. Ein Ansatz zur Handhabung von regionalen Akzenten ist, durch verbale Einschübe dem zielsprachlichen Publikum jene Informationen zu vermitteln, auf die das ausgangssprachliche Publikum aufgrund des Regiolekts von allein schließt.

Kulturspezifische SOZIOLEKTE können nur wiedergegeben werden, wenn die entsprechende soziale Schicht in gleicher oder sehr ähnlicher Form auch in der Zielkultur existiert. Ist dies nicht der Fall, können, wie auch bei den Regiolekten, Hinweise in den Dialog eingearbeitet werden, oder es kann eine niedrigere Stilebene der Standardsprache gewählt werden, um zumindest indirekte Äquivalenz zu erreichen (vgl. Herbst 1993:108).

Slang und Umgangssprache lassen sich, ebenso wie ausländische Akzente, leicht in die Zielsprache übertragen. Sie werden einfach durch entsprechende Slangausdrücke der Zielsprache ersetzt, wodurch die Wirkung erhalten bleibt.

Generell werden Synchronfassungen immer in der Standardsprache produziert, da die Standardsprache als einzige als *„frei von regionalen und sozialen Konnotationen empfunden wird“* (Herbst 1994:98). Allerdings muss dabei in Kauf genommen werden, dass es nicht möglich ist, immer alle Facetten der Originalversion zu übertragen, wodurch dem zielsprachlichen Publikum Informationen verloren gehen. Dabei handelt es sich

---

[150] Im Fall der **Gilmore Girls** ergab sich dieses Problem bei der Rolle des Michel Gérad, der in der englischen Originalversion mit französischem Akzent spricht. Für die deutsche Synchronfassung stellte diese Tatsache kein Problem dar, konnte der Akzent doch einfach übernommen werden. Für die französische Version der Gilmore Girls ergab sich jedoch das Problem, dass Akzent und Sprache gleich waren und somit die Besonderheit von Michels Ausdrucksweise, hätte man ihn einfach weiterhin Französisch sprechen lassen, verloren gegangen wäre. Um dies zu verhindern und der Rolle des Michels seine besondere Note nicht zu nehmen, entschloss man sich daher, ihn in der französischen Synchronfassung mit italienischem Akzent sprechen zu lassen.

jedoch meistens nicht um handlungstragende Informationen sondern um atmosphäreschaffende Elemente, die allerdings für das Erlebnis Film durchaus von großer Bedeutung sind.

4.4.2.5 Vergleichstabelle der Synchronitäten

Fodor	Pisek	Whitman-Linsen
phonetic synchrony	Lippensynchronität: - Qualitative Lippensynchronität - Quantitative Lippensynchronität - Sprechgeschwindigkeit	visual/optical synchrony: - Lip synchrony (phonetic synchrony) - Syllable articulation synchrony - Length of utterance synchrony (gap synchrony or isochrony) - Gesture and facial expression synchrony (kinetic synchrony)
–	Synchronität der Mimik und Gestik	–
character synchrony	–	audio/acoustic synchrony: - Idiosyncratic vocal type - Paralinguistic elements (tone, timbre, pitch of voice) - Prosody (intonation, melody, tempo) - Cultural variations - Accents and dialects
content synchrony	inhaltliche Synchronität	–

Abbildung 9: Übersicht der Synchronitäten im Vergleich

Die Tabelle zeigt noch einmal deutlich, dass es durchaus verschiedene Ansichten zur Einteilung der verschiedenen Ebenen von Synchronität gibt und nicht jede Ebene eines Autors auch ihre Entsprechung bei anderen Autoren findet. So sind die Auffassungen darüber, was Synchronität bedeutet und auf welchen Ebenen sie nachvollziehbar sein muss, durchaus geteilt. So spielen für Chaume z.B. character synchrony und content synchrony, wie sie bei Whitman-Linsen, bzw. Pisek beschrieben werden, in Bezug auf die Bewertung der Translation einer Synchronfassung keine Rolle, denn character synchrony *„falls outside the range of synchronization to which the translator or dialogue writer has access, and […], it should not be regarded as a type of synchronization as it*

does not directly affect translation operations or text re-writing" (2004:45). Die Erreichung von Charaktersynchronität liegt, wie Chaume richtig feststellt, nicht in den Händen des Translators sondern bei den Synchronsprechern bzw. dem Synchronregisseur. Auch content synchrony sieht Chaume nicht als eigenständige Synchronisationsart, geht es doch hierbei vielmehr um Kohärenz als um Synchronität. Der Translator muss nicht nur mit dem ausgangssprachlichen Text arbeiten sondern auch mit den Begebenheiten auf der Leinwand. Seine Aufgabe ist es, in Bezug auf die kommunikative Situation des Films einen kohärenten Text zu schaffen und nicht etwa völlige Übereinstimmung zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext (vgl. 2004:44f.).

Der Hierarchisierung der unterschiedlichen Synchronisationsarten ist der nächste Punkt gewidmet. Inwieweit die verschiedenen Synchronisationsarten jedoch bei der Übersetzungskritik im praktischen Teil dieser Arbeit eine Rolle spielen, wird noch geklärt werden müssen.

4.4.2.6 Hierarchie der Synchronisationsarten

Welcher der oben besprochenen Synchronisationsarten der höchste Stellenwert einzuräumen ist, lässt sich nicht ein für alle Mal fest vorschreiben. Das liegt zum einen an der Tatsache, dass unterschiedliche Zuseher auf unterschiedliche Asynchronitäten verschieden reagieren, und zum anderen daran, dass sich die unterschiedlichen Synchronisationsarten nicht strikt voneinander trennen lassen. Treten Konflikte zwischen den einzelnen Arten auf, liegt es am Synchronregisseur je nach Situation zu entscheiden, welcher Art der Synchronität Vorrang eingeräumt werden muss. Die Frage, die er sich hierbei stellen muss, ist, was dem Zuseher eigentlich auffällt, was als besonders störend empfunden wird und was nicht.

Whitman-Linsen führt in ihrem Buch Fodors Einteilung zwischen *continuous* und *discontinuous dysynchrony* an; dabei wird zwischen Asynchronitäten unterschieden, die abrupt und kurz auftreten (discontinuous dysynchronies), und Asynchronitäten, die über einen längeren Zeitraum auffallen und stören (continuous dysynchronies). Zu den discontinuous dysynchronies zählt man demnach z.B. Lippenasynchronität oder eine Asynchronität zwischen gesprochenem Wort und Gestik und Mimik des Schauspielers. Diese Arten der Asynchronität fallen dem Zuschauer unter Umständen gar nicht auf, denn er wird mit einer Vielzahl an Informationen auf verschiedenen Ebenen (akustisch,

visuell, kognitiv) regelrecht bombardiert, und selbst wenn die Asynchronität bemerkt wird, fällt sie meist nicht weiter ins Gewicht, denn die Zuschauer sind im Allgemeinen dazu bereit, sich der Illusion Film einfach hinzugeben. Dennoch ist es das Ziel der Synchronautoren, eine möglichst harmonische Synchronversion zu produzieren, in der Asynchronitäten so wenig wie möglich auftreten. Im Bereich der discontinuous dysynchronies kann der Synchronautor durchaus positiv einwirken und das Maß an Störungen gering halten. Weitaus schwieriger zu kontrollieren und auch weitaus störender sind continuous dysynchronies. Dabei handelt es sich z.B. um eine Stimme, die nicht zum Schauspieler passt, oder einen Dialekt, der vom Zuschauer als unpassend empfunden wird (vgl. 1992:53ff.).

Um noch einmal auf die Frage der Hierarchie zurückzukommen, am Ende ist die Aufrechterhaltung der Illusion das wichtigste Kriterium, wobei es von der jeweiligen Situation abhängig ist, welcher Synchronität Priorität eingeräumt wird. So empfindet auch Luyken, dass nicht die Hierarchisierung der unterschiedlichen Synchronisationsebenen sondern die harmonische Abstimmung derselbigen die wahre Kunst der Synchronisation ist.

> „In fact, the art of dubbing seems to lie in the ability to make a compromise between the demands of lip-sync, nucleus-sync and naturalness of text so that there is no gross violation of any one of them which would make the viewers aware of the fact that they were watching a dubbed film: in other words avoiding any breach of these principles that would take the viewers out of the world of illusion that the film is trying to build up.“ (1991:161)

Tatsache ist aber in jedem Fall, dass das Publikum bereit ist, Asynchronitäten zu akzeptieren, zumal sie die Rezeption des Films nicht zu beeinträchtigen scheinen, solange der Dialog authentisch und glaubhaft ist. So schreibt auch Herbst, dass Fernsehanstalten nur äußerst selten Post erhalten, die sich auf die Synchronisation von Fernsehserien oder Filmen bezieht. So sind Asynchronitäten bei der Synchronisation offenbar auch kein Grund, eine Sendung nicht anzusehen (vgl. Herbst 1994:54), zumal dem Zuschauer in Wahrheit *„beim Ansehen eines synchronisierten Filmes Asynchronitäten kaum auffallen“* (Herbst 1994:62), was daran liegt, dass man sich beim Ansehen eines Films auf

weit mehr als den Dialog konzentriert. Und auch Rojas schreibt, dass ausländische Filme und Serien in der Regel denselben Erfolg haben wie das Original und sich daher, obwohl es technisch möglich wäre, eine Verbesserung der Lippensynchronität nicht rechnet (vgl. 2007:99).

4.4.3 VOR- UND NACHTEILE DER SYNCHRONISATION[151]

Die Vorteile bzw. Nachteile der Synchronisation und der Untertitelung ergeben sich aus dem wechselseitigen Verhältnis der beiden Übertragungsarten. So bilden Argumente gegen die Untertitelung Argumente für die Synchronisation und umgekehrt. Wie auch bei der Untertitelung, gibt es zahlreiche Synchronisationsbefürworter (Caillé, Mounin, etc.), jedoch auch zahlreiche Gegner (Vöge, Balász, etc.), wobei dazu gesagt werden muss, dass sich die Synchronisationsgegner meist in den typischen Untertitelungsländern finden lassen und umgekehrt. Das liegt auch daran, dass der Standard für Untertitelungen in Synchronisationsländern relativ niedrig ist und wiederum Synchronisationen in typischen Untertitelungsländern von schlechter Qualität sind.

Eines der am häufigsten vorgebrachten Argumente gegen die Synchronisation ist der Verlust von Authentizität durch das Wegfallen der Originalstimmen, wodurch es auch zu einer Asynchronie zwischen Sprache und Mimik und Gestik kommen kann. Das Argument der Synchronisationsgegner ist hier, dass Menschen unterschiedlicher Kulturen unterschiedlich gestikulieren und dass es nur störend sein kann, wenn z.B. die Worte eines deutsprachigen Schauspielers von italienischen Gesten begleitet werden. Ein weiteres Argument ist die Unmöglichkeit der Lippensynchronität, wobei dieses Argument bereits im vorangegangenen Punkt entkräftet wurde, da Lippensynchronität nicht mehr das oberste Gebot bei der Synchronisation, ist bzw. viel wichtiger, das Publikum kleinen Schnitzern gegenüber tolerant ist, bzw. Abweichungen, die nicht wirklich gravierend sind, erst gar nicht bemerkt.

Ein weiterer Vorwurf gegen die Synchronisation ist, dass sie die deutsche Sprache mit Anglizismen überschwemmt, wodurch manche Gegner befürchten, dass auch der *„American way of life“* in Deutschland bzw. Österreich überhand nimmt. Es stimmt, dass aufgrund der Lippensynchronität und vielleicht auch aufgrund der Einfallslosigkeit

---

[151] Wo nicht anders angegeben, nach Pisek 1994:65ff.

mancher Rohübersetzer / Synchronautoren, die sich nicht die Mühe machen, nach phonetisch passenden Worten zu suchen, viele Worte in die deutsche Sprache übernommen werden und man in Filmen zahlreiche Ausdrücke oder Wortkonstruktionen findet, die es in der natürlichen Sprache nicht gibt oder in machen Fällen nicht gab. Ob man jedoch die Synchronisation allein dafür verantwortlich machen kann, dass die deutsche Sprache „verkommt", ist eine andere Frage. So ist man in Zeiten der Globalisierung ständig verschiedensten Medien (Radio, Fernsehen, Internet, Zeitungen, etc.) ausgesetzt, die alle Einfluss auf die Sprache haben, aber gleichzeitig auch alle von der Sprache beeinflusst werden. Darüber hinaus sind auch bei der Untertitelung Anglizismen möglich, wodurch das Argument weiter entkräftet wird.

Das Nichtvorhandensein von Kohärenz zwischen Sprache und Ort/Bild wird von den Synchronisationsgegnern als eines der Hauptargumente gegen Synchronisation angeführt. Für sie ist aufgrund des bikulturellen Charakters einer Synchronfassung die Schaffung eines harmonischen Ganzen ausgeschlossen. Und natürlich, wenn man sich überlegt, dass in einem amerikanischen Film, der z.B. in San Francisco spielt, alle Schauspieler auf einmal Deutsch sprechen, mutet das tatsächlich seltsam an und das Argument, dass dadurch das Wirklichkeitsbild verzerrt ist und Authentizität verloren geht, scheint berechtigt. In der Praxis ist es jedoch so, dass gerade diese Inkohärenz dem Publikum nicht auffällt bzw. es sich nicht davon gestört fühlt. Auf einer unbewussten Ebene *weiß* man ohnedies, dass es sich bei dem gesehenen Film nicht um ein Original der eigenen Sprache handelt, jedoch geht man ins Kino, um sich zu unterhalten, sich in eine andere Welt entführen zu lassen, und Logik spielt hierbei keine Rolle, zumal gerade das deutsche Publikum an Synchronfassungen seit langem gewöhnt ist und solche Ungereimtheiten nicht hinterfragt.

Die Vorteile der Synchronisation ergeben sich hauptsächlich aufgrund der Nachteile der Untertitelung, bei der durch Kürzungen und die Übertragung von gesprochener Sprache in schriftliche Sprache die Erreichung übersetzerischer Äquivalenz praktisch unmöglich ist. So schreibt auch Herbst:

> „Ein wesentlicher Vorteil der Synchronisation besteht jedoch darin, dass hier ‚'kommunikatives' Übersetzen'[152] im Sinne von Reiß und Vermeer […] möglich ist, d.h. dass es bei der Synchronisation wenigstens prinzipiell gelingen kann, die Illusion zu erzeugen, es handle sich nicht um eine Übersetzung." (1994:21).

Ein weiterer Vorteil der Synchronisation ist, dass die Aufmerksamkeit nicht zwischen Sprache und Bild geteilt werden muss; das Erlebnis Film kann ganzheitlich genossen werden und der Zuschauer kann sich für die Dauer des Films der Illusion vollständig hingeben, ohne durch die Untertitel ständig daran erinnert zu werden, dass Sprecher und Sprache eigentlich nicht zusammengehören.

Auch wenn die Liste der Vorteile der Synchronisation wesentlich kürzer ausfällt als die der Nachteile, so kann doch gesagt werden, dass in den Synchronisationsländern die Ansicht vertreten wird, dass die Vorteile die Nachteile bei weitem aufwiegen. Darüber hinaus ist das Publikum an die Synchronfassungen gewöhnt und akzeptiert die Nachteile, die die Synchronisation mit sich bringt, bzw. nimmt sie teilweise wahrscheinlich gar nicht wahr. Diejenigen, die Synchronfassungen nichts abgewinnen können, sind meist auch nicht mehr von Untertiteln begeistert; wer kann, entscheidet sich ohne dies weder für die eine noch die andere Übertragungsart, sondern sieht sich die Filme im Original an.

Dass die Synchronisation beim Publikum in Deutschland und Österreich die beliebtere Übertragungsform ist, lässt sich auch daraus schließen, dass Filmverleiher und Fernsehanstalten zu dieser Methode greifen, obwohl sie ein Vielfaches kostenaufwendiger ist als die Untertitelung.

---

[152] *„Heute dagegen gilt das Ideal des ‚kommunikativen Übersetzens' […], eine Übersetzung , der man zumindest sprachlich nicht die Übersetzung ansieht; eine Übersetzung , die in der Zielkultur bei gleicher Funktion unmittelbar der […] Kommunikation dienen kann und dabei dem Original (möglichst) in allen seinen Dimensionen (syntaktisch, semantisch und pragmatisch) gleichwertig, äquivalent ist"* (Reiß/Vermeer 1984:135). Um dieses Ziel zu erreichen, ist es u.a. nötig Konventionen und Normen, die für die Ausgangskultur von Bedeutung sind, durch korrespondierende Konventionen und Normen der Zielkultur zu ersetzen und geeignete Lösungen für die Übertragung von Kulturspezifika zu finden (vgl. Reiß/Vermeer 1984:156).

4.4.3.1 Synchronisation vs. Untertitelung – ein tabellarischer Überblick

Die hier gezeigte Tabelle veranschaulicht noch einmal, wo bei beiden Verfahren des Language Transfers die Vor- bzw. Nachteile liegen.

	SYNCHRONISATION	UNTERTITELUNG
Vorteile	ungeteilte Aufmerksamkeit auf das Geschehen, da nicht mitgelesen werden muss	Originalstimmen bleiben erhalten
	Zugang zu fremdsprachlichem Material ohne zusätzliche Anstrengung (Lesen)	schwer verständliche Passagen können nachgelesen werden
	wird nicht ständig daran erinnert, dass es sich um einen fremdsprachigen Film handelt, kann sich der Illusion besser hingeben	Lerneffekt
	„kommunikatives Übersetzen“ im Sinn von Reiß/Vermeer möglich	leichterer Einbau zusätzlicher Erklärungen
Nachteile	Authentizitätsverlust aufgrund der Synchronstimmen	geteilte Aufmerksamkeit zwischen Bild und Untertiteln
	eventuell Irritation durch schlechte/unpassende Synchronstimme	Informationsverlust durch starke Kürzung des Originals
	bikultureller Charakter der Synchronisation macht die Schaffung eines harmonischen Ganzen unmöglich	"Negativ-Ergebnis"
	Lippensynchronität	teilweise Überdeckung des Bildes
	keine Kohärenz zwischen Sprache und Ort	gesprochene Sprache muss in Schriftsprache umgewandelt werden
	Anglizismen	Anglizismen

Abbildung 10: Vor- und Nachteile der Synchronisation bzw. Untertitelung

4.4.4 SYNCHRONISATION UND ÜBERSETZUNG

4.4.4.1 Constrained Translation

Die Filmsynchronisation stellt im Rahmen der Translationswissenschaft eine eigene Kategorie dar, stellt sie doch ganz andere Herausforderungen an den Translator als jede andere Übersetzungsart, da der Übersetzer immer an die audio-visuellen Begebenheiten des Originals gebunden ist. Bild, Musik und Geräusche sind gleich bleibend und in der Ausgangskultur verhaftet, wodurch der Übersetzer lediglich auf den Dialog selbst Einfluss nehmen kann, nicht jedoch auf die nonverbalen visuellen Elemente (Gestik, Mimik, Lippenbewegung, etc.). Daher spricht Titford im Zusammenhang mit der Synchronisation auch von *„constrained translation"*. Die Einschränkungen die sich bei der Filmsynchronisation einstellen, ergeben sich laut Titford aufgrund des Mediums Film selbst (vgl. 1982:113). So muss der Synchronautor immer Rücksicht auf die visuellen Inhalte des Films nehmen, die den Zuseher konstant daran erinnern, dass er es eigentlich mit einer fremden Kultur zu tun hat.

Um die Illusion des Films nicht grob zu stören, muss der Translator bzw. der Synchronautor daher manchmal Entscheidungen gegen die semantisch oder stilistisch beste Lösung treffen, wenn diese aufgrund von z.B. Lippenasynchronität den Zuseher aus seiner Illusion reißen würde. Dennoch sollten die Veränderungen gegenüber dem Original möglichst gering ausfallen und immer noch gewährleisten, dass das zielsprachliche Publikum theoretisch die gleiche Erfahrung machen könnte wie das ausgangssprachliche Publikum. Darüber hinaus gilt es außerdem, die künstlerische Identität des Films zu wahren.

Auf die Problematik, die sich noch zusätzlich durch die leider in Deutschland immer noch gängige Vorgehensweise der Arbeitsteilung zwischen Rohübersetzer und Synchronautor ergibt, wurde bereits in unter Punkt 4.4.1 hingewiesen.

4.4.4.2 Synchronisation als kultureller Transfer

Die Rolle des Translators als Kulturmittler wurde schon ausführlich in Kapitel 1 erläutert. Dennoch erfordert das Medium Film eine kurze Auseinandersetzung mit dem Thema „Kultur" und den Schwierigkeiten, die sich daraus für die Synchronisation ergeben, denn Filmsynchronisation stellt ganz andere Anforderungen an den Übersetzer als

z.B. die Translation literarischer Werke, bei denen der Übersetzer, kann er etwas aufgrund der Beschaffenheit des Werkes nicht im Text erklären, immer noch die Möglichkeit hat, Anmerkungen in Fußnoten unterzubringen. Das Medium Film macht dies unmöglich.

Ein Film, der für ein neues Publikum synchronisiert wird, hat immer das Problem, dass selbst wenn er in die Zielsprache gebracht wurde, er dennoch aufgrund des Bildes in der Ausgangskultur verhaftet bleibt und demnach nie ein rein zielkulturelles Produkt ist, sondern immer ein Spiegel der Ausgangskultur bleibt. Die Schwierigkeit bei der Synchronisation besteht demnach darin, das ausgangskulturell geprägte Bild dem Zuseher verständlich zu machen. Dabei sind die Möglichkeiten des Übersetzers jedoch sehr eingeschränkt, denn

> „The screen, unlike the printed page, presents constant visual reminders; printed signs, dress, landmarks, and so on, that the scene and characters are distinctly foreign to the audience." (Rowe 1960:119).

Kulturspezifische Elemente müssen aber nicht nur visueller Natur sein, sie können sich auch auf akustischer Ebene (Polizeisirenen, Telefonklingeln, etc.), auf thematischer Ebene (Anspielungen, etc.) oder auf sprachliche (Akzente, Dialekte, etc.) und nichtsprachliche Art präsentieren. Dem Übersetzer steht jedoch nur der Dialog als Mittel zur Erläuterung aller kulturspezifischen Elemente zur Verfügung. Welche Strategie (Verdeutlichung, Verallgemeinerung, Adaption, Ersatz, Auslassung, etc.) er bei der Übertragung anwendet, hängt von der Funktion des Films und sogar von der Funktion jedes einzelnen kulturspezifischen Elements in einer bestimmten Situation ab. Wichtig ist für ihn zu erkennen, ob das Kulturspezifikum einer Erläuterung bedarf, d.h. ob dem Zuschauer durch ein Nicht-Verstehen wichtige Informationen entgehen.

Darüber hinaus gilt es auch zu klären, welche Kulturspezifika man beibehält, um die spezielle Atmosphäre des Films nicht zu zerstören und ihm nicht sein Lokalkolorit zu nehmen. So werden in deutschen Synchronfassungen schon lange die englischen Namen der Protagonisten beibehalten und typisch amerikanische Bräuche nicht mehr übersetzt, zumal der Zuseher sich über viele Jahre bereits daran gewöhnt hat und es so zu keinen Verständnisproblemen mehr kommt. Jeder weiß heute, was „Halloween", „Thanksgiving", ein „high school prom" oder ein „freshman" ist, und wenn der eine oder andere

auch keine genaue Definition für zum Beispiel den Begriff „freshman“ geben kann, so weiß man doch genug über den Begriff oder kann das Nötige aus dem Film schließen, sodass keine Beeinträchtigung des Filmvergnügens stattfindet (vgl. Whitman-Linsen 1992:128).

Die Hauptschwierigkeit der Synchronisation ist demnach, die Zielsprache dem ausgangssprachlichen Bild so anzupassen, dass ein harmonisches Ganzes entsteht. Ein Ziel, das genau genommen nie erreicht werden kann, denn kulturelle Asynchronitäten wird es aufgrund der Beschaffenheit des Mediums Films immer geben, die Frage ist wohl nur, inwieweit man es schafft, dennoch eine Illusion für das neue Publikum zu erzeugen.

Es scheint allerdings, dass das Publikum ohnedies guten Willens ist und das Filmvergnügen aufgrund kultureller Asynchronitäten, solange dabei kein Informationsverlust auftritt, nicht wesentlich eingeschränkt wird. So schreibt auch Pisek:

> „die Schauspieler auf der Leinwand agieren […] weiterhin im Milieu der Ausgangskultur und sind ständig umgeben von Zeichen, die für diese Kultur typisch sind, sprechen aber auf einmal eine andere Sprache – und keinen stört’s!” (1994:6).

Der Zuseher ist sich durchaus bewusst, dass der Film in einer anderen Kultur spielt, und wohl auch, dass es völlig unlogisch ist, dass in einem amerikanischen Film an einem amerikanischen Schauplatz alle Deutsch sprechen, das ist aber dennoch kein Grund, sich einen Film nicht anzusehen. Man hat sich an diese Unlogik gewöhnt.

4.5 ZUSAMMENFASSUNG

Im Zeitalter der Globalisierung sorgen Sprach- und Kulturmittler dafür, dass die Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Nationen reibungslos verläuft und Geschäfte effizient abgewickelt werden können. Darüber hinaus ermöglichen sie immer mehr Menschen, über unterschiedlichste Medien miteinander zu kommunizieren. Auch das Medium Film ist ein Kommunikationsmittel, auch wenn es nur eine einseitige Kommunikation ermöglicht, wobei der Film der Sender und das Publikum der Empfänger ist.

Bereits in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts begann der Siegeszug des Tonfilms und heute gibt es kaum noch jemanden, den das Medium Film nicht erreicht, wodurch sich auch erklären lässt, dass der Film mittlerweile zu einem der einflussreichsten und populärsten kulturenverbindenden Massenmedien geworden ist.

Um jedoch so zahlreich Menschen erreichen zu können, ist es nötig, Filme für verschiedensprachiges Publikum aufzubereiten, d.h. den Film in eine andere Sprache zu übertragen, um so eine erfolgreiche Kommunikation[153] zu gewährleisten. Hier kommen Sprach- und Kulturmittler, sprich Übersetzer, ins Spiel, die anhand der unterschiedlichen Verfahren, die im Zuge dieses Kapitels genauer erläutert wurden, für einen erfolgreichen Language Transfer sorgen. Die beiden am häufigsten zum Einsatz kommenden Methoden, die Untertitelung und die Synchronisation, wurden ausführlich besprochen und die Probleme, die sich durch die jeweilige Methode ergeben, wurden dargelegt.

Die im deutschsprachigen Raum zur Anwendung kommende Synchronisation stellt besondere Herausforderungen an jene Personen, die mit der Übertragung betraut sind, wobei die Schwierigkeiten nicht von technischer Seite herrühren, denn der technische Ablauf der Synchronisation läuft heutzutage problemlos über Computer. Ganz anders sieht es jedoch aus, wenn man sich dem eigentlichen Übertragungsprozess des Inhalts zuwendet. Das Medium Film schafft hier unzählige Hindernisse.

---

[153] Die Kommunikation, auch wenn sie genau genommen eine einseitige ist, kann auch bei Filmen erfolgreich oder nicht erfolgreich sein. Erfolgreich ist sie dann, wenn beim Publikum auch mit der Synchronfassung die vom Regisseur intendierte Wirkung erzielt bzw. wenn die intendierte Funktion des Films erfüllt wird. Ist dies nicht der Fall, kann die Kommunikation als fehlgeschlagen eingestuft werden. (Die Problematik der „Wirkung“ wurde unter Punkt 4.1.1 „Film als multimedialer Text“ genauer erläutert.)

Aufgrund der Multimedialität von Filmen ist eine zufriedenstellende Übertragung in eine andere Sprache und Kultur im Prinzip auch heute noch nicht möglich[154], denn nicht alle Zeichensysteme sind übertragbar. So bleibt auch das Bild, das die größte Präsenz hat, immer in der Ausgangskultur verhaftet und der Übersetzer hat keine Möglichkeit hier Veränderungen vorzunehmen.

So stellt die Synchronisation eindeutig einen Sonderfall der Übersetzung dar, da nicht nur übersetzungstheoretische Kriterien bei der Übertragung von Filmen zu beachten sind sondern auch die Einschränkungen, die sich durch das Medium selbst ergeben – ein Film ist ein multimedialer Text, der sich aus vielen Einzelteilen (Bild, Ton, Musik, Geräusche, Dialog) zusammensetzt, die erst gemeinsam ein sinnvolles Ganzes ergeben. So reicht es nicht aus, nur übersetzerische Äquivalenz[155] anzustreben, denn das allein reicht nicht, um von einer gelungenen Synchronisation sprechen zu können. Die unterschiedlichen Arten der Synchronität müssen beim Übertragungsprozess berücksichtigt werden, so dass am Ende Text und Bild ein harmonisches Ganzes bilden; ein Ziel, das allerdings nur äußerst schwer zu erreichen ist.

---

[154] Eine Ansicht, die auch Manhart teilt. So schreibt sie: *„Derzeit steht (noch) kein Medium zur Verfügung, das alle am Film beteiligten Zeichengruppen technisch so in die Zielkultur übertragen könnte, dass diese in sinnvoller und befriedigender Weise verstanden werden könnten."* (2000:167).

[155] Meiner Meinung nach kann übersetzerische Äquivalenz im Fall der Filmübertragung überhaupt nicht erreicht werden, das Medium Film macht dies unmöglich, da bei der Übersetzung ja nicht nur der Dialog berücksichtigt werden muss, sondern auch alle anderen Faktoren, die einen Film ausmachen, d.h. Bild, Musik, Ton. Erst gemeinsam ergibt sich der Sinn. Bei der Filmübertragung kann jedoch nur in den Dialog eingegriffen werden, Bild, Musik und Ton bleiben in der Ausgangskultur verhaftet, womit die Synchronfassung immer ein bikulturelles Produkt ist und bleibt, was meines Erachtens nach Äquivalenz unmöglich macht. Was jedoch erreicht werden kann ist eine Synchronfassung, die zumindest oberflächlich kohärent und stimmig ist. Ich sage bewusst oberflächlich, weil ich der Ansicht bin, dass man, egal welchen Film man einer Analyse unterzieht, immer auf Ungereimtheiten stoßen wird, denn wie gesagt, eine Übertragung aller Zeichensysteme ist schlicht und einfach nicht möglich. Allerdings bin ich auch der Ansicht, dass dies in Wirklichkeit gar nicht nötig ist, denn das Publikum scheint sich an diesen Unstimmigkeiten nicht zu stoßen, eine Tatsache, die auch durch die beträchtlichen Summen, die jährlich durch Filme erwirtschaftet werden, untermauern wird.

5 EXKURS GILMORE GIRLS

Kapitel 5 gibt einen kurzen Überblick über die Serie Gilmore Girls, die die Grundlage für den praktischen Teil dieser Arbeit bildet. Wird im Verlauf des Kapitels Bezug auf einzelne Folgen genommen, erfolgt die Benennung der Zitate und Beispiele wie folgt:

1.07/22:05 = Staffel (1); Folge (07); Minuten (22); Sekunden (05). Darüber hinaus wird sowohl der englische als auch der deutsche Titel der jeweiligen Folge angeführt.

5.1 ZAHLEN, DATEN, FAKTEN[156]

Genre: Dramedy

Staffeln: 7 mit jeweils 22 Folgen (Staffel 2-7), bzw. 21 Folgen Staffel 1

Folgen insgesamt: 153

Spieldauer pro Folge: ca. 42 Minuten

Drehbuchseiten/Folge: bis zu 80[157]

Erfinder: Amy Sherman-Palladino[158]

Autoren: u.a. Amy Sherman-Palladino, Daniel Palladino, David Rosenthal, etc.

Produzenten: u.a. Amy Sherman-Palladino, Daniel Palladino, Gavin Polone, Patricia Fass Palmer, etc.

Regie: u.a. Amy Sherman-Palladino, Jamie Babbit, Lesli Linka Glatter, etc.

Fernsehsender USA: The WB (Staffel 1-6) bzw. ab 2006 The CW (Staffel 7); die Exklusivrechte für die Wiederholungen der Serie liegen beim Sender ABC Family[159]

Fernsehsender Deutschland[160]: Vox

---

156 Wo nicht anders angegeben, stammen die Daten ausschließlich von folgenden Seiten: www.myfanbase.com; http://www.serienjunkies.de/Gilmore-Girls/darsteller.html http://www.synchronkartei.de/?action=show&type=serie&id=4216.

157 Ein „normales" Drehbuch für eine Serie der gleichen Spieldauer pro Folge beträgt in etwa 50 bis 55 Seiten, wobei man sagen kann, dass eine Drehbuchseite ungefähr eine Minute Film ergibt (vgl. Crusie 2007:2).

158 Amy Sherman-Palladino ist der kreative Kopf hinter den Gilmore Girls. So hat sie die Serie nicht nur erfunden, sondern auch zahlreiche Drehbücher selbst geschrieben. Darüber hinaus hat sie auch als Produzentin fungiert, sowie bei einigen Folgen selbst Regie geführt. 1966 in Philadelphia geboren, arbeitete sie bereits mit 24 Jahren als Autorin/Produzentin für die Comedy Serie „Roseanne". Danach folgten weitere Autoren/Produzenten-Jobs für Fernsehserien wie „Love and Marriage" oder „Veronica's Closet", bevor sie schließlich für den Sender The WB die Gilmore Girls entwickelte. Gemeinsam mit ihrem Mann, Daniel Palladino, arbeitete sie sechs Jahre lang an der Serie, bis sie sich aufgrund von Differenzen vom Sender trennten, wodurch die siebte Staffel ohne ihr Mitwirken produziert wurde.

159 http://www.absoluteastronomy.com/topics/Gilmore_Girls

160 Darüber hinaus läuft die Serie seit 29.1.09 in Doppelfolge beim Pay-TV-Sender TNT Serie im Zweikanalton. Vom 29.1.09 bis zum 1.6.09 lief sie wochentags außer Mittwoch im Hauptabendprogramm mit Wiederholungen im Nachtprogramm. Seit 1.6.09 kann man die Gilmore Girls täglich von Montag bis Freitag sowohl im Vormittags- als auch im Nachmittagsprogramm in Doppelfolge sehen. http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=3426&sender=161&seite=6#details

Fernsehsender Österreich: ORF 1

Erstausstrahlungszeitraum: USA: 5. Oktober 2000 – 15. Mai 2007
Deutschland: 2. April 2004 – 15. März 2008
Österreich: 24. Februar 2004 – 10. Mai 2008

Sendezeit: USA: 1x wöchentlich im Hauptabendprogramm; zuerst donnerstags, dann immer dienstags

Vox: die ersten vier Staffeln wurden täglich (Mo. – Fr.) im Nachmittagsprogramm ausgestrahlt, Staffel 5 und 6 dienstags um 20.15 und Staffel 7 freitags um 21.05;

ORF 1: Staffel 1 – 6 wurden täglich im Nachmittagsprogramm (Mo. – Fr.) mit Wiederholungen im Vormittagsprogramm gezeigt; Staffel 7 wurde im Samstagnachmittagsprogramm gezeigt.

Zielpublikum: eindeutige Daten über das amerikanische Zielpublikum ließen sich leider nicht eruieren, aufgrund der Sendezeit in den USA und des Inhalts der Serie ist jedoch davon auszugehen, dass sich die Gilmore Girls in Amerika vorwiegend an ein weibliches Publikum im Alter zwischen 18 und 49 Jahren wenden. So war die Serie in ihrem fünften Jahr auch die erfolgreichste Serie des Senders The WB im Segment der 18-34/18-49-Jährigen[161].

In Deutschland liegt laut Vox-Sprecherin Harnisch das Alter der Zielgruppe zwischen 15 und 29 Jahren (eine Bandbreite, die sonst keine andere Sendung des Senders aufweist), wobei ein Drittel der Zuseher männlich sind.[162]

Titelsong: „Where you lead“ von Carol King und Louise Goffin

Schauplatz der Serie: Stars Hollow, Connecticut (fiktiver Ort)

Drehort: Burbank, Kalifornien; Warner Bros. Studios

---

[161] http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article_display.jsp?vnu_content_id=1000791110
[162] http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Medien;art290,2152724

Darsteller:

Rolle	Darsteller	Synchronsprecher
Lorelai Gilmore	Lauren Graham	Melanie Pukaß
Rory Gilmore	Alexis Bledel	Ilona Otto
Emily Gilmore	Kelly Bishop	Almut Eggert/Regine Albrecht
Richard Gilmore	Edward Herrmann	Jürgen Thormann
Luke Danes	Scott Patterson	Thomas Nero Wolff
Lane Kim	Keiko Agena	Jill Böttcher
Sookie St. James	Melissa McCarthy	Anke Reitzenstein
Paris Geller	Liza Weil	Sonja Scherff
Dean Forester	Jared Padalecki	Wanja Gerick
Jess Mariano	Milo Ventimiglia	Julien Haggège
Logan Huntzberger	Matt Czuchry	Dominik Auer
Michel Gerard	Yanic Truesdale	Stefan Krause
Kirk	Sean Gunn	Geritt Schmidt-Foß

Deutsche Synchronfirma: Interopa Film, Berlin

Deutsches Dialogbuch: Martina Marx, Oliver Rohrbeck, Nana Spier

Deutsche Dialogregie: Oliver Rohrbeck

About: Bei den Gilmore Girls handelt es sich um eine US-amerikanische Serie, in deren Mittelpunkt Lorelai und Rory Gilmore stehen, ein außergewöhnliches Mutter-Tochter-Gespann. Kennzeichnend für die Serie sind die schnellen, intelligenten Dialoge, die gespickt mit Anspielungen auf Politik, Geschichte, Musik, Literatur, Gesellschaft, Film und Fernsehen sind. Dass sich die Autoren der Serie nicht dazu hinreißen ließen, dem allgemeinen Trend des „dumbing down“[163] nachzugeben, sondern von Anfang an Vertrauen in die Intelligenz des Publikums setzten, macht diese Serie zu etwas ganz Besonderem.

---

[163] Definition: *„to make (something) less intellectually demanding or sophisticated”* http://www.thefreedictionary.com/dumb+down

> „[…] audiences are as smart as you will allow them to be. You know, if you write dumb, then, you know you're just saying that the audience can't handle it, which is in my mind, crazy. Audiences like good material. They like smart material. Smart shows work all the time." (Sherman-Palladino Staffel 1/CD 3/19:40)

Typisch für die Serie sind jedoch nicht nur die intelligenten Dialoge selbst, sondern auch die Geschwindigkeit, in der sie präsentiert werden; so wird der Zuseher praktisch mit Wortgefechten bombardiert, wodurch sich auch ergibt, dass nicht immer jeder auch jeden Witz oder jede Anspielung versteht, was allerdings dem Serienvergnügen keinen Abbruch bereitet, denn wie auch Lauren Graham sagt, Teil der Faszination der Serie ist es, nicht alles zu verstehen.

> „I think part of the success of the show is in the way in which it presents a little bit of a puzzle. It's not designed so that everyone gets everything." (Lauren Graham Staffel 1/CD 3/17:18)

Ein weiteres Charakteristikum der Serie ist, dass nicht nur die Charaktere der Hauptdarsteller bis ins kleinste Detail sorgfältig ausgearbeitet sind, sondern auch die jedes einzelnen Nebendarstellers; jeder hat seine eigene Geschichte, seine eigene Art zu sprechen, jeder ist ein Unikat, das der Serie ihren besonderen Charme verleiht. Egal ob es sich um Kirk handelt, der jeden erdenklichen Job ausübt, Miss Patty, die ihre kleine Tanzschule leitet und von vergangenen Zeiten träumt, oder um Taylor, der alle offiziellen Funktionen der Stadt vereint und die Einwohner bei den regelmäßig stattfindenden „Town Meetings" mit unnötiger Bürokratie in den Wahnsinn treibt.

Liebenswerte Charaktere und schnelle intelligente Dialoge bedeuten jedoch nichts ohne eine berührende Geschichte, die die Zuseher fasziniert und immer wieder einschalten lässt. Bei den Gilmore Girls dreht sich alles um die Familie, die Dynamik der Beziehungen, die die einzelnen Charaktere zueinander haben. Die Geschichten, die erzählt werden sind, wenn auch überzeichnet, aus dem Leben gegriffen und die Charaktere dürfen sich wie „echte" Menschen benehmen. So verwundert es nicht, dass sich die Zuseher mit ihnen identifizieren können und es wohl kaum jemanden gibt, der Lorelai oder Rory nicht gerne zur Mutter, Tochter, Schwester oder Freundin haben möchte.

Eine ausführliche Auflistung der **Sendetermine** sowohl von ORF 1 als auch von Vox findet sich im Anhang dieser Arbeit. Darüber hinaus enthalten die Graphiken auch nach Zielgruppen unterteilte Informationen zu den **Quoten** der Serie (Vox). Zusätzlich gibt es noch eine Aufstellung über die Zuschauerzahlen und das Quotenranking der Gilmore Girls in den USA.

5.2 STORY

Im Zentrum der Handlung, die im idyllischen Städtchen Stars Hollow spielt, stehen Lorelai Gilmore und ihre Tochter Rory, die eine ganz eigene Art von Beziehung führen, bei der man häufig nicht weiß, wer eigentlich die Mutter und wer die Tochter ist, denn oft ist es die 16-jährige Rory, die sich als die Vernünftigere erweist. So sehen sie sich auch selbst mehr als beste Freundinnen, wie Lorelai in Folge 2.16/37:05 (There's the Rub / Rivalen) zu ihrer eigenen Mutter Emily sagt: *„Rory and I are best friends, Mom. We are best friends first and mother and daughter second, […]."*. Eine Aussage, die so gar nicht auf Lorelai und ihre eigene Mutter zutrifft, die beide zu Beginn der Serie völlig entfremdet sind und keinerlei Kontakt zueinander haben, außer an Feiertagen, wie Thanksgiving, Weihnachten oder Ostern; so sind die Worte, mit denen Emily in Folge 1.01/18:25 (Pilot / Alles auf Anfang) ihrer Tochter, die überraschend zu Besuch kommt, die Tür öffnet, äußerst bezeichnend für ihre Beziehung: *„Lorelai, my goodness, this is a surprise. Is it Easter already?"*.

Dieser überraschende Besuch ist auch Ausgangspunkt der Geschichte. 16 Jahre zuvor, im Alter von 17 Jahren, verließ Lorelai gemeinsam mit ihrer Tochter Rory im Streit ihr Elternhaus und brach jeglichen Kontakt zu ihrem Vater Richard und ihrer Mutter Emily ab. In Stars Hollow fand sie Arbeit als Stubenmädchen, eine neue Heimat und zahlreiche Freunde. Ihre Tochter Rory zieht sie allein groß und hält sie auch von ihren Großeltern fern, deren Lebensstil sie verachtet. Um jedoch Rorys großem Traum, an der renommierten Harvard University zu studieren, nicht im Weg zu stehen, muss Lorelai den schweren Entschluss fassen, ihre Eltern um ein Darlehen zu bitten, damit sie Rory in Vorbereitung auf Harvard an eine teure Privatschule (Chilton) schicken kann. Ihre Eltern gewähren ihr auch tatsächlich dieses Darlehen, allerdings nur unter einer Bedingung: fortan müssen sowohl Rory als auch Lorelai jeden Freitagabend bei ihnen zum Abendessen erscheinen.

In sieben Staffeln darf der Zuseher von hier an verfolgen, wie die Familie Gilmore ihre generationsübergreifenden Probleme löst und jeder der Hauptdarsteller sein Leben meistert, wobei der zentrale Dreh- und Angelpunkt immer die Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Lorelai und Rory ist.

5.3 LORELAI UND RORY GILMORE

5.3.1 LORELAI GILMORE

Lorelai ist zu Beginn der Serie gerade einmal 32 Jahre alt, hat jedoch bereits eine 16-jährige Tochter, mit der sie gemeinsam ein Haus in Stars Hollow bewohnt und die sie eher als gleichberechtigte Partnerin denn als Tochter ansieht. So eng ihre Beziehung zu Rory ist, so distanziert ist die zu ihren Eltern, Richard und Emily Gilmore, zu denen sie keinerlei Kontakt pflegt. Dies ändert sich erst, als sie Rory ermöglichen möchte, das Leben ihrer Träume zu führen und deshalb ihre Eltern um ein Darlehen bitten muss.

Das Interessante am Charakter der Lorelai ist, dass ihr ganzes Leben davon bestimmt ist, der Welt ihrer wohlsituierten Eltern zu entfliehen, die sie als Gefängnis ansieht, und möglichst viel Distanz zwischen sich und ihre Mutter zu bringen, die sie als dominant, verbohrt, streng und altmodisch wahrnimmt. Dabei entgeht ihr jedoch, dass sie mehr als nur eine Eigenschaft mit ihr gemeinsam hat; Emily ist genauso schlagfertig[164], wortgewandt und intelligent wie sie, bloß ist ihr Blick auf das Leben ein völlig anderer. Emily versteht unter einem „guten" Leben, ein Leben treu und unterstützend an der Seite ihres Mannes Richard, für den sie vor langer Zeit sogar ihr Studium aufgab. Was Lorelai nicht erkennen kann, ist, dass Emily immer versucht hat, nach bestem Wissen und Gewissen im Interesse ihrer Tochter zu handeln, genauso wie es jetzt Lorelai in Bezug auf Rory versucht. In all ihren Bemühungen, bloß nicht so zu werden wie ihre Mutter und sich nichts von ihr aufdrängen zu lassen, schleicht sich manchmal beim Zuseher der Gedanke ein, dass Lorelai wie ein kleines Kind reagiert. Man kann sich oft des Gefühls nicht erwehren, dass sie viele Dinge in ihrem Leben nur macht, weil sie genau weiß, dass ihre Mutter etwas dagegen hätte, oder schlimmer noch, sich gewisse Dinge untersagt, weil sie ihre Mutter womöglich gut heißen könnte.

So ist das Verhältnis zwischen Lorelai und ihrer Mutter und der Kontrast, der sich durch das Verhältnis von Lorelai und ihrer Tochter ergibt, einer der Dreh- und Angelpunkte der Serie. Lorelai wollte immer frei sein und nie ein Leben wie im goldenen Käfig führen; Emily hingegen empfindet ihr Leben nicht als einen Käfig, sondern aufgrund des

---

[164] So antwortet Emily z.B. als Lorelai ihr erzählt, dass sie gerade von der Trauerfeier für eine Katze kommt, nicht etwa mit: „Einer Katze, wieso einer Katze, wieso gibt es für eine Katze eine Trauerfeier", sondern mit *„Hold on. I'm looking up aneurysm in our medical dictionary to see if I just had one."* (1.05/37:47; Cinnamon's Wake / Katzenjammer).

vielen Geldes, als ein Leben voller Möglichkeiten, in der gerade das Beste gut genug für ihre Tochter ist, eine Tatsache, die Lorelai nicht erkennen kann oder will. Auch sieht sie nicht, dass Emily zwar Lorelais Art zu leben missachtet, sie jedoch als Tochter respektiert und liebt. Lorelai versucht bei ihrer Tochter alles anders, sprich „richtig", zu machen, vergisst dabei jedoch manchmal, dass „richtig" für sie nicht unbedingt „richtig" für Rory ist und dass diese vielleicht gerne ein finanziell sorgenfreies Leben im sozialen Umfeld ihrer Großeltern führen würde. So kommt es auch, wie es kommen muss und Lorelai verliert für einen gewissen Zeitraum ihre eigene Tochter genauso wie damals ihre Mutter sie verloren hat, was für Lorelai ein untragbarer Zustand ist, glaubt sie doch, alles richtig gemacht zu haben, eine Tatsache, die eine weitere Gemeinsamkeit mit ihrer Mutter bedeutet. Am Ende finden Lorelai und Rory jedoch viel schneller wieder zueinander als Lorelai und Emily, die sich zwar im Lauf der Serie phasenweise annähern, was allerdings nicht immer reibungslos verläuft, aber es dennoch nie schaffen ihre Differenzen ganz zu überwinden. So bricht Lorelai etwa den Kontakt zu ihrer Mutter wieder völlig ab, als diese versucht, sich in ihr Liebesleben einzumischen. Gegen Ende der Serie ist jedoch zu erkennen, dass beide sich wieder näher sind und Lorelai aufgrund der Trennungserfahrung mit Rory ihre Mutter besser versteht und akzeptieren kann, dass diese stets im Glauben, das beste für ihr Kind zu tun, gehandelt hat.

Charaktereigenschaften: schlagfertig, stur, wortgewandt, selbstständig, selbstbewusst, zielorientiert, warmherzig, engagiert, humorvoll, interessiert, liebenswert, etc.

Ihre Leidenschaft: *„Coffee-coffee-coffee is a saying, like an exaggeration. It's a funny, desperate cry for caffeine. It's just my thing. 'Cause everybody knows I drink a lot of coffee, so the day can't start until I've had my jolt. It's a bit. My bit."* (5.15/17:44; Jews and Chinese Food / So ein Theater!) Neben Kaffee hat Lorelai auch eine Leidenschaft für alte Kinofilme und tonnenweise Fast Food. So zählen regelmäßige Fernsehabende mit ihrer Tochter zu ihren Lieblingsaktivitäten.

Ihr Job: Lorelai arbeitet zu Beginn der 1. Staffel als Managerin im Hotel Independence Inn, in dem sie kurz nach Rorys Geburt als Stubenmädchen anfing. Ihr heimlicher Traum ist jedoch, eines Tages ein eigenes Hotel gemeinsam mit ihrer besten Freundin Sookie zu eröffnen. Ein Traum, der schließlich auch Ende der 4. Staffel wahr wird: Lorelai und Sookie eröffnen das Dragonfly Inn, ihr eigenes Hotel.

Ihre beste Freundin:

Sookie St. James ist Lorelais beste Freundin. Gemeinsam arbeiten sie zu Beginn der Serie im Independence Inn, erfüllen sich jedoch später den gemeinsamen Traum eines eigenen Hotels. Sookie ist neben Rory und Luke Lorelais Ansprechpartnerin. Im Lauf der Serie verliebt sich Sookie in den Gemüsehändler Jackson, den sie später auch heiratet und der sie zur Mutter von insgesamt drei Kindern macht.

Ihre Männer:

Christopher Hayden ist Rorys Vater, der im Leben der beiden zu Beginn der Serie keine Rolle spielt. Im Verlauf der sieben Staffeln kommen sich er und Lorelai jedoch immer wieder näher, bis sie in der 7. Staffel sogar heiraten, was sich ihre Eltern immer gewünscht hatten, doch die Beziehung ist nicht von Dauer.

Max Medina ist ein Lehrer an Rorys Schule Chilton, in den sich Lorelai im Laufe der 1. Staffel verliebt. Am Ende der Staffel nimmt sie sogar seinen Heiratsantrag an, nur um im Lauf der 2. Staffel, eine Woche vor der Hochzeit, die Beziehung zu beenden.

Jason Stiles ist ein Jugendfreund von Lorelai, den sie überraschend bei ihren Eltern wieder sieht, wo sich herausstellt, dass Jason mit ihrem Vater eine geschäftliche Verbindung hat. Die beiden beginnen eine heimliche Affäre, die jedoch bald nach ihrer Entdeckung endet, als Jason und Richard berufliche Differenzen haben.

Luke Danes ist für viele treue Fans der Serie der einzig akzeptable Mann an Lorelais Seite; dessen ungeachtet, braucht es mehr als vier Staffeln, bis die beiden schließlich ein Paar werden. Davor ist Luke, der ein Diner in der Stadt besitzt und Lorelai täglich mit Kaffee versorgt, für Lorelai einfach nur ein guter Freund. Von Beginn an wird jedoch deutlich, dass Luke, auch wenn er es sich vielleicht selbst nicht eingestehen mag, sehr an Lorelai interessiert ist. Dennoch bleiben die beiden über einen langen Zeitraum „nur“ gute Freunde, wobei Luke insofern eine besondere Rolle in Lorelais Leben einnimmt, als er auch für Rory da ist, sogar in gewissem Maße die Vaterrolle übernimmt. Von Beginn der 5. Staffel an sind Luke und Lorelai schließlich ein Paar, allerdings geht auch diese Beziehung nicht gut; Luke erfährt, dass er eine Tochter aus einer früheren Beziehung hat und distanziert sich unerklärlicherweise immer mehr von Lorelai, bis es schließlich zum Bruch kommt, der Lorelai direkt in Christophers Arme treibt. Gegen

Ende der 7. Staffel konnten Fans jedoch wieder hoffen, sah es doch so aus, als würden Luke und Lorelai endlich wieder zusammen finden.

5.3.2 RORY GILMORE

Zu Beginn der Serie trifft der Zuseher auf ein außergewöhnliches junges Mädchen, das mit ihren 16 Jahren mehr an Büchern und alten Filmen als an Partys und Jungs interessiert ist. Zu ihrer Mutter Lorelai pflegt Rory mehr ein freundschaftliches Verhältnis als eine klassische Mutter-Tochter-Beziehung. Oft erscheint es sogar so, als wäre Rory die Vernünftigere und Pflichtbewusstere der beiden ist. Dieses Verhältnis ist es auch, das die Serie zu etwas ganz Besonderem macht, denn noch nie gab es so ein Mutter-Tochter-Gespann im Fernsehen zu sehen: sie reden über alles, sie lachen gemeinsam, sie weinen gemeinsam, sie sind beste Freundinnen. Schwierig wird es nur, wenn es um Männer geht und Lorelai doch ab und an die Mutterrolle übernehmen muss. Doch auch Rory muss sich irgendwann aus dieser Beziehung lösen und eigenständig werden, genauso wie Lorelai sich viele Jahre zuvor von ihrer Mutter befreien musste. So kommt es auch gegen Ende der 5. Staffel zu einem großen Bruch zwischen den beiden, der sich lange Zeit nicht kitten lässt.

Aufgewachsen ist Rory ohne Vater, der bis zu ihrem 16. Lebensjahr kaum eine Rolle gespielt hat. Die männliche Bezugsperson in ihrem Leben ist Luke, der Diner-Besitzer und gute Freund ihrer Mutter, der beide mit Kaffee und Burgern versorgt, obwohl er diesen Lebensstil nicht wirklich toleriert und Lorelai nicht nur einmal nahe legt, Rory doch auch einmal etwas Vernünftiges zu Essen zu geben.

Rory ist eine Einzelgängerin, die, bis auf ihre Freundin Lane und später Paris, wenig Freundschaften unterhält, zumindest was Gleichaltrige betrifft. Sie verbringt ihre Zeit vor ihren Büchern oder mit den Menschen in Stars Hollow, die alle eigentlich eher in Lorelais Alter, wenn nicht sogar noch älter sind. Ihr großer Traum ist es, einmal eine ernstzunehmende Journalistin zu werden, ganz wie ihr großes Vorbild Christiane Amanpour. Dafür studiert sie hart, um einmal die renommierte Harvard University besuchen zu können. Als sich die Möglichkeit ergibt, entscheidet sie sich jedoch für Yale, jene Universität, an der auch ihr Großvater studiert hat, zu dem sie ganz im Unterschied zu ihrer Mutter ein liebevolles Verhältnis hat, teilt er doch ihre große Leidenschaft für Bücher.

Im Verlauf der sieben Staffeln kann man verfolgen, wie aus dem unbeholfenen Teenager eine junge selbstbewusste Frau wird, die weiß, was sie möchte und ihre Ziele verfolgt.

Ihre Leidenschaft: Bücher, Bücher, Bücher, Kaffee, Fernsehabende mit ihrer Mutter begeleitet von jeder Menge Fast Food, Bücher, Bücher, Bücher.

Charaktereigenschaften: besonnen, vernünftig, schlagfertig, wortgewandt, strebsam, zielorientiert, humorvoll, interessiert, pflichtbewusst, etc.

Ihre besten Freundinnen:

Lane Kim ist Rorys beste Freundin, mit der sie gemeinsam die Stars Hollow High besucht, bevor sie nach Chilton wechselt. Lane wächst wie Rory bei ihrer allein erziehenden Mutter auf, die allerdings so gar nichts mit Lorelai gemeinsam hat. Mrs. Kim führt einen strengen, religiösen, koreanischen Haushalt, in dem alles Westliche verpönt ist, sei es Rock Musik oder Schokolade; Schokoriegel hält sie z.B. für *„[...] chocolate covered death“* (1.04/10:39; The Deer-Hunters / Mit Pauken und Trompeten). So muss Lane ihre Leidenschaft für Musik im wahrsten Sinne des Wortes verbergen – sie versteckt ihre CDs unter einem losen Brett im Boden – und ihren Appetit nach Süßem und Fast Food bei Lorelai und Rory stillen. Lange Zeit spielt sie darüber hinaus heimlich in einer Band, was auch zum Bruch mit ihrer Mutter führt – Lane zieht aus und gründet eine WG mit ihren Bandkollegen. Einen davon, Zack, heiratet sie sogar später und wird die Mutter seiner Kinder. Zu diesem Zeitpunkt hat sie sich bereits wieder mit ihrer Mutter versöhnt, für die zwar ursprünglich nur ein Koreaner als Schwiegersohn in Frage kam, die aber schließlich dem Glück ihrer Tochter nicht mehr im Weg stehen wollte und sogar das Management ihrer Band übernimmt.

Paris Geller ist Rorys Freundin aus Chilton, wobei die Bezeichnung Freundin anfänglich wohl nicht zutrifft, ganz im Gegenteil. Lange Zeit waren sie wohl mehr Feindinnen als Freundinnen. Danach folgte eine Übergangsphase, für die es im Englischen das schöne Wort *„frenemies“* gibt, eine Wortschöpfung, die sich aus der Kombination der Worte „Freund“ (friend) und „Feind“ (enemy) ergibt.

Die beiden lernen sich an Rorys erstem Tag in Chilton kennen und Paris erkennt sofort, dass hier jemand Neuer ist, der für sie Konkurrenz bedeutet; jemand, der ihr den Platz des klügsten Kopfs an der Schule streitig machen könnte und der ihr in Eifer und Ziel-

strebigkeit um nichts nachsteht. So macht sie Rory bereits am ersten Tag klar, wer in Chilton das Sagen hat (1.02/20:40; The Lorelais First Day at Chilton / Ein klassischer Fehlstart):

> PARIS: I'm Paris.
> RORY: I didn't see you there. Where'd you come from?
> PARIS: I know who you are, too. Lorelai Gilmore from Stars Hollow.
> RORY: You can call me Rory.
> PARIS: Are you going out for the Franklin?
> RORY: The what?
> PARIS: Nice innocent act. At least I know you're not going out for drama club.
> RORY: I'm confused.
> PARIS: The Franklin, the school paper, are you going out for it?
> RORY: I don't know, I have to find my locker first.
> PARIS: I'm gonna be editor next year.
> RORY: Well, good for you.
> PARIS: I'm also the top of the class, and I intend to be valedictorian when I graduate.
> RORY: Okay, I'm going now.
> PARIS: You'll never catch up. You'll never beat me. This school is my domain and the Franklin is my domain. And don't you ever forget that. [she walks off]
> RORY: Guess you're not gonna let me borrow your notes, huh?

Auch die Tatsache, dass Rory wie Paris selbst nach Harvard möchte, trägt nicht gerade zu einem besseren Verhältnis der beiden bei. Dennoch schaffen sie es, sich irgendwann doch noch zusammenzuraufen, und so ist es am Ende Paris, die dafür sorgt, dass beide in Yale im gleichen Studentenzimmer untergebracht werden. Im Laufe der Jahre erkennt Paris, dass Rory ihre beste Freundin ist, auch wenn diese sie manchmal bloß zu tolerieren scheint. Doch für Paris ist Rory diejenige, die sie antreibt, die ihr Aufwind gibt und die sie zu ihren besten Leistungen bringt, so ist es auch Paris, die der resignierenden Lorelai eine Standpauke hält, als Rory nach 2 Jahren in Yale eine Auszeit nehmen möchte (6.05; We’ve Got Magic To Do / Nachbeben).

Ihre Männer:

Dean Forester ist Rorys erste große Liebe, ihr erster Kuss (1.07; Kiss and Tell / Ein Kuss mit Folgen) und auch ihr erster Sexualpartner (4.22; Raincoats and Recipes / Das erste Mal). Die beiden lernen sich an der Stars Hollow High kennen, kurz bevor Rory nach Chilton wechselt, wodurch diese es sich beinahe anders überlegt – sie will auf der Stars Hollow High bleiben, was Lorelai nicht unterstützt. Obwohl Rory am Ende doch nach Chilton geht, finden Dean und sie zusammen und bleiben das auch eine lange Zeit, bis Jess auf der Bildfläche erscheint (2.05; Nick & Nora/Sid & Nancy / Ein schwerer Fall) und Rory nach langem Hin und Her Dean schließlich verlässt bzw. er sich von Rory trennt, weil er erkennt, dass sie sich längst für Jess entschieden hat. Dennoch finden die beiden noch einmal für kurze Zeit zusammen, allerdings zu einem Zeitpunkt, zu dem Dean bereits verheiratet ist, und so kommt es auch zwischen Lorelai und Rory zu einem großen Streit, als Lorelai erfährt, dass ihre Tochter ihre erste sexuelle Erfahrung mit einem Mann gemacht hat, der an jemanden anderen gebunden ist. Die wieder belebte Beziehung der beiden hält jedoch nicht lange, denn Dean erkennt, dass sie beide in völlig unterschiedlichen Welten leben.

Jess Mariano kommt Anfang der 2. Staffel nach Stars Hollow. Er ist der Sohn von Lukes Schwester Liz und soll fortan bei Luke leben. Schnell etabliert sich Jess als schwarzes Schaf, das dem überforderten Luke so einige Probleme macht. Rory hingegen ist von Jess fasziniert, der ihre Begeisterung für Bücher teilt, ganz anders als Dean. Jess ist es auch, der Rorys braves, verschlafenes Leben ein wenig durchrüttelt; für ihn tut sie völlig untypische Dinge, so schwänzt sie Schule oder fährt heimlich nach New York. Doch die Beziehung der beiden ist durch ein ständiges Auf und Ab gekennzeichnet und schließlich verlässt Jess Stars Hollow ohne ein Wort. Viel später erkennt er, dass er einen Fehler gemacht hat und möchte Rory zurückgewinnen, doch da ist diese gerade wieder mit Dean, der allerdings immer noch verheiratet ist, zusammen und weist Jess ab.

Logan Huntzberger ist Rorys große College-Liebe. Sie lernen sich auf dem Yale Campus kennen und führen zuerst, was für Rory ganz untypisch ist, eine offene Beziehung, bis Rory schließlich erkennt, dass sie das nicht möchte und Logan sieht, dass er lieber eine feste Beziehung mit Rory eingehen möchte, als sie zu verlieren. Durch Logan erhält Rory auch die Chance ein Sommerpraktikum zu machen und ihrem Traum, eine

ernstzunehmende Journalistin zu werden, näher zu kommen. Doch es kommt alles anders: Logans Vater, der Besitzer der Zeitung, stellt Rory ein sehr schlechtes Zeugnis aus, was Rory so sehr aus der Bahn wirft, dass sie mit Logan gemeinsam ein Boot stiehlt und beschließt, nach dem Sommer nicht mehr nach Yale zurückzukehren, was zum ersten wirklich großen Bruch mit ihrer Mutter führt; Rory verlässt Yale und zieht zu ihren Großeltern nach Hartford. Dort führt sie das Leben, dem Lorelai immer zu entkommen versucht hat. Interessanterweise ist es ein Treffen mit Jess, dem ewigen „bad boy", das Rory schließlich erkennen lässt, dass sie ihren Traum aufgegeben hat, und so versöhnt sie sich mit Lorelai und kehrt nach Yale zurück, wo sie zur neuen Chefredakteurin der Universitätszeitung „Yale Daily News" wird. Ihre Beziehung mit Logan durchläuft Höhen und Tiefen und wird vor allem durch Logans langen London-Aufenthalt auf eine harte Probe gestellt. Am Ende der Serie jedoch scheinen alle Probleme vergessen, alle Schwierigkeiten gemeistert und Logan hält um Rorys Hand an, die sich jedoch gegen die Liebe und für die Karriere entscheidet. Sie verlässt Logan und Stars Hollow, um als online Reporterin die Wahlkampftour von Barack Obama zu begleiten.

6 SYNCHRONISATION VS. ÜBERSETZUNGSKRITIK

Die vorangegangenen Kapitel haben sich auf theoretischer Basis mit den Themen „Translation“, „Übersetzungskritik“ und „Synchronisation“ beschäftigt. Kapitel 6 stellt nun die Verbindung dieser drei unabhängig voneinander behandelten Bereiche auf praktischer Ebene dar.

Dabei war es mein ursprüngliches Ziel, anhand eines der vorgestellten übersetzungskritischen Modelle ausgewählte Sequenzen der deutschen Synchronfassung der Serie „Gilmore Girls“ zu beurteilen. Allerdings begann sich für mich schon während der Recherche für Kapitel 3 „Übersetzungskritik“ herauszukristallisieren, dass die drei besprochenen Modelle der Übersetzungskritik sich unter Umständen nicht für die Beurteilung von Synchronfassungen eignen – ein Verdacht der sich im Zuge der Erstellung von Kapitel 4 „Language Transfer bei Film & Fernsehen“ bestätigt hat.

Aufgrund dieser Tatsache war ich gezwungen meine Zielsetzung für Kapitel 6 zu überdenken und neu zu formulieren. Meine Absicht ist es nun im Verlauf dieses Kapitels zuerst zu erklären, warum ich zu der Ansicht gelangt bin, dass Synchronfassungen nicht anhand gängiger übersetzungskritischer Modelle beurteilt werden können und dürfen, und mich danach auf die Suche nach möglichen anderen Bewertungskriterien zu machen und diese dann dem Praxistest zu unterziehen.

6.1 HERKÖMMLICHE ÜBERSETZUNGSKRITIK FÜR SYNCHRONFASSUNGEN?

Wie bereits festgestellt, bin ich im Laufe der Erarbeitung der vorangegangenen Kapitel zu dem Schluss gekommen, dass die behandelten übersetzungskritischen Modelle keinesfalls geeignet sind, um Synchronfassungen in ihrer Gesamtheit **sinnvoll** zu bewerten.

Die drei vorgestellten Modelle, der *texttypologische*, der *pragmalinguistische* und der *funktionale* Ansatz der Übersetzungskritik, mögen sich zur Beurteilung von eindimensionalen Texten[165] durchaus eignen, nicht jedoch für multimediale Texte, bei denen weitaus mehr Kriterien Beachtung finden müssen als allein die linguistischen Aspekte. So wurde bereits festgestellt, dass die Synchronisation insofern einen Sonderfall im Bereich der Translation darstellt als, wie Herbst schreibt,

> „eine geglückte Übersetzung nicht allein den Bedingungen der übersetzerischen Äquivalenz genügen muss […]. Vielmehr muss sie darüber hinaus den Erfordernissen der Synchronität in der Weise entsprechen, dass der Übersetzungstext auch dem im Film gezeigten Bild entspricht. Das gilt nicht nur für Faktoren wie Lippensynchronität, sondern insbesondere auch für EXOPHORISCHE Elemente des Textes." (1994:221).

In diesem Zitat von Herbst zeigt sich die Problematik ganz deutlich – ein Film besteht aus mehr als der sprachlichen Ebene, hinzu kommen Bild, Ton und Musik. Erst gemeinsam bilden alle vier Ebenen ein kohärentes Ganzes, wobei das Bild die stärkste Wirkung auf das Publikum hat, die Sprache somit nur eine untergeordnete Rolle spielt und meist nicht einmal Handlungsträger ist, sondern nur dazu dient, die Handlung voranzutreiben und das Bild zu ergänzen, zu erklären oder zu untermalen. Darüber hinaus ist es häufig sogar so, dass Worte nicht nur eine untergeordnete Rolle spielen, sondern eigentlich überhaupt keine eigenständige Bedeutung haben und für das Verständnis des Films somit in Wahrheit oft völlig irrelevant sind, denn ein Bild kann auch ohne Worte verstanden werden, zumal sich die für den Zuschauer wirklich wichtigen Informationen nicht selten in Gesten, Mimik, dem Hintergrundbild, etc. verbergen. Oft ist es eben so wie Crusie sagt: *„the good stuff isn't in the words, it's all around them"* (2007:5).

---

[165] Hierbei meine ich all jene Texte, die nur auf dem Papier leben, d.h. nicht multimedial sind.

Daher erscheint es mir wenig zielführend zu sein, eine Synchronfassung allein aufgrund eines Teilaspekts zu beurteilen, dem nicht einmal die größte Bedeutung zugeschrieben wird. Eine adäquate Übersetzung allein reicht nicht aus, denn der schriftlich fixierte Text in Form des Dialogs muss harmonisch, d.h. synchron, über das Bild gelegt werden können und darüber hinaus mit Ton und Musik harmonieren, erst dann lässt sich von einer gelungenen Synchronfassung sprechen; mit anderen Worten, wenn neben der übersetzerischen Äquivalenz auch sonst alle Erfordernisse der Synchronität erfüllt werden, egal ob es sich dabei, um bei Pisek zu bleiben, um Lippensynchronität, Synchronität von Mimik und Gestik oder inhaltliche Synchronität handelt. Analysiert man den linguistischen Teil einer Synchronfassung anhand der vorgestellten übersetzungskritischen Modelle, unabhängig von den anderen Parametern der Synchronisation, ist es, als würde man sich nur eine Hälfte eines Ganzen ansehen. Natürlich kann man dennoch Aussagen über diese Hälfte treffen und eine Beurteilung darüber abgeben, die Frage ist jedoch, wie viel diese Beurteilung wert ist und ob sie, sieht man erst einmal das Ganze, standhalten kann, denn sind auf einmal alle Faktoren und somit zusätzliche Informationen bekannt, ändert sich der Blickwinkel und somit auch die Bewertung entscheidend.

Natürlich wird es Menschen geben, die den Standpunkt vertreten, dass man sehr wohl eines der vorgestellten übersetzungskritischen Modelle zur Analyse von Synchronfassungen heranziehen kann. Und tatsächlich muss auch ich zugeben, dass man genauso, wie man sich nur einer Hälfte eines Ganzen widmen kann, auch den Dialogtext eines Films völlig isoliert betrachten und bewerten kann, die Frage ist jedoch, wie *sinnvoll* das ist. Meines Erachtens nach überhaupt nicht, denn eine Übersetzung, die auf dem Papier als äquivalent bzw. gut bezeichnet werden kann, mag in Zusammenhang mit dem Bild unpassend oder sogar schlichtweg falsch, sprich nicht adäquat, sein. Der umgekehrte Fall ist natürlich ebenso möglich, eine Übersetzung, die auf dem Papier als nicht äquivalent oder falsch beurteilt wird, erhält ihren Sinn im Zusammenhang mit Bild, Ton und Musik und wird dadurch, dass sie in Bezug zu diesen drei Faktoren gesetzt und in Situation gesehen wird, „richtig“.

Um es noch einmal zu verdeutlichen, ein Film besteht aus mehr Ebenen als allein der sprachlichen: er setzt sich zusammen aus Bild, Ton, Musik und Sprache. Diese vier Elemente bilden eine Einheit, wobei erst durch ihr Zusammenspiel ein kohärentes Ganzes entsteht. Man kann nicht nur einen Aspekt aus diesem Verbund lösen und ihn kriti-

sieren bzw. evaluieren; dies kann zu keinem befriedigenden Ergebnis führen, muss doch die sprachliche Manifestation des Textes immer in Bezug auf die restlichen Faktoren, die das Medium Film ausmachen, beurteilt werden. Dies lassen die vorgestellten Modelle jedoch nicht zu, denn sie können sich ausschließlich mit der sprachlichen Komponente der Synchronfassung beschäftigen.

Demnach vertrete ich die Ansicht, dass die Beurteilung einer Synchronfassung, rein anhand einer herkömmlichen Übersetzungskritik, die sich nur mit der Sprache auseinander setzt und auf Äquivalenz pocht, ohne dabei Rücksicht auf die Wechselwirkung zwischen Sprache und Bild bzw. Sprache, Ton und Musik zu nehmen, nur zu verfälschten Ergebnisse führen kann, da es nicht möglich ist zu überprüfen, ob vielleicht kulturelle Eigenheiten, die nur in der Ausgangskultur bekannt sind, bestimmte Anweisungen seitens des Verleihers oder aber eine Gegebenheit am Bildschirm nach einer bestimmten Übersetzung verlangen. Dabei kann es sich um Nahaufnahmen handeln, bei denen die Lippenartikulation sehr deutlich zu sehen ist, um Fälle, bei denen ein Gegenstand im Bild ist, auf den verbal oder durch Gesten hingewiesen wird, um Gestik, die mit einem bestimmten Wort zusammenfallen muss, etc. So schreibt auch Chaume:

> „[…] the image may not allow the use of a word that would match the actor's lip movements, as in some cases where the icon accompanying the word spoken appears on screen. With no icons on screen the translator is freer to find a word that more or less relates to the situation and fits the onscreen actor's mouth. But with an icon on screen that relates to the word pronounced in a close-up, for example, translation solutions are reduced." (2004:47).

Gerade bei Serien wie den Gilmore Girls, die kulturell stark verankert sind und zahlreiche Anspielungen auf die amerikanische Kultur enthalten, kommt es oft dazu, dass ganze Passagen vom Wortlaut her aus dem einen oder anderen Grund in der Übersetzung völlig vom Original abweichen. Falsch ist die Übersetzung deswegen jedoch noch lange nicht.

Nimmt man allerdings eine Beurteilung nach den herkömmlichen übersetzungskritischen Modellen vor, von denen die meisten auf Äquivalenz und Funktionskonstanz pochen, würde diese in jedem Fall negativ ausfallen, da der Dialog von diesem Standpunkt

aus schlichtweg falsch, d.h. nicht äquivalent, übersetzt ist, was jedoch nicht heißt, dass er wirklich falsch für diese bestimmte Situation übersetzt ist bzw. seine **Funktion** nicht erfüllt.

6.1.1 EXKURS: BEISPIEL

Hier ein Beispiel aus der neunten Folge der 3. Gilmore Girls-Staffel[166]:

RORY: Okay, now, practical question. . . how are we going to eat four Thanksgiving dinners?
Und jetzt ‘ne praktische Frage. Wie sollen wir vier Thanksgiving-Gerichte essen?

LORELAI: How? Rory, what are we if not world champion eaters?
Wie? Rory, wenn wir nicht die Weltmeister im Essen sind, wer dann?

RORY: It’s too much food.
Das ist viel zu viel.

LORELAI: It’s not too much food. This is what we’ve been training for our whole lives. This is our destiny. This is our finest hour.
Nein, absolute nicht. Dafür haben wir ein Leben lang trainiert. Das ist unser Schicksal. Das wird unsere große Stunde.

RORY: Or final hour.
Ja, das letzte Stündlein.

LORELAI: No, no. Get inspired and tomorrow I guarantee you, we will be standing on the Olympic platform receiving our gold medals for eating. We are not Michelle Kwaning this.
Nein, nein. Lass dich motivieren. Morgen stehen wir dann mit Sicherheit ganz oben auf dem Siegertreppchen und bekommen die Goldmedaille fürs Essen. Wir sind keine magersüchtigen Models.

RORY: Okay, okay, four dinners.
Okay, also viermal Essen.

LORELAI: Yeah, we’ll skip the rolls.
Die Brötchen lassen wir liegen.

RORY: That’ll help. You know, we might wanna consider not eating much now in preparation for our finest hour. A little fasting so that we can enjoy more tomorrow, hm?
Ja, das hilft. Hör zu, wir sollten vielleicht jetzt nicht mehr so viel essen als Vorbereitung auf unsere große Stunde. Lass uns fasten, dann können wir morgen umso mehr essen.

LORELAI: Unnecessary.
Nein, nicht nötig.

RORY: Yeah.
Gut.

---

[166] 3.09/10:40; A Deep-Fried Korean Thanksgiving / Stress hoch vier. In der als Beispiel dienenden Szene sitzen Lorelai und Rory in Luke’s Diner und besprechen, wie sie es schaffen sollen, am nächsten Tag insgesamt vier verschiedene Thanksgiving-Einladungen wahrzunehmen.

Sieht man sich die gelb unterlegte Übersetzung im Vergleich zum Original an, wird schnell klar, dass sich der Übersetzer hier dazu entschieden hat, die kulturelle Anspielung auf Michele Kwan und somit auch auf Olympia herauszunehmen und durch einen anderen Vergleich zu ersetzten. Sprachlich ist die deutsche Übersetzung somit eindeutig nicht äquivalent; man kommt beim besten Willen nicht von *„we are not Michelle Kwaning this“* zur Übersetzung *„wir sind keine magersüchtigen Models“*, dennoch ist die Übersetzung adäquat. Der Zuseher erhält alle Informationen die er braucht, die Übersetzung erfüllt somit ihre **Funktion**.

Natürlich hätte sich der Übersetzer auch für eine näher am Original befindliche Lösung entscheiden können, die in etwa wie folgt lauten könnte:

> *„Nein, nein. Lass dich inspirieren. Mit Sicherheit stehen wir morgen am olympischen Siegertreppchen und erhalten unsere Goldmedaille fürs Essen. Uns wird es nicht ergehen wie Michelle Kwan.“*

Fraglich ist jedoch, wie viele Menschen die Anspielung auf Michelle Kwan verstanden hätten. In Amerika ist die Eiskunstläuferin eine Nationalheldin, die zahlreiche Titel gewonnen hat. So war sie unter anderem fünfmal Weltmeisterin und ganze neunmal amerikanische Meisterin. In Olympia jedoch blieb ihr der große Erfolg verwehrt; sie konnte nie die Goldmedaille erobern, sondern musste sich 1998 in Nagano mit Silber sowie 2002 in Salt Lake City mit Bronze zufrieden geben.[167]

Aus diesem Grund hat sich der Übersetzer für eine andere Lösung entschieden, die in diesem Fall sehr gut funktioniert. Sowohl der englischsprachige Originalzuseher als auch der Zuseher der deutschen Synchronfassung erhält die gleiche Information: Rory und Lorelai werden auf keinen Fall versagen. Am Ende des Tages werden sie es hundertprozentig geschafft haben, vier Thanksgiving-Dinner erfolgreich hinter sich zu bringen.

Die Übersetzung erfüllt ihre Funktion und ist demnach adäquat.

---

[167] https://www.faz.net/

Um an das vorhin Gesagte anzuknüpfen: anhand einer herkömmlichen Übersetzungskritik lassen sich Synchronfassungen nicht zielführend beurteilen. Dennoch bin ich der Ansicht, dass es möglich sein muss, sinnvolle Kriterien zur Beurteilung von Synchronfassungen aufzustellen. Als ich mir der mit der Beurteilung von Synchronfassungen zusammenhängenden Problematik bewusst wurde, habe ich mir deshalb die drei vorgestellten übersetzungskritischen Modelle noch einmal genau angesehen. Mein Gedanke dabei war, dass sich eventuell nur einige Teilaspekte eines Modells herausgreifen lassen und durch die Kombination mit anderen Faktoren eine ganzheitliche Beurteilung möglich wird, die Modelle demnach nur die Basis oder einen Aspekt eines komplexen Beurteilungsschemas darstellen. Dabei wurde mir jedoch schnell klar, dass ich die Ansätze von Reiß und House als Grundlage oder Teilaspekt bei der Bewertung von Synchronfassungen komplett ausschließen kann, da diese beiden sich am Ausgangstext orientierenden Modelle sich primär auf die Umsetzung der sprachlichen Strukturen konzentrieren und so keinen Spielraum für die Komplexität des Mediums Films lassen. Der funktionale Ansatz von Ammann hingegen scheint mir nach einem genaueren Blick zu verlangen, zumal sich hier mehrere Konzepte vereinen (funktionaler Ansatz = Vermeers Skopostheorie und Fillmores Scenes-and-frames-Ansatz).

So erscheint Fillmores Konzept auf den ersten Blick durchaus für die Analyse von Synchronfassungen geeignet; eine Tatsache die im folgenden Unterpunkt genauer unter die Lupe genommen wird.

6.1.2 SCENES-AND-FRAMES ALS BEWERTUNGSGRUNDLAGE?

Fillmores Scenes-and-frames-Ansatz[168], wie er bei Amman Verwendung findet, scheint es bei oberflächlicher Betrachtung theoretisch möglich zu machen, sich von der alleinigen Bewertung der linguistischen Ebene zu lösen und auch die anderen Teilebenen des Mediums Films in die Beurteilung mit einzubeziehen.

Für gewöhnlich, d.h. wenn es sich nicht um einen Film bzw. einen multimedialen Text handelt, hat der Zieltextempfänger nur den schriftlich fixierten Text, das heißt einen *frame*, zur Verfügung, aus dem er dann *scenes* ableitet. Beim Film hingegen erhält der Zuseher weitaus mehr Informationen auf einmal als der gewöhnliche Leser. Er ist

---

[168] Siehe Punkt 3.4.3.

gleichzeitig mit *scenes* und *frames* konfrontiert, die beide wiederum *scenes* und *frames* hervorrufen, denn sowohl der Filmdialog als auch das Filmbild rufen jeweils für sich unterschiedliche *scenes* und *frames* hervor, die auf die Vorstellungskraft des Publikums einwirken. Durch die Interpretation und Kombination der einzelnen *scenes* ergibt sich für den Zuseher schließlich das Gesamtbild und daraus der Sinn des Films (vgl. Manhart 1996:81f.).

Durch den Scenes-and-frames-Ansatz können demnach auch das Filmbild und die darin enthaltenen Informationen mitberücksichtigt werden; er erlaubt also eine sehr plastische und durch viele Informationen über unterschiedliche Kanäle gespeiste Vorstellung. So scheint Fillmores Ansatz auch auf den ersten Blick ein geeignetes Modell für die Beurteilung der **Wirkung** eines Films zu sein. Doch genau hier liegt auch schon das Problem. Erstens kann es bei der Bewertung eines Films nicht allein um die Wirkung gehen, die unter Umständen nichts über die Qualität der Übertragung aussagt, und zweitens stellt der Begriff „Wirkung" und dessen Beurteilung selbst eines der größten Probleme dar, und das nicht nur in Bezug auf Film sondern für die gesamte Translationswissenschaft. Schließlich ist es genauso schwierig bzw. unmöglich die Wirkung, die ein Buch auf einen Leser hat, eindeutig festzustellen, wie die Wirkung, die ein Film auf einen Zuseher hat. Deshalb bin ich zu der Einsicht gelangt, dass es auch durch Fillmores Ansatz nicht möglich ist, zu einem *objektiven*, für die Übersetzungswissenschaft relevanten Ergebnis zu gelangen.

Im Folgenden möchte ich noch einmal kurz auf das Konzept der Wirkung eingehen, wodurch sich die oben getätigte Aussage begründen lässt.

6.1.2.1 Konzept der Wirkung

Erklärtes Ziel von Synchronfassungen ist es, beim Zuseher die gleiche Wirkung hervorzurufen, wie sie die Originalversion beim Originalpublikum ausgelöst hat (vgl. Nida/Taber bzw. Mounin). Demnach geht es, orientiert man sich an Fillmore, um die Frage, ob die Synchronfassung beim zielsprachlichen Publikum die gleichen *scenes* hervorruft wie beim ausgangsprachlichen Zuseher, denn nur, wenn auch wirklich gleiche *scenes* hervorgerufen werden, kann auch die gleiche Wirkung erzielt werden. Dies ist jedoch schlicht nicht möglich, was an der Tatsache liegt, dass der Begriff

„Wirkung“ nicht greifbar ist[169]. Wie definiert man Wirkung? Und viel wichtiger, wie lässt sie sich überprüfen und feststellen? Dieser Frage wurde bereits in Kapitel 4 nachgegangen, dennoch sei hier noch einmal auf Pruys verwiesen, der die Ansicht vertritt, dass eine objektive Bewertung der Verständlichkeit aufgrund der Vielschichtigkeit des Publikums[170], selbst wenn man sich über den Begriff „Wirkung“ einigen könnte, nicht möglich ist. Er vertritt daher den Standpunkt, dass der Glaube, die Synchronfassung könne tatsächlich die gleiche Wirkung auf das Publikum haben wie das Original auf sein intendiertes Publikum, unrealistisch ist (vgl. 1997:134). Und auch Manhart wurde bereits zitiert: sie ist der Ansicht, dass es gänzlich unmöglich ist, beim Zielpublikum die gleiche Wirkung zu erzielen wie beim Ausgangspublikum, da die außersprachlichen und wenig objektivierbaren Parameter nur eine Übertragung des Filmdialogs zulassen, wodurch jedoch keine *„ganzheitliche Übertragung eines Films und dessen Botschaft“* (Manhart 2000:180) zustande kommt, zumal immer das Bild dominiert, das durch kulturelle Eigenheiten und Phänomene geprägt ist, die sich nicht verbal fassen lassen. Darüber hinaus gibt es, ebenso wie beim Buch, auch keine einheitliche Wirkung auf ein Publikum (weder des original- noch des zielsprachlichen Publikums), denn Film ist ein *„individuelles Erlebnis, das außerfilmischen Einflüssen wie etwa Alter, Bildung, sozialer Stellung oder persönlichen Erfahrungen des Zuschauers unterliegt“* (Manhart 2006:264).

Die Schlussfolgerung lautet demnach in Bezug auf die Anwendbarkeit des Scenes-and-frames-Ansatz wie folgt: der Scenes-and-frames-Ansatz ist durchaus dazu geeignet, die Prozesse zu veranschaulichen, die bei der Filmsynchronisation wirksam werden, da wie bei keinem anderen Modell sonst *„die Bedeutung der ständigen Interpretation und Bewertung von Sinneseindrücken durch den Zuschauer aufgezeigt“* (Manhart 1996:81) werden kann, allerdings ergibt sich daraus meines Erachtens nach noch keine brauchbare Bewertungsgrundlage für Synchronfassungen. Man kann zwar ausgangssprachliche und zielsprachliche *scenes* einander gegenüberstellen und sie so vergleichen, das heißt

---

[169] Ganz abgesehen von der Tatsache, dass die Interpretation der einzelnen *scenes* immer auch kulturell bedingt ist und es schon aus diesem Grund nahezu unmöglich ist, bei Ausgangs- und Zielpublikum die gleiche *scene* zu evozieren.

[170] *„Die Heterogenität (und Anonymität) der Zuschauer einer Fernsehserie schließt eine klare Bestimmung der Zielgruppe – und das gilt nicht nur in bezug* (sic!) *auf kulturspezifische Elemente – aus.“* (Herbst 1994:241)

jedoch nicht, dass man sie auch objektiv bewerten kann. Hinzu kommt, dass, auch wenn vielleicht Unterschiede zwischen der Ausgangs- und der Zielscene festgestellt werden können, es doch wenig zielführend ist, einen synchronisierten Film allein *„aufgrund der Tatsache zu beurteilen, dass er Veränderungen erfahren hat“* (Manhart 1996:85).

6.1.3 WAS NUN?

Es kann also festgehalten werden, dass keines der vorgestellten übersetzungskritischen Modelle sich für die Beurteilung von Synchronfassungen eignet, da sich aufgrund der Tatsache, dass der linguistische Aspekt des Films nur ein Teilaspekt ist und eine isolierte Beurteilung der sprachlichen Elemente ohne Rücksicht auf die Wechselwirkung zwischen Sprache und Bild bzw. Sprache, Ton und Musik, die nur zu verfälschten Ergebnissen führen kann, keine Aussage über die Gesamtqualität der Übertragung treffen lässt. Erschwerend kommt hinzu, dass die Gegebenheiten des Mediums Film es in Wahrheit von vornherein unmöglich machen, zu einem positiven Beurteilungsergebnis zu gelangen, da eine ganzheitliche Übertragung aller Zeichensysteme schlicht nicht möglich ist[171], und so kann auch eine darauf basierende Beurteilung immer nur negativ ausfallen. Dieser Tatsache muss man sich bewusst sein, wenn man sich auf die Suche nach möglichen Bewertungsgrundlagen für die Filmübertragung macht, bzw. muss man muss versuchen, Bewertungsgrundlagen zu schaffen, die genau diesen Aspekt mitberücksichtigen und es daher zulassen, eine Synchronfassung nur im Rahmen ihrer Möglichkeiten zu beurteilen.

Dazu wird es nötig sein, die freiwillig gewählte Isolation der Übersetzungswissenschaft aufzugeben und auch in anderen Bereichen nach Bewertungskriterien für Synchronfassungen zu suchen, d.h. nach Kriterien, die es ermöglichen, Filme sowohl vom sprachlichen Standpunkt aus als auch unter anderen Gesichtspunkten zu beurteilen. Die Voraussetzung für diesen Zugang ist jedoch, dass die Translationswissenschaft erst einmal anerkennt, dass auch andere Faktoren bei der Beurteilung eine Rolle spielen und Synchronfassungen daher nicht allein aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht beurteilbar

---

[171] Diese Tatsache allein schon führt den Anspruch, man könne eine sinnvolle und vor allem ganzheitliche Beurteilung von Synchronfassungen anhand einer herkömmlichen Übersetzungskritik durchführen, ad absurdum; ganz abgesehen davon, dass eine ganzheitliche Beurteilung des Mediums Film nur aufgrund einer Übersetzungskritik generell nicht möglich ist.

sind.[172] Genau genommen könnte man sogar noch einen Schritt weiter gehen und sagen, dass eine Bewertung der einzelnen Kriterien oder auch der gesamten Synchronfassung ein unnötiges Verfahren ist, bei dem fraglich ist, welchen Zweck es eigentlich erfüllen soll, denn wie Jütte im Interview zu Protokoll gibt, lässt sich sofort und ohne wissenschaftliche Untersuchung feststellen, ob eine Synchronfassung gelungen ist oder nicht. Denn so Jütte: *„Wenn man einen Film sieht und nicht mehr daran denkt, dass die Schauspieler ja eigentlich nicht Deutsch sprechen, ist die Synchronfassung gelungen."* (2009: Interview), oder auch wie Chaume sagt:

> „ […] the criterion for good synchronization is met when the original actor appears to be actually speaking the translated dialogue, in other words, when the translation is made invisible." (2004:36).

Selbstverständlich ist jedoch eine gelungene Synchronfassung nicht automatisch mit einer gelungenen Übersetzung gleichzusetzen und so gibt es unzählige Möglichkeiten, einzelne Passagen eines multimedialen Textes auf seine Eigenschaften hin zu beurteilen und auf Fehler zu untersuchen, wobei hierbei, wie bei allen anderen Texten auch, gilt, *„dass ein Übersetzungsfehler immer nur in bezug* (sic!) *auf die kommunikative Funktion der Übersetzung hin zu definieren ist"* (Hönig/Kußmaul 1984:131).

So gibt es bereits zahlreiche Arbeiten[173], die sich mit den Problemen bzw. Schwierigkeiten des Übersetzens für Film und Fernsehen beschäftigen, die sich aufgrund des Mediums Film ergeben. Der Großteil dieser Arbeiten kategorisiert die verschiedenen Problemarten bzw. Lösungsmöglichkeiten und erläutert sie anhand ausgesuchter Filmpassagen. Dabei werden im Großen und Ganzen nur Probleme auf sprachlicher Ebene besprochen, die Probleme, die sich durch das in der Ausgangskultur verhaftete

---

[172] Auch ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass Qualitätsurteile im Bereich der Translationswissenschaft nie die *„Aussagekraft naturwissenschaftlicher Forschungsergebnisse"* (Wilss 1977:295) erreichen können, was auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass sowohl Translate als auch Werturteile von kulturell-sozial bedingter Natur sind. Das heißt, dass trotz aller wissenschaftlicher Regeln und Methoden immer der Faktor Mensch bleibt, der, wenn auch um Objektivität bemüht, doch nie vollständig objektiv sein kann (vgl. Lauscher 2006:71).

[173] Am Zentrum für Translationswissenschaft (Wien) liegen beispielsweise zahlreiche Diplomarbeiten zum Thema vor, so u.a. von Glantschnig, Harding, Madengruber, Platter, Wurzinger, etc., die sich alle mit unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten für synchronisationsbedingte Probleme beschäftigen.

Bild ergeben, werden bei solchen Betrachtungen meist einfach unter den Tisch gekehrt.[174]

Man kann demnach eine Synchronfassung, wie alle anderen Texte auch, auf unterschiedliche isolierte Aspekte[175] (losgelöst vom Bild) untersuchen, wie es auch Döring, Herbst, Pisek, Pruys, Whitman-Linsen, etc. in ihren Arbeiten machen. So kann man es sich beispielsweise zum Ziel setzen, echte Übersetzungsfehler[176] (falsche Wortwahl, falsche Zeitform, etc.) zu suchen, zu analysieren, wie mit kulturellen Eigenheiten/-namen bzw. generell mit Kulturspezifika umgegangen wird[177], wie Wort- und Sprachspiele[178] bzw. Humor[179] übersetzt werden, ob Anglizismen[180] vorkommen, wie Tabu-Themen[181] behandelt werden, etc.; hierbei handelt es sich in jedem Fall um eine legitime Auseinandersetzung mit dem Thema „Translation" bzw. „Übersetzungsschwierigkeiten im Bereich der Synchronisation", zu einer ganzheitlichen und vor allem sinnvollen Bewertung der Synchronfassung führen solche Untersuchungen allerdings nicht.

Die Schlussfolgerung lautet demnach: die Qualität einer Translation kann anhand eines ausgewählten übersetzungskritischen Modells beurteilt werden, auch die Qualität einer Translation für das Medium Film, vorausgesetzt, man ist dazu bereit, den Text, komplett von den Bedingungen des Mediums Films zu lösen, was wenig sinnvoll ist. Die Qualität einer Synchronfassung hingegen kann nicht anhand eines übersetzungskritischen Modells beurteilt werden, da die derzeit zur Anwendung kommenden Modelle nur einen Zugriff auf die linguistische Ebene zulassen. Demnach ist es notwendig, nach anderen bzw. zusätzlichen Bewertungskriterien zu suchen, die sich unter Umständen nicht im Bereich der Translationswissenschaft finden lassen.

---

174 Eine Ausnahme stellt Pisek dar, der im praktischen Teil seines Buches *„Die große Illusion"* (1994) ein Kapitel dem Einfluss von Gestik und Mimik auf die Synchronübersetzung gewidmet hat.

175 Es versteht sich von selbst, dass man durch die Beurteilung einzelner Passagen auch bei nicht multimedialen Texten nicht auf die Qualität des Gesamtwerkes schließen kann.

176 Zum Beispiel wie Pisek 1994:185ff. oder Whitman-Linsen 1992:233ff.

177 Zum Beispiel durch „CHUNKING" (Katan 1999:147ff.); oder durch Übernahme, Übernahme und Verdeutlichung, Verallgemeinernde Erklärung, Anpassung an das zielsprachliche Symbolmilieu, Ersatz durch ein anderes Symbol aus dem ausgangssprachlichen Milieu, Auslassung/Hinzufügung (vgl. Pisek 1994:133ff). Auch Whitman-Linsen beschäftigt sich in ihrem Buch mit der Übertragung von Kulturspezifika (1992:314ff.).

178 Delabastita 2006:285ff. oder Pisek 1994:196ff.

179 Whitman-Linsen 1992:301ff.

180 Pisek 1994:206ff.

181 Pisek 1994:234ff.

6.2 MÖGLICHE LÖSUNGSANSÄTZE

Bevor ich mich mit möglichen Vorgehensweisen zur Analyse von Synchronfassungen auseinandersetze, möchte ich noch einmal einen Blick auf das komplexe Medium Film werfen, um so genaue Parameter für die Suche nach tatsächlich anwendbaren Untersuchungskriterien abstecken zu können.

Als Erstes halte ich es für wichtig, noch einmal hervorzuheben, dass es nicht darum geht, Kriterien für eine Filmkritik sondern Kriterien für eine Film*übersetzungs*kritik aufzustellen. Daher erscheint es mir sinnvoll, zuerst einmal zu definieren, was eine Filmkritik und was eine Film*übersetzungs*kritik ist und ob und inwieweit sie sich voneinander trennen lassen.

6.2.1 EXKURS FILMKRITIK

*Film*kritiken werden im Idealfall von Filmkritikern, Fachleuten auf ihrem Gebiet, die über ein breit gefächertes cineastisches Wissen verfügen, erstellt. Zu finden sind solche Kritiken in Zeitungen, Zeitschriften, online-Portalen, etc. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Fernsehsendungen[182], in denen die neuesten Kinofilme vorgestellt und beurteilt werden.

Dabei kann sich das Urteil eines Filmkritikers sowohl auf den Inhalt des Films, die Story, als auch auf die schauspielerischen Fähigkeiten der Darsteller und die technischen Details des Films, d.h. Kameraführung, Beleuchtung, die Qualität der Special Effects, etc. beziehen. Aus wissenschaftlicher Sicht ist das Problem bei solchen Filmkritiken, dass sich kein Schema nachvollziehbarer Bewertungskriterien erkennen lässt und es so unmöglich ist festzustellen, nach welchen Gesichtspunkten eine Kritik erstellt wurde. Hinzukommt, dass bei aller Professionalität, Geschmack immer subjektiv bleiben wird und daher ein und derselbe Film durchaus völlig unterschiedliche Kritiken erhalten kann.

Was die Wissenschaftlichkeit solcher Filmkritiken angeht, stellt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, auf eine solche zu pochen und auf nachvollziehbaren Beurteilungskriterien zu bestehen; wohl eher nicht, zumal Film ein so individuelles Erlebnis ist

---

[182] Zum Beispiel *CineTip* auf Pro Sieben, *Kennwort Kino* und *Kinomagazin* auf 3 Sat, *Kino Kino* auf BR, diverse Movie-Specials auf MTV oder VIVA sowie Auftritte von Filmexperten in Talkshows, Frühstückssendungen, etc.

und so viele unterschiedliche Ausdrucksformen annehmen kann, dass sich wohl kaum allgemein gültige Kriterien finden lassen. Hinzu kommt, dass man auch nicht vergessen darf, dass Filmkritiken im Allgemeinen nicht für wissenschaftliche Zwecke erstellt werden sondern für das potentielle Publikum, für Konsumenten, die nicht an wissenschaftlichen Fakten, sondern an Inhalt, Qualität, schauspielerischer Leistung, neuesten technischen Möglichkeiten, etc. interessiert sind. So haben Filmkritiken, die allein auf der subjektiven Meinung des Kritikers basieren, durchaus ihre Berechtigung, zumal sie eine ganz andere Funktion zu erfüllen haben als wissenschaftliche Betrachtungen.

Das größte Problem, das ich bei Filmkritiken aus translatorischer Sicht sehe, ist, dass sie, wenn sie für synchronisierte Filme erstellt werden, diesen Aspekt nicht unberücksichtigt lassen können. Die Synchronisation eines Films wirkt sich unweigerlich auf diesen und somit auf das Urteil aus. So kann eine gute Synchronisation maßgeblich zu einer positiven Kritik und somit zum Erfolg eines Films beitragen, genauso wie eine schlechte Synchronisation einem Film schaden kann. Die Schwierigkeit liegt darin, dass es nicht möglich ist, auch tatsächlich festzustellen, *„inwieweit der Erfolg oder Misserfolg eines Films von der Synchronisation abhängt“* (Pruys 1997:103) und Film und Filmsynchronisation nicht kategorisch von einander zu trennen sind.

Die Frage lautet jetzt, inwieweit die Synchronisation sich auf die Beurteilung eines Films auswirkt. Kann der Filmkritiker abstrahieren, den Film von der Synchronisation trennen, und nur ein Urteil über den Film abgeben? Unter Umständen, jedoch ist es fraglich, wie sinnvoll das wäre, denn der Konsument sieht das Produkt Film als eine Einheit, für ihn spielt es keine Rolle, dass es sich um eine Synchronfassung handelt. Wenn diese schlecht gemacht ist, wird es ihn wohl kaum interessieren, ob der Film an sich gut wäre, denn er sieht das Gesamtprodukt und wenn die Synchronisation schlecht ist, leidet der ganze Film.

Die Problematik bei Filmkritiken für synchronisierte Filme liegt daher meines Erachtens nach in der Tatsache, dass Filmkritiker ein Produkt beurteilen müssen, das Komponenten enthält, die sich ihrer Fachkompetenz entziehen. Filmkritiker sind keine Sprachexperten, haben keine translatorische Ausbildung und sind somit nicht qualifiziert, ein Urteil über die sprachliche Umsetzung, d.h. die Übersetzung des Films in eine andere

Sprache, abzugeben[183]. Sie können, wie jeder andere Laie auch, ein Urteil über die anderen Ebenen der Synchronität abgeben, nicht jedoch darüber, ob die Synchronisation auf linguistischer Ebene gelungen ist oder nicht. Natürlich ist das alles nur Theorie. In der Praxis lassen sich zahlreichen Kritiken finden, in denen nicht wissenschaftlich nachvollziehbare, willkürliche Kommentare zur Synchronisation gegeben werden, allerdings leider in den meisten Fällen nur, wenn der Kritiker etwas an der Synchronisation auszusetzen hat, ist es doch so, dass eine gute Synchronisation nicht auffällt, völlig hinter dem Produkt verschwindet und unsichtbar wird.

Dennoch, eine schlechte Synchronisation scheint bei weitem nicht so störend zu sein, wie man vielleicht annehmen möchte, ist es doch so wie Manhart schreibt: *„Kaum jemand würde mitten im Film das Kino verlassen oder den Fernseher ausschalten, weil eine Asynchronität aufgetreten ist; […]“* (1996:86). Jetzt allerdings zu sagen, diese Asynchronitäten hätten keinen Einfluss auf das Filmurteil, wäre wohl eine nicht haltbare Aussage. Asynchronitäten fallen auf, schlechte Übersetzungen mitunter auch, wenn auch weitaus weniger als technische Mängel, ob sie das Filmvergnügen jedoch auch tatsächlich beeinträchtigen, ist fraglich, schließlich geht das Publikum ins Kino, um unterhalten zu werden, sich einem Erlebnis hinzugeben, in neue Welten einzutauchen und nicht um sich ausschließlich Dialoge anzuhören oder nach Asynchronitäten zu suchen. Für den Zuseher ist die Qualität der Synchronisation sicher nicht das entscheidende Kriterium bei der Filmwahl, ihm geht es um Geschichten, Bilder, Inhalt, und zwar den Inhalt hinter den Worten. Auch darf nicht vergessen werden, dass einem Großteil des Publikums der Film ohne Synchronisation überhaupt nicht zugänglich wäre, nicht jeder hat die Möglichkeit bzw. Fähigkeit sich einen Film im Original anzusehen.

Um es noch einmal auf den Punkt zu bringen, das Erstellen einer Filmkritik ist keine strengen Parametern unterliegende Wissenschaft, pochen auf wissenschaftlich nachvollziehbare Bewertungskriterien daher wenig sinnvoll. Aus translatorischer Sicht ist eine Filmkritik für einen synchronisierten Film, die lediglich den filmästhetischen Standpunkt berücksichtigt und stark dem wenig objektivierbaren persönlichen Geschmack unterliegt, jedoch, wie auch Manhart schreibt, wohl allzu anspruchslos (vgl. 1996:85).

---

[183] Was nicht heißt, dass sie sich kein Urteil darüber bilden können, wie sie die Sprache im Film generell empfinden und wie die linguistische Komponente an sich zum Filmerlebnis beiträgt.

6.2.2 EXKURS FILMÜBERSETZUNGSKRITIK

Googelt man den Begriff „Film*übersetzungs*kritik“, erhält man keinen einzigen Treffer, lediglich zwei Verweise auf Artikel, in denen die Worte „Film“ und „Übersetzungskritik“ vorkommen. Auch über Yahoo erhält man keinerlei Treffer. Daher sehe ich die Notwendigkeit, eine für den Zweck dieser Arbeit brauchbare Definition des Begriffs aufzustellen.

Unter Filmübersetzungskritik verstehe ich demnach wie folgt:

> **eine Bewertung des Language Transfers bei Film und Fernsehen nach im Vorhinein festgelegten translationswissenschaftlichen Kriterien, die die Bedingungen des Mediums Film mitberücksichtigen.**

Nicht zu verwechseln ist die Filmübersetzungskritik mit einer Bewertung der Synchronisation eines Films, die bekanntlich auf mehreren Ebenen erfolgt. Möchte man eine Synchronisation in ihrer Gesamtheit beurteilen, muss man allen Faktoren, die bei der Synchronisation eine Rolle spielen, Rechnung tragen, d.h. man muss die Lippensynchronität, die Synchronität von Mimik und Gestik sowie die inhaltliche Synchronität unter die Lupe nehmen.

Die Filmübersetzungskritik kann als Teilaspekt in die Beurteilung einer Filmsynchronisation miteinbezogen, jedoch auch völlig eigenständig behandelt werden.

Es kann also festgehalten werden:

- **Filmkritik** beschäftigt sich mit dem Inhalt, der Story, den schauspielerischen Leistungen, den technischen Aspekten des Films;
- **Filmübersetzungskritik** beschäftigt sich mit dem Language Transfer bei Film und Fernsehen unter Berücksichtigung der Bedingungen des Mediums Film;
- **Beurteilungen von Synchronfassungen** beschäftigen sich mit *allen* Aspekten der Synchronisation, wobei der Language Transfer insofern eine besondere Rolle einnimmt, als er je nach Zielsetzung in die Beurteilung miteinbezogen werden kann oder nicht.

Welche Bewertungsmethode/-kategorie zum Einsatz kommt, hängt vom Zweck und der Funktion der Kritik ab. Will ein Synchronstudio z.B. den hausinternen Übersetzer / Synchronautor überprüfen lassen, wird es von einem vertraglich unabhängigen Übersetzer zu einem bestimmten Film eine Filmübersetzungskritik anfertigen lassen. Ein Zeitungsherausgeber wird für seinen Kulturteil nicht an einer Filmübersetzungskritik, sondern an einer Filmkritik interessiert sein, die seinen Lesern einen Eindruck über die Qualität und den Inhalt des Films vermittelt. Eine Studentengruppe, die ein Seminar zur Filmsynchronisation besucht, wird den gleichen Film anhand der unterschiedlichen Synchronisationsebenen untersuchen. Man sieht also, dass ein und derselbe Film nach unterschiedlichen Aspekten untersucht und beurteilt werden kann.

Ein wichtiger Faktor bei der Beurteilung von Filmen und Synchronfassungen ist bisher noch nicht zur Sprache gekommen. Dabei handelt es sich um den Faktor **Wirtschaft**, der egal auf welcher Ebene man Film bewerten möchte, immer zusätzliche aufschlussreiche Informationen liefert, lassen sich doch durch Einspielergebnisse, Zuschauerzahlen, etc. interessante Rückschlüsse auf den Film bzw. die Synchronfassung ziehen. Zwar sagen Einspielergebnisse und Zuschauerzahlen nicht direkt etwas über die Qualität eines Films oder einer Synchronfassung aus, doch der Erfolg und die Beliebtheit eines Films oder einer Serie lassen sich sehr wohl daran messen; auch wenn man wie im Fall von Synchronfassungen nie mit wissenschaftlicher Genauigkeit sagen kann, inwieweit eine gute bzw. schlechte Synchronisation tatsächlich Einspielergebnisse und Zuschauerzahlen beeinflusst, so sagt einem doch der gesunde Menschenverstand, dass ein Film, der in der Synchronfassung Millionen einspielt, oder eine Serie, die mehrmals ausgestrahlt wurde und immer noch hohe Einschaltquoten verbuchen kann, offensichtlich funktioniert, d.h. die Synchronfassung die Erwartungen und Wünsche des Publikums erfüllt.

Die Schlussfolgerung aus diesen beiden Exkursen lautet nun wie folgt: Film ist ein komplexes Medium, dem man sich auf mehreren Ebenen nähern kann. Möchte man einen Film einer Analyse unterziehen, muss man sich demnach zuerst fragen, welchen Aspekt des Mediums Film man betrachten möchte.

Die Graphik im Anschluss zeigt noch einmal die unterschiedlichen Aspekte des Mediums Film, die man alle gemeinsam, alle einzeln, oder in verschiedenen Kombinationen analysieren kann. Für diese Arbeit relevant ist nur der Teilbereich des „Language Transfers", d.h. die Film*übersetzungs*kritik, für die im folgenden Unterpunkt translationswissenschaftliche Kriterien aufgestellt werden.

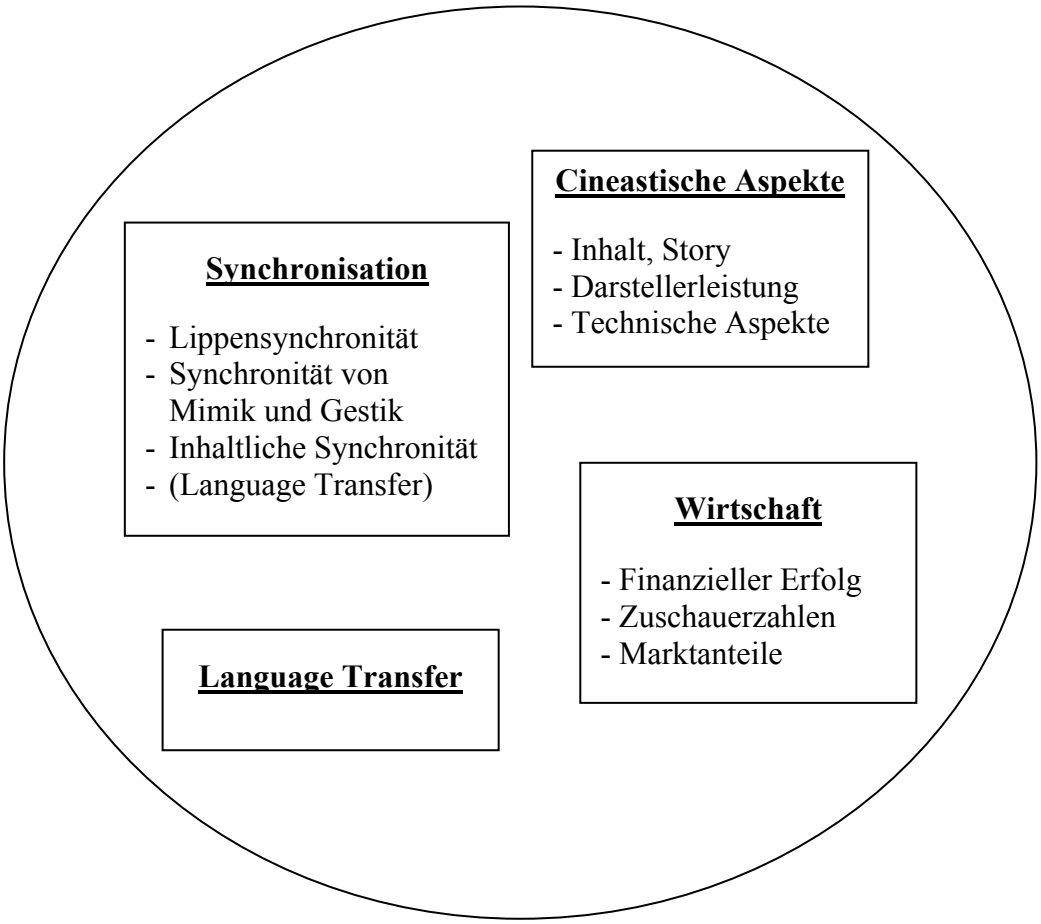

Abbildung 11: Beurteilungsaspekte des Mediums Film

6.2.3 FILMÜBERSETZUNGSKRITIK – BEWERTUNGSKRITERIEN

In ihrem Artikel *„Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung“* schreibt Ammann, dass sie sich bemüht hat, ihr übersetzungskritisches Modell *„in den Rahmen einer allgemeinen Translationstheorie einzubinden, um so ein methodisches Vorgehen beschreibbar zu machen“* (1990b:211). Dieser Ansatz erscheint mir äußerst sinnvoll und so habe auch ich mir zuerst Gedanken gemacht, wie ich an eine Übersetzung für Film und Fernsehen herangehen würde. Die einzig logische Schlussfolgerung lautet für mich, dass, allein schon bedingt durch die starke kulturelle Verankerung eines Films, nur ein funktionaler, skoposorientierter Ansatz den Ansprüchen an den Language Transfer bei Film und Fernsehen wirklich gerecht werden kann, da er dem Übersetzer den größten kreativen Spielraum lässt.

Die Skopostheorie wurde bereits unter Punkt 3.4.1 genauer erläutert, dennoch möchte ich hier noch einmal kurz die wichtigsten Details zusammenfassen.

6.2.3.1 Skopos und Translationsauftrag

Mitte der 80er Jahre entwickelte Vermeer seine Skopostheorie, die einen entscheidenden Bruch mit den zur damaligen Zeit traditionell am Ausgangstext orientierten Theorien markiert. In seiner Theorie etabliert Vermeer Translation als Sondersorte von Kommunikation, genauer gesagt von interkultureller Kommunikation (vgl. 1990:55), und somit als Handlung (vgl. 1986:33). Handlungen bzw. Kommunikation finden immer in einer bestimmten Situation, in einem bestimmten kulturellen Rahmen, statt und sind stets zielgerichtet, wodurch ein Translat als *„kommunikatives Handlungselement in Situation“* (1990:31) betrachtet werden kann.

Die entscheidende Frage vor jeder Translation, die laut Vermeer auch als *„Handlungsprodukt“* (1986:33) verstanden werden kann, muss demnach lauten: ***wozu*** wird eine Handlung gesetzt, was soll damit erreicht werden, welche **Funktion** soll die Handlung bzw. der Kommunikationsakt erfüllen? Mit dem *Wozu* ist untrennbar die Frage ***für wen*** verbunden, wer ist der Empfänger des Zieltexts, in welcher Situation befindet er sich, wie sieht der soziokulturelle Kontext aus, in dem er sich bewegt? Erst durch Kenntnisse über den Adressaten weiß der Translator, wie er die Informationen des Ausgangstextes für den Zieltextempfänger und seine Erwartungen kohärent interpretierbar umsetzen kann.

Dabei betrachtet er den Ausgangstext lediglich als Ausgangsmaterial, d.h. als reines *„Informationsangebot“* (Reiß/Vermeer 1984:19) oder, mit den Worten von Vermeer, als *„Mittel zum neuen Text“* (1986:25), das je nach Kommunikationsziel übernommen, ergänzt, gekürzt, etc. werden kann. Demnach wählt der Translator je nach Zweck der Übersetzung die für den Zieltextempfänger relevanten Informationen aus und präsentiert sie diesem in einem der Kultur, den Erwartungen und dem Vorwissen des Zieltextempfängers entsprechenden Rahmen, wobei nicht mehr Äquivalenz und Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext die oberste Prämisse haben, sondern die Adäquatheit der Umsetzung.

Meiner Ansicht nach ist die skoposorientierte Vorgehensweise die einzige Methode, die sich wirklich für den Language Transfer bei Film und Fernsehen eignet, denn sie ermöglicht dem Translator, wie sonst kein anderer Ansatz, die ganze Bandbreite seiner Kreativität zu nutzen und ein Produkt abzuliefern, das den Ansprüchen des Originals um nichts nachsteht, indem sie dem Übersetzer am besten ermöglicht, auf die besonderen Anforderungen des Mediums Film einzugehen. Und so schreibt auch Pruys:

> „Der Ursprungsfilm steht zwar zeitlich immer vor der Synchronfassung, nicht unbedingt aber qualitativ darüber. Die deutsche Fassung eines ausländischen Films kann schlechter, ähnlich aber auch besser sein, sie ist immer eine Interpretation.“ (1997:195).

6.2.3.1.1 Skoposorientiertes Übersetzen: Ein Beispiel

Die folgende Szene spielt in der allerersten Folge der Serie Gilmore Girls (1.01 Pilot / Alles auf Anfang). Lorelai und Rory stehen vor dem Haus von Lorelais Eltern, wo sie zum ersten Mal zum obligatorischen Freitagsessen antreten müssen, wobei Rory noch nicht weiß, dass es sich dabei um eine Verpflichtung handelt, die ihre Mutter eingegangen ist, um ihr den Wechsel an die teure Privatschule Chilton zu ermöglichen. Die Stimmung ist eisig, wie das Wetter, da Rory und Lorelai einen Streit hatten, weil Rory verkündet hat, dass sie doch nicht bereit ist, die Schule zu wechseln.

RORY: So, do we go in or do we just stand here re-enacting The Little Match Girl?
Also gehen wir jetzt rein, oder sollen wir uns in dieser Kälte die Beine in den Bauch stehen?

LORELAI: Okay, look, I know you and me are having a thing here and I know you hate me but I need you to be civil, at least through dinner and then on the way home you can pull a Menendez. Deal?
Also, hör zu, ich weiß du bist sauer wegen unseres Streits, aber versuch jetzt bitte, dich zu benehmen, wenigstens während des Essens. Du kannst mich ja umbringen, wenn wir zu Hause sind, okay?

Sieht man sich die gelb unterlegten Stellen an, lässt sich erkennen, dass der Translator sich im ersten Fall (The Little Match Girl[184]) dazu entschieden hat, nicht den deutschen Titel dieses Märchens von Hans Christian Andersen, *„Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“* oder auch *„Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“* für die deutsche Synchronfassung zu übernehmen, sondern stattdessen die damit verbundenen Konnotationen (Kälte, lange Nacht, ausweglose Situation) bzw. Teile der evozierten *scene*, die der Titel hervorruft, zu verbalisieren, was aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht eine einwandfreie Lösung ist. Natürlich hätte man auch den deutschen Titel wählen können, jedoch ist fraglich, wie viele Menschen ad hoc wissen, wie die Geschichte des kleinen Mädchens lautet, eine Frage, die man sich allerdings auch in Bezug auf das amerikanische Publikum stellen kann. Ich wage zu bezweifeln, dass das Zielpublikum der Serie dort viel mit dem Titel anfangen kann. Ich glaube eher, dass es sich hier um eine der zahlreichen Anspielungen in der Serie handelt, die nur die Wenigsten verstehen. So ist das deutsche Publikum durch die Nicht-Übernahme des Titels sogar in einer besseren Situation als das ausgangssprachliche Publikum, denn es muss keinen Informationsverlust hinnehmen.

Auch im zweiten Fall hat sich der Übersetzer dazu entschieden, die im deutschen Sprachraum nicht bekannte Redewendung *„to pull a Menendez“* durch den Sinn hinter den Worten zu ersetzen. Hätte er versucht die Redewendung zu übernehmen, indem er in etwa wie folgt übersetzt: *„Du kannst ja dann einen Menendez abziehen“* oder *„Du*

---

[184] Das 1845 erschienene Märchen von Hans Christian Andersen handelt von einem kleinen Mädchen, das am letzten Abend des Jahres auf der Straße Streichhölzer verkauft. Trotz der klirrenden Kälte traut sie sich nicht nach Hause zu ihrem Vater zu gehen, da sie noch nicht alle Streichhölzer verkauft hat. In ihrer Not zündet sie, um sich zu wärmen, ein Streichholz nach dem anderen an. Im Licht der Streichhölzer sieht sie ihre Großmutter und bittet diese schließlich, sie zu sich zu holen. Am nächsten Tag wird das Mädchen mit einem Lächeln im Gesicht tot aufgefunden.

kannst ja dann auf Menendez machen", hätte das beim Zuseher höchstens Verwirrung ausgelöst, da der Fall „Menendez" im deutschsprachigen Raum nicht bekannt ist.[185]. Die Übersetzung *„Du kannst mich ja umbringen, […]"* vermittelt dem Zuseher ein adäquates Bild. Sowohl das ausgangssprachliche als auch das zielsprachliche Publikum erhält die gleiche Information: Rory ist stinksauer auf Lorelai.

Eine weitere Möglichkeit wäre gewesen, nach einer adäquaten zielsprachlichen Redewendung zu suchen, bzw. den Namen eines im deutschen Sprachraum bekannten Elternmörders einzusetzen. Mir persönlich fällt kein Name ein, der hier passend wäre, und auch wenn es bestimmt so jemanden gibt, ist der allgemeine Bekanntheitsgrad fraglich. Daher ist die vom Übersetzer gewählte Lösung mit Sicherheit der bessere Weg. Krampfhaftes Suchen nach einem deutschen Täter ist hier also nicht nötig, zumal hinzukommt, dass, selbst wenn es jemanden gäbe, der weitläufig bekannt ist, fraglich ist, ob es auch tatsächlich eine gute Lösung wäre, da ein deutscher Name in einer amerikanischen Serie in diesem Zusammenhang fehl am Platz ist, weil nicht glaubhaft vermittelt werden kann, dass Lorelai oder Rory diese Person auch tatsächlich kennen. Die Serie ist und bleibt in der Ausgangskultur verhaftet und so würde ein deutscher Name hier bloß störend auffallen. Die Auflösung und Umschreibung der Redewendung ist hier daher mit Sicherheit die beste Lösung.

Eine weitere Kleinigkeit fällt beim zweiten Satz auf: im Englischen sagt Lorelai ganz eindeutig *„**on** the way home"*. In der deutschen Übersetzung findet sich *„wenn, wir **zu** Hause sind"*. Streng genommen ist diese Übersetzung falsch. *„On the way home"* hätte, um genau zu sein, mit *„**auf** dem Weg nach Hause"* übersetzt werden müssen. Ist es aber wirklich falsch? Wird dadurch die Funktion des Textes nicht erfüllt, dem Zuseher Informationen vorenthalten, bzw. ihm welche geliefert, mit denen er nichts anfangen kann oder die eine falsche Auswirkung auf sein Verständnis haben. Nein, sicher nicht. Daher kann gesagt werden, dass auch diese Übersetzung adäquat ist.

Ein weiterer Faktor, der in diesem Fall zu bedenken ist, ist die Lippensynchronität. Hat sich der Autor vielleicht für *„zu Hause"* statt *„auf dem Weg nach Hause"* entschieden,

---

[185] Die Redewendung hat sich in den USA Anfang der 90er Jahre eingebürgert und geht auf die Brüder Lyle und Erik Menendez zurück, die 1989 ihre Eltern erschossen. http://www.urbandictionary.com/define.php?term=pull%20a%20Menendez

weil das *„z“* von *„zu“* und das *„z“* von *„Menendez“* zusammenfallen? Eine Frage, die genau genommen überprüft werden müsste.

Diese Erkenntnis ist für die Formulierung meines Ansatzes von entscheidender Bedeutung, wie ich im Folgenden genauer erläutern möchte.

6.2.3.2 Modell zur Analyse von Übersetzungen für Film und Fernsehen

Der vorangegangene Unterpunkt hat noch einmal in aller Kürze die wichtigsten Grundlagen von Vermeers Skopostheorie aufgezeigt und welche Möglichkeiten sich dem Übersetzer durch die skoposorientierte Herangehensweise an Übersetzungen bieten. So lässt sich die Translationsstrategie aufgrund des Fokus auf den Zweck und die Funktion der Translation immer wieder neu prospektiv auf die Zielkultur beziehen, wobei für den Übersetzer an erster Stelle die Frage steht, welche translationswissenschaftlich relevanten Schritte er zur optimalen Umsetzung des Translats tätigen muss, d.h. für die Erreichung des gesetzten Translatziels.

Im Fall von Übersetzungen für Film und Fernsehen ermöglicht dieser zieltextorientierte Ansatz, wie kein anderer, dem Übersetzer, auf die besonderen Anforderungen des Mediums Film einzugehen. Die Tatsache, dass es sich bei dem zu übersetzenden Dialog um gesprochene und nicht geschriebene Sprache handelt, ist nur eine der vielen Herausforderungen beim Übersetzen für Film und Fernsehen, der sich der Übersetzer stellen muss. Gerade diese Tatsache macht meines Erachtens den skoposorientierten Ansatz zum einzigen Übersetzungsverfahren, das den Anforderungen des Mediums tatsächlich gerecht werden kann. Der Übersetzer hat die Freiheit, sich vom Ausgangstext zu lösen und im Rahmen seiner eigenen Kreativität nach den besten begründbaren und somit wissenschaftlich nachvollziehbaren Übersetzungslösungen zu suchen.

Geht es nun darum, die linguistischen Aspekte einer Synchronfassung zu analysieren, ist es daher meiner Meinung nach nur logisch, denselben Zugang zu wählen, d.h. die Frage zu stellen, ob die Übersetzung ihre Funktion erfüllt, d.h. adäquat ist. Allerdings reicht es aufgrund der Gegebenheiten des Mediums Film unter Umständen nicht immer aus, sich der Analyse ausschließlich über die Skopostheorie zu nähern. Kommt man zu dem Schluss, dass die Übersetzung nicht adäquat ist, muss man das Bildmaterial nach möglichen Erklärungen für die falsch anmutende Übersetzungsentscheidung untersuchen, um feststellen zu können, ob die Übersetzung nicht vielleicht in Kombination mit

dem Bild doch funktioniert, bzw. ob eines der Synchronisationskriterien nach dieser Übersetzung verlangt oder aber keine andere zulässt. Erst dann darf man ein endgültiges Urteil über den Language Transfer abgeben.

Vorgehensweise

Will man die Übersetzung für einen Film oder eine Fernsehserie analysieren, egal ob man nur einzelne Passagen eines Films oder einer Serie oder den gesamten Film bzw. die gesamte Folge einer Serie beurteilen möchte, muss man meiner Ansicht nach folgendermaßen vorgehen:

1. Die Funktion des Zieltextes muss, unter Berücksichtigung des Zielpublikums, bestimmt werden.
2. Der Ausgangs- und der Zieltext müssen einander gegenübergestellt werden um zu überprüfen, ob der Zieltext im gegebenen Rahmen seine Funktion erfüllt.
3. Erfüllt der Zieltext seine Funktion und kann eine positive Aussage über die Qualität der Übertragung getroffen werden, ist die Analyse mit der Urteilsformulierung abgeschlossen. Kommt es jedoch zu einem Negativurteil, muss
4. die Analyse des Bildmaterials folgen, wobei überprüft werden muss, ob Gegebenheiten am Bildschirm, Anforderungen an die Lippensynchronität, die Synchronität von Mimik und Gestik oder die inhaltliche Synchronität, die Entscheidungen des Translators rechtfertigen. Erst danach kann
5. eine endgültige Aussage über den Language Transfer getätigt werden.

Fünf einfache Schritte, eine unkomplizierte, praxisnahe Theorie, die sich nicht in zeitraubenden unnötigen Details verliert, sondern auf das Wesentliche beschränkt ist und dennoch zu einer wissenschaftlich fundierten Aussage führt.

6.3 ANWENDUNGSBEISPIEL

6.3.1 1.07 KISS AND TELL / EIN KUSS MIT FOLGEN

6.3.1.1 Hintergrundinformationen Story

In Folge 1.07 „Ein Kuss mit Folgen“ dreht sich alles, wie der Titel schon sagt, um einen Kuss und seine Folgen. Um genau zu sein, um den ersten Kuss zwischen Rory and Dean, der gleichzeitig Rorys erster Kuss überhaupt ist. Dieses bedeutungsvolle Ereignis findet für Rory völlig unerwartet in Taylor Dooses Supermarkt in Gang 3 neben dem Insektenspray statt; ein guter Gang, wie später sowohl Lane als auch Lorelai bemerken.

Für Rory ist dieser erste Kuss ein aufregendes Ereignis, über dessen Verlauf sie sofort ihrer Freundin Lane berichtet, ihrer Mutter jedoch, der sie sonst alles erzählt, verschweigt sie den Kuss. Wie nicht anders zu erwarten, erfährt Lorelai jedoch sehr bald davon und das gerade von der strengen Mrs. Kim, die das Gespräch zwischen Rory und Lane mit angehört hat. Für Lorelai ein Schlag ins Gesicht und eine Tatsache, die ihr völlig unverständlich ist, erzählt ihr doch Rory sonst immer alles; so versucht sie auch im Laufe des Tages, ihre Tochter immer wieder erfolglos durch Anspielungen zum Reden zu bringen.

War Lorelai auch nicht beim ersten Kuss dabei und auch nicht die Erste, die davon erfuhr, so schafft sie es doch im Verlauf der Folge, zumindest beim ersten Date der beiden frisch Verliebten dabei zu sein, ist sie doch diejenige, die das Treffen der beiden einfädelt. Dabei war eigentlich ein gemütlicher Videoabend zu zweit geplant, wie ihn Mutter und Tochter regelmäßig abhalten – alte Filme und tonnenweise Fast Food inklusive. Doch dann fragt Lorelai Dean, den sie erst kurz davor offiziell im Supermarkt kennengelernt hat, ohne nachzudenken, ob er nicht vorbeikommen möchte, wodurch sie Rory unbeabsichtigt in eine äußerst unangenehme Situation bringt.

Diese ist anfänglich auch recht wütend über Lorelais unbedachte Handlung. Aber es wären nicht die Gilmore Girls, wenn am Ende nicht alles gut ausginge, und so muss Rory am Schluss sogar eingestehen, dass es durchaus auch Vorteile hat, ihre nie um ein Wort verlegene Mutter bei ihrem ersten Date zur Seite zu haben.

Am Ende des Abends erhält Rory schließlich ihren zweiten Kuss und Lorelai bekommt zu guter Letzt doch noch die Geschichte des ersten Kusses erzählt.

6.3.1.2 Sonstige Hintergrundinformationen

„Kiss and Tell“, wie die von Jenji Kohan geschriebene Folge im Original heißt, bei der Rodman Flender Regie führte[186], wurde in den USA am 16.11.2000 erstausgestrahlt und verzeichnete dabei ein *rating* von 3,7/5. Das bedeutet, dass gut 3,7 Millionen Menschen die Erstausstrahlung sahen, was einen Marktanteil von 5 % bedeutet.[187] Am 29.3.2001 wurde die Folge erneut ausgestrahlt und konnte dabei immer noch gut 3,3 Millionen Zuseher bei einem Markanteil von 5 % verbuchen.[188/189]

In Deutschland wurde die Folge am 14.4.2004 im Nachmittagsprogramm von Vox erstausgestrahlt und konnte dabei einen Marktanteil von 4,9 % bei einer Zuseherzahl von 0,43 Millionen verzeichnen. Insgesamt wurde die Folge bis zum heutigen Tag ganze siebenmal zuzüglich den jeweiligen Wiederholungen von Vox ausgestrahlt, wobei erstaunlich ist, dass die dritte, vierte und fünfte Ausstrahlung jeweils mehr als 0,61 Millionen Zuseher verbuchen konnten, was eine deutliche Steigerung zur ersten und zur zweiten Ausstrahlung bedeutet. Die geringsten Zuseher (0,27 Millionen) konnte die sechste Ausstrahlung anlocken, wobei fraglich ist, ob dies nicht an der Sendezeit lag. Bis auf die fünfte Ausstrahlung, die um 20.15 stattfand, waren alle anderen Ausstrahlungen, die wesentlich höhere Zusehrzahlen verbuchen konnten, im Nachmittagsprogramm zu sehen, nur die sechste wurde am Vormittag gezeigt. Die siebente Ausstrahlung, die wieder im Nachmittagsprogramm lief, konnte dann auch wieder eine Steigerung der Zuseherzahlen verzeichnen.[190]

Im ORF wurde die Folge bis dato sechsmal ausgestrahlt, allerdings liegen mir hier keine genauen Daten über Sendetage und Quoten vor, sondern lediglich Daten über den durchschnittlichen Marktanteil der gesamten 1. Staffel.

---

186 http://tv.yahoo.com/episode/4380/castcrew

187 In den USA gibt es ungefähr 102,2 Millionen Haushalte, die über einen Fernseher verfügen. Für die *Ratings* bedeutet das, dass 1 % für 1,022,000 Haushalte steht. Die Marktanteilangabe gibt Auskunft über die Anzahl der in Verwendung befindlichen Fernsehgeräte, die eine bestimmte Sendung verfolgen.
http://www.gilmoregirls.org/ratings.html

188 http://www.gilmoregirls.org/ratings.html

189 Weitere Daten über US-Ausstrahlungstermine und -Quoten konnte ich leider im Zuge meiner Recherche nicht ausfindig machen.

190 Im Anhang von Kapitel 5 befindet sich eine Tabelle mit der genauen Auflistung der Zuseherzahlen sowie der Markanteile nach unterschiedlichen Zielgruppen.

6.3.1.3 Analyse

Im Folgenden werden nun anhand des vorgestellten Ansatzes ausgewählte Passagen der Folge 1.07 (Ein Kuss mit Folgen) untersucht.

6.3.1.3.1 Schritt 1

„Die Funktion des Zieltextes muss, unter Berücksichtigung des Zielpublikums, bestimmt werden."

Die erste Frage lautet demnach, welche Funktion soll die Folge 1.07 erfüllen. Bei den Gilmore Girls handelt es sich um eine Fernsehserie, um ein Unterhaltungsprogramm; das Ziel ist somit ganz eindeutig: dem Zusehern soll 40 Minuten Spaß und Ablenkung beschert werden. Dabei ist ganz klar herauszustreichen, dass es bei dieser Art von Unterhaltungsprogramm nicht um künstlerisch anspruchsvolle, schwer verdauliche Kost geht, sondern um Massenware, die für ein breites Publikum geschrieben wird und möglichst viele Menschen ansprechen möchte, wobei es nicht darum geht, Informationen zu vermitteln oder mit einem bestimmten Hintergedanken auf das Publikum einzuwirken, sondern schlichtweg darum, den Zusehern rund 40 Minuten leichte, jedoch sicherlich nicht seichte Unterhaltung zu bieten.

Es kann also festgehalten werden, dass die Unterhaltung des Publikums die oberste Prämisse hat.

Die zweite Frage lautet: Wer ist das Zielpublikum, wen möchte die Serie ansprechen? Die Beantwortung dieser Frage stellt sich als schwierig heraus, ist es doch wie Herbst sagt:

> „Die Heterogenität (und Anonymität) der Zuschauer einer Fernsehserie schließt eine klare Bestimmung der Zielgruppe – und das gilt nicht nur in bezug (sic!) auf kulturspezifische Elemente – aus." (1994:241).

Ganz so einfach darf man es sich jedoch nicht machen, und wenn man auch keine wissenschaftlich fundierte, klare Bestimmung der Zielgruppe erreichen kann, so sollte man sich doch zumindest vor einer Übersetzungskritik Gedanken über sie machen und Annahmen aufstellen, so wie es auch der Translator vor Arbeitsbeginn tun muss.

Im Fall der Gilmore Girls fällt auf, dass der amerikanische Sender The WB (später The CW), bei dem die Gilmore Girls auf dem Programm standen, das Alter der Zielgruppe anders definiert hat (18-49), als der deutsche Sender Vox, der seine Zielpublikum im Bereich der 14-49-Jährigen sieht. Erklären lässt sich dieser Umstand vielleicht durch die Sendetermine, so wurde in Amerika die Serie in der Prime-Time ausgestrahlt, bei Vox hingegen lief sie ursprünglich im Nachmittagsprogramm.

Auch die Auswertung der Daten der Marktanteile bei Ausstrahlung gibt Aufschluss über das Publikum, dabei handelt es sich aber natürlich um Daten, die erst *nach* der Produktion des Synchrontextes zur Verfügung stehen. So gibt Vox-Sprecherin Harnisch zu Protokoll, dass das Alter der Hauptzielgruppe zwischen 14 und 29 Jahren liegt, eine Bandbreite, die sonst keine andere Serie des Senders erreicht, wobei ein Drittel der Zuseher männlich ist.[191]

Die große Bandbreite des Publikums macht deutlich, dass eine wissenschaftlich fundierte Bestimmung des Zielpublikums tatsächlich nicht möglich ist, dennoch möchte ich eine Annahme über das Zielpublikum treffen, zu der ich anhand der mir zur Verfügung stehenden Daten sowie meiner eigenen Einschätzung der Serie gekommen bin.

Meiner Ansicht nach richtet sich die Serie an junge und jung gebliebene Menschen, die rasche, freche Dialoge, gespickt mit zahlreichen Anspielungen auf Musik, Literatur, Kunst, Kultur, Zeitgeschichte, etc. zu schätzen wissen und Freude daran haben herauszufinden, was wirklich hinter den einzelnen oft doch nicht so leicht zu verstehenden Anspielungen steckt.

Generell lässt sich davon ausgehen, dass das Zielpublikum in den USA das gleiche wie in Deutschland bzw. Österreich ist, zumindest von der Altersgruppe. Dennoch ist es gerade im Fall der Gilmore Girls, die unzählige Anspielungen auf die amerikanische Kultur enthalten, für den Übersetzer sowie den Kritiker von immenser Bedeutung, sich stets die kulturellen Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielpublikum vor Augen zu halten, sich seiner Funktion als Kulturmittler bewusst zu sein und nach Übersetzungslösungen zu suchen, die für ein Zielpublikum, das nicht mit der amerikanischen Alltagskultur vertraut ist, genauso unterhaltsam sind wie für Kulturkenner.

---

[191] http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Medien;art290,2152724

6.3.1.3.2 Schritt 2

„Der Ausgangs- und der Zieltext müssen einander gegenübergestellt werden um zu überprüfen, ob der Zieltext im gegebenen Rahmen seine Funktion erfüllt.“

Im Folgenden werden nun die einzelnen Passagen analysiert und bewertet. Fällt die Bewertung positiv aus, erfolgt Schritt 3, der Urteilsspruch, womit die Analyse abgeschlossen ist. Kommt es jedoch zu einem Negativurteil oder einer nicht nachvollziehbaren translatorischen Entscheidung, muss auf Schritt 3, Schritt 4, die Analyse des Bildmaterials, sowie Schritt 5, die erneute Urteilsfindung, folgen.

1. 02:00 bei Luke's

Die folgende Szene spielt in Lukes Diner, wo Rory und Lorelai verzweifelt versuchen Lukes Aufmerksamkeit zu bekommen, denn sie wollen Kaffee und Muffins. Luke jedoch schenkt ihnen keine Beachtung, weil er gerade in eine heiße Diskussion mit Taylor vertieft ist. Daher bedient sich Lorelai schließlich selbst. Das Gespräch ergibt sich, als Mutter und Tochter Luke's Diner verlassen.

LUKE:	What gave you that idea? *(to Lorelai, who is leaving)* No tip?
	Wie kommst du nur auf die Idee. Gibt's kein Trinkgeld?
LORELAI:	Oh, yeah, here's a tip -- serve your customers.
	Ich kann dir 'nen netten Rat geben, dafür muss man was tun.
LUKE:	Here's another -- don't sit on any cold benches.
	Du kriegst auch einen, setzt dich nicht auf kalte Bänke.

Dieses Beispiel habe ich ausgewählt, weil sich hier die Situationskomik durch die Homonymie des englischen Worts *„tip“* ergibt, das sowohl im Sinn von *„advice“* also „Rat / Ratschlag“ als auch im Sinn von *„extra money“*, also Trinkgeld, das man einem Kellner, Taxifahrer, etc. zukommen lässt, verstanden werden kann.

Der Übersetzer hat hier völlig korrekt „Trinkgeld“ und „Rat“ übersetzt. Bedauerlich ist, dass auf Deutsch der Witz, der durch das Wiederaufgreifen des gleichen Worts im Englischen gegeben ist, nicht ins Deutsche übertragen werden kann. Das ist zwar schade, aber dennoch ist die Übersetzung korrekt und adäquat.

2. 04:06 Taylors Supermarkt

Die Szene findet in Taylors Supermarkt statt. Rory ist nach der Schule hingegangen, um Dean, ihren noch heimlichen Schwarm, wieder zu sehen. Die beiden beginnen ein Gespräch, das schließlich mit ihrem ersten Kuss endet.

DEAN: Wait a sec. You want a pop or something?
Hey Moment. Willst du 'nen Pop, oder so was?
RORY: A pop?
Ein Pop?
DEAN: Give me a break. In Chicago they call it pop.
Jetzt hör aber auf, in Chicago sagen wir dazu eben Pop.
RORY: Well, in Connecticut we call it free soda. And yes, thank you.
Aber nicht in Connecticut. Hier nennen wir das Soda. Ja gern. Danke.

(They walk over to the soda. Dean hides two cans behind his back.)

DEAN: Alright, guess which is in each hand and you get the soda.
Also, rate welche Hand, dann kriegst du's gratis.
RORY: OK, the whole concept of a free soda is that it's free, you don't have to work for it.
Hör zu, das Wort gratis bedeutet, dass ich das Soda umsonst krieg und nichts dafür tun muss.
DEAN: Sorry, you gotta sing for your supper.
Tja, hier hast du zu singen, wenn du essen willst.
RORY: Or your soda.
...oder was zu trinken.
DEAN: Guess.
Rate.
RORY: OK, in this hand you have –
Okay, in der Hand hast du...

Bei der ersten Markierung dieser Passage geht es um das Wort *„Pop"* das sich wie folgt umschreiben lässt: Pop = *„a sweet drink containing carbonated water and flavoring*". Ein Pop kann auch als „soda pop", „tonic" oder „soft drink" bezeichnet werden.[192] In der Übersetzung wird der Begriff „Pop" beibehalten, über den der deutsche Zuseher stolpert, da er mit dem Wort überhaupt nichts anfangen kann. In diesem Fall stellt sich das jedoch nicht als Problem heraus, denn Rory stolpert im englischen Original ebenfalls darüber und die Erklärung folgt sowohl im Englischen als auch im Deutschen prompt. In Chicago sagt man eben zu Soda „Pop".

---

[192] http://www.thefreedictionary.com/pop

Die nächsten beiden Worte die markiert sind, sind „free“ und „gratis“. Hier fällt dem aufmerksamen Leser auf, dass der Begriff „free“ nicht sofort im nächsten Satz in der Übersetzung zu finden ist, sondern erst zwei Sätze weiter. Auch das ist von einem funktionalen Standpunkt aus überhaupt kein Problem. Alle Informationen werden weitergegeben, der Zuseher weiß am Ende, dass Dean Rory auf ein Getränk einladen möchte, ob er diese Information einen Satz früher oder später erhält ist unwesentlich.

Die dritte interessante Stelle in dieser Passage ist die veraltete Redewendung *„to sing for your supper“*, die auf im Mittelalter singend von Taverne zu Taverne ziehende Minnesänger zurückgeht, die im Gegenzug für ihren Gesang Verpflegung erhielten (vgl. Palmatier 2000:350). Definieren lässt sich der Ausdruck wie folgt: *„to do something for someone else in order to receive something in return, especially food“*[193]. Mit anderen Worten bedeutet die Redewendung, dass man sich etwas erst einmal verdienen muss. Übersetzt wurde wie folgt: *„tja, hier hast du zu singen, wenn du essen willst“*. Es ist fraglich, ob es nicht für diese gar wörtliche Übersetzung eine bessere Lösung gegeben hätte, wie z.B. ein einfaches *„tja, du musst dir dein Soda schon verdienen, wenn du es möchtest“*. Warum sich der Übersetzer gegen diese Lösung entschieden hat, wird durch den nächsten Satz klar, in dem direkt Bezug auf die Redewendung genommen wird. Außerdem ist auch hier wieder fraglich, ob er sich nicht bewusst dafür entschieden hat, vielleicht weil das *„s“* des englischen *„sing“* mit dem *„s“* des deutschen *„Soda“* zusammenfällt.

Daher kann auch in diesem Fall geschlossen werden, dass die Übersetzung ihre Funktion erfüllt und somit adäquat ist.

[193] http://idioms.thefreedictionary.com/sing

3. 11:04 Town Center

Beispiel 3 ist eine Szene zwischen Lane und Rory, in der Lane ihrer besten Freundin alles Wissenswerte über Dean erzählt.

LANE: Well, let's see. Dean's from Chicago, which you know.
Wirst schon sehen, Dean kommt aus Chicago, wie du ja weißt.
RORY: I do.
Genau.
LANE: He likes Nick Drake[194] and Liz Phair[195] and the Sugarplastic[196] and he's deathly allergic to walnuts.
Er hört gern Nick Drake, Liz Phair und The Sugarplastic und er hat 'ne schwere Allergie gegen Walnüsse.
RORY: Walnuts -- bad. Got it.
Walnüsse, gefährlich, verstanden.
LANE: Now, he had a girlfriend in Chicago.
Er hatte auch 'ne Freundin in Chicago.
RORY: A girlfriend?
Eine Freundin?

Die Szene habe ich ausgewählt, weil hier gleich drei Namen vorkommen, die dem deutschsprachigen Publikum nicht so geläufig sein dürften. Dennoch sind die Namen in der Übersetzung beibehalten worden.

Ich habe mich gefragt, warum das so ist, wo doch an zahlreichen anderen Stellen Namen ausgetauscht oder durch Verallgemeinerungen ersetzt werden. So wird schnell aus Jessica Simpson[197] Britney Spears (4.09 Ted Koppel's Big Night Out / Kleine

---

194 Nicholas Rodeny Drake wurde 1948 in Burma geboren. Er war ein englischer Sänger, Songwriter und Gitarrist, der 1974 im Alter von nur 26 Jahren an einer Überdosis Antidepressiva starb. Zu Lebzeiten veröffentlichte er nur drei Alben, wobei *„Pink Moon"* (1972), das er in nur zwei Nächten aufnahm, wohl das bekannteste der drei Alben ist. Die anderen beiden heißen *„Five Leaves Left"* (1969) und *„Bryter Layter* (1970).
http://de.wikipedia.org/wiki/Nick_Drake

195 Liz Phair ist eine 1967 geborene amerikanische Rock-Sängerin. Im Alter von 25 Jahren veröffentlichte sie ihr erstes Album *„Exile on Guyville"*, das das Rolling Stones-Magazin als eines der 200 *„Essential Albums"* anführt. Der große Durchbruch blieb jedoch aus. Ihr bisher letztes Album *„Somebody's Miracle"* veröffentlichte sie 2005.
http://de.wikipedia.org/wiki/Liz_Phair

196 The Sugarplastic sind eine Anfang der 90er Jahre gegründete aus Los Angeles stammende Rockband, die aus Sänger und Gitarrist Ben Eshbach, Bassist Kiara Geller und Schlagzeuger Josh Laner besteht. Ihr erstes Album *„Radio Jejune"* wurde 1995 veröffentlicht.
http://www.answers.com/topic/the-sugarplastic

197 Jessica Simpson ist, wie Britney Spears, eine amerikanische Popsängerin, die Ende der 90er Jahre mit der Teenie-Popstarwelle, auf der auch Christina Aguilera und Mandy Moore mitschwammen, in den USA ihren Durchbruch schaffte. Allerdings konnte sie nie wie Britney Spears oder Christina

Geheimnisse), aus John Williams[198] eine „Operndiva“ (3.11 I Solemnly Swear / Wahrheit oder Pflicht), aus Emily Post[199] eine „Fachfrau für Maniküre“ (1.09 Rory’s Dance / Kopfüber in die Nacht), oder aus dem 80er Jahre-Film *„Sixteen Candles“*[200] ein „Märchenfilm“ (ebenfalls 1.09).

Nach Durchsicht zahlreicher Folgen bin ich zu folgender Erklärung gelangt: immer dann, wenn es um den persönlichen Geschmack eines der Protagonisten geht, werden die Namen beibehalten, werden Namen im Gespräch als Anspielung oder Verweis eingesetzt, kommt es je nach Situation vor, dass sie durch für das Zielpublikum bekanntere Namen ersetzt werden; eine Vorgehensweise, die auch im Einklang mit der Forderung nach inhaltlicher Synchronität bzw. nach Charaktersynchronität steht, würden doch andere Namen dem Charakter eine andere Note verleihen.

Die Beibehaltung der Namen ist somit definitiv die richtige Entscheidung, auch wenn zu befürchten ist, dass ein Großteil des neuen Publikums nichts mit den Namen anfangen kann, was allerdings in vielen Fällen sicherlich auch auf das amerikanische Publikum zutrifft.

Aguilera die US-Charts toppen, auch der große Durchbruch in Europa blieb ihr verwehrt. Hier ist sie eher durch ihre MTV-Realityshow *„Newlyweds“* als für ihre Musik bekannt.

198 John Williams ist ein äußerst erfolgreicher amerikanischer Orchesterkomponist und Dirigent, der vor allem für seine Filmmusik bekannt ist, für die er schon zahlreiche Auszeichnungen erhalten hat; so kann er fünf Oscars, 17 Grammys, drei Golden Globes, zwei Emmys und fünf BAFTA Awards sein eigen nennen. Aus seiner Feder stammt die Musik für Filme wie *„Der weiße Hai“*, *„ET“*, *„Geboren am 4. Juli“*, *„Jurassic Park“*, *„Schindlers Liste“*, die *„Star Wars-Triologie“*, oder auch die *„Indiana Jones-Triologie“*, etc. Williams lebt und arbeitet in Los Angeles.
http://www.johnwilliams.org/reference/biography.html

199 Emily Post wurde 1872 in Baltimore, Maryland, geboren, zog jedoch mit ihrem Mann nach New York, wo sie gemeinsam mit ihm und ihren zwei Söhnen lebte. Als diese ins Internat kamen, wandte sie sich ihrer Leidenschaft, dem Schreiben, zu und konnte erfolgreich mehrere Fortsetzungsgeschichten zuerst in Zeitschriften und dann in Buchform über die amerikanische und europäische Gesellschaft veröffentlichen. Später wurde sie sogar als Reiskorrespondentin tätig und bereiste Amerika sowie Europa. 1922 erschien schließlich ihr bekanntestes Buch „Etiquette“, das es sogar auf Platz eins der Sachbücher auf der Bestsellerliste schaffte und Emily als *die* Expertin für Benehmen und Etiquette etablierte. Im Laufe ihrer Karriere veröffentlichte sie zahlreiche weitere Bücher, schrieb Kolumnen für Zeitungen und hatte sogar ihre eigene Radiosendung. Emily verstarb 1960 im Alter von 88 Jahren, dennoch gelten auch heute noch ihre Ansichten als Maß aller Dinge, wenn es um Etiquette und Benehmen geht und auch die Redewendung *„according to Emily Post“* ist immer noch den meisten Amerikanern geläufig.
http://www.emilypost.com/about/emily.htm

200 *„Sixteen Candles“* ist ein amerikanischer Teenyfilm von John Hughes aus dem Jahr 1984. Im Mittelpunkt steht Samantha (Molly Ringwald), die unglücklich in den coolsten Typ der Schule verliebt ist, der anfänglich überhaupt kein Interesse an ihr zeigt, sowie ihr sechzehnter Geburtstag, auf den ihre gesamte Familie vergisst. Bis zum unweigerlichen Happy End durchlebt Samantha die typischen Höhen und Tiefen des Teenagerlebens.
http://www.imdb.com/title/tt0088128/

4. 15:38 Talyors Supermarkt

Die folgende Szene spielt in Taylor Dooses Supermarkt. Lorelai hat sich, nachdem sie von Mrs. Kim gehört hat, dass Rory im Supermarkt von einem Jungen geküsst wurde, dorthin auf den Weg gemacht, um sich Dean aus der Nähe anzusehen; dort findet Luke sie zwischen Regalen versteckt.

LUKE: OK. We need to get you out of here.
Du musst auf der Stelle hier raus.
LORELAI: No. That Lothario over there has wormed his way into my daughter's heart and mouth and for that he must die!
Nein, dieser Schwerenöter da drüben hat sich einfach in den Mund und das Herz meiner Tochter gedrängt. Dafür verdient er den Tod.
LUKE: That's it, let's go.
Das reicht. Wir gehen.
LORELAI: No.
Nein.
LUKE: You're not going to kill the bag boy.
Du wirst den Ärmsten nicht umbringen.
LORELAI: Why not?
Wieso nicht?
LUKE: It's double coupon day. You'll bring down the town.
Heute gelten halbe Preise. Hier würde Chaos ausbrechen.

Das Wort *„Lothario“* geht auf Nicholas Rowes Stück *„The Fair Penitent“* aus dem Jahr 1703 zurück, das auf Philip Massingers Tragödie *„The Fatal Dowry“* aus dem Jahr 1632 basiert, indem der attraktive Lothario die verheiratete Calista zuerst verführt und dann betrügt.[201] Das Wort *„Lothario“* ist seither als EPONYM für einen attraktiven Frauenverführer in die englische Sprache eingegangen, wobei die Konnotation im Gegensatz zu *Casanova* oder *Don Juan* eindeutig negativ ist. Im deutschen Sprachraum ist der Begriff nicht bekannt, kann daher auch in der Übersetzung nicht übernommen werden, wie es z.B. bei Casanova möglich gewesen wäre. Die Übersetzung *„Schwerenöter“* kann als absolut gelungen bezeichnet werden, da durch den Begriff auch die negative Konnotation wiedergegeben wird.

Die zweite Hervorhebung betrifft das Wort *„bag boy“*, das der Übersetzer mit *„Ärmsten“* wiedergegeben hat. In Amerika ist es üblich, dass in Supermärkten nicht nur die Kassierer an der Kasse sind, sondern eben auch so genannte *„bag boys“*, die die

[201] http://www.answers.com/topic/lothario

Einkäufe für die Kunden einpacken. In Anbetracht der Tatsache, dass es im deutschsprachigen Raum dieses System nicht gibt, hätte eine Übersetzung des Wortes beim Zuseher bloß Verwirrung ausgelöst. *„Ärmster“* erscheint mir hier eine gute Lösung, zumal durch die Konnotation des Wortes gleichzeitig ausgesagt wird, dass Luke wohl Mitleid mit dem Jungen hat und ihn vor Lorelai beschützen möchte, schließlich versucht er während der gesamten Unterhaltung, Lorelai aus dem Supermarkt herauszubekommen. Auch eine Übersetzung wie z.B. *„Du wirst den Supermarkt-Jungen nicht umbringen“* wäre durchaus zulässig gewesen, jedoch ist anzunehmen, dass diese Lösung aufgrund der Anforderungen der Lippensynchronität nicht möglich gewesen ist.

Die letzte Markierung betrifft ebenfalls ein kulturspezifisches Problem. In Amerika finden sich oft in Zeitschriften Kupons, durch die ein bestimmtes Produkt günstiger abgegeben wird. Auch liegen teilweise in den Supermärkten Flugblätter auf, die solche Kupons enthalten, und es ist durchaus üblich, seine Einkäufe nach diesen Sonderaktionen auszurichten. Die Steigerung zu normalen Kupons ist dann der *„double coupon day“* wo man noch einmal extra Schnäppchen machen kann.

Da auch dieses System im deutschsprachigen Raum nicht so weit verbreitet ist, obwohl auch hierzulande einige Supermarktketten in ihren Werbezusendungen immer wieder Gutscheine inkludieren, hat sich der Übersetzer dafür entschieden, den Sinn hinter den Worten zu übertragen. Durch den Satz *„heute gelten halbe Preise“* erhält er eine gleichwertige Information wie der Originalzuseher, wenn auch Kupons in der Regel keine Vergünstigung in diesem Ausmaß bringen, was aber genau genommen irrelevant ist. Die Aussage ist die gleiche, heute und hier darf der Junge nicht umgebracht werden, da es sonst viele bestürzte Bürger gäbe, und zwar nicht wegen der Tatsache an sich, sondern weil es dann niemanden gibt, der ihnen all die gemachten Schnäppchen einpackt. Auch hier handelt es sich daher wieder um eine adäquate Lösung.

5. 20:03 vor Taylors Supermarkt

Die folgende Szene spielt sich vor Taylor Dooses Supermarkt ab. Lorelai und Rory haben sich auf den Weg gemacht, um für ihren Videoabend einzukaufen, doch Rory möchte nicht mit ihrer Mutter in den Supermarkt, weil sie Angst hat, dass dort Lorelai und Dean aufeinander treffen und ihre Mutter sie unter Umständen blamiert.

LORELAI: I'm gonna have to meet him eventually.
Irgendwann muss ich ihn ja kennenlernen.
RORY: OK. How about next year?
Okay, vielleicht im nächsten Jahr.
LORELAI: I'm going to be so cool in there, you will mistake me for Shaft.
Ich versprech's dir, wenn wir da drin sind, werd ich so cool bleiben wie Shaft.
RORY: There will be no interrogation.
Aber ich warne dich, kein Verhör.
LORELAI: I swear.
Ich schwör's.
RORY: No kissing noises. No stories from my childhood. No referring to Chicago as Chitown. No James Dean jokes. No father with a shotgun stares. No Nancy Walker impressions.
Keine Kussgeräusche oder Geschichten aus meiner Kindheit, keine Sprüche über Chicago und den Wind, keine James Dean-Witze, keine giftigen Blicke. Keine Rita Hayworth-Imitation.
LORELAI: Oh come on!
Ach, komm schon.
RORY: Promise me!
Versprich's mir.
LORELAI: I really and truly promise. Now can we please go to the market?
Das tu ich und ich halte mein Versprechen. Können wir jetzt bitte mal reingehen?
RORY: OK. Let's go.
Okay. Gehen wir.

Bei der ersten Hervorhebung geht es um die Stadt Chicago, für die es im englischsprachigen Raum zahlreiche Spitznamen bzw. Slangausdrücke gibt, so unter anderen *„Chitown“*, *„Windy City“*, *„Second City“*. In Europa verbindet man mit Chicago am ehesten den Begriff *„Windy City“*, eine Bezeichnung, die sich sowohl auf den Wind bezieht, auch wenn es in Chicago nicht tatsächlich feststellbar windiger ist als in anderen amerikanischen Städten, als auch auf die Zeit der Prohibition, in der Korruption auf der Tagesordnung stand. Die anderen beiden hier genannten Ausdrücke sind den meisten Europäern nicht so geläufig. Aus diesem Grund hat sich der Übersetzer entschieden, *„Chitown“* nicht in die deutsche Version zu übernehmen, sondern stattdessen eine An-

spielung auf gleicher Ebene zu wählen, mit der das deutschsprachige Publikum etwas anfangen kann.

Die zweite Markierung zeigt auf, dass hier Nancy Walker durch Rita Hayworth ersetzt wurde.

Nancy Walker (1922-1992) war eine amerikanische Schauspielerin, die vor allem Anfang der 40er Jahre am Broadway und beim Film Erfolge feierte. Ihren Durchbruch hatte sie mit dem Musical *„Best Foot Forward"* (1941/43), in dem sie ihre Rolle als *„Blind Date"* sowohl am Broadway als auch in der Filmadaption verkörperte. In den 50er und 60er Jahren hörte man nicht viel von Nancy Walker, Anfang der 70er feierte sie dann im Fernsehen ihr Comeback. So hatte sie in zahlreichen Serien Gastauftritte, bis sie schließlich 1974 Star ihrer eigenen Serie *„Rhoda"* (1974-78), einem Spin-Off der Serie *„Mary Tyler Moore"*, wurde. Die Serie lief über fünf Jahre. Später versuchte sie sich auch als Regisseurin. Im Laufe ihrer Karriere war sie für zahlreiche Auszeichnungen nominiert, so unter anderem für vier Golden Globes und sieben Emmys; gewonnen hat sie jedoch nie.[202]

So bekannt Nancy Walker auch in Amerika ist, so ist sie in Europa doch nur den wenigsten ein Begriff. Ganz im Gegensatz zu Rita Hayworth (1918-1987), mit deren Namen die meisten den alten Glanz von Hollywood verbinden. Im Gegensatz zu Nancy Walker, die am Broadway und dann hauptsächlich im Fernsehen zu Hause war, war Rita Hayworth ein echter Filmstar, eine Hollywood-Diva. Ihren ersten großen Erfolg feierte sie mit dem Film *„The Strawberry Blonde"* (1941), der Film *„Gilda"* (1946) machte sie schließlich zum Superstar.[203]

Es ist fraglich, ob man Nancy Walker wirklich mit Rita Hayworth gleichsetzen kann. Ich denke nicht. Dennoch, für den Dialog ist es völlig irrelevant, welchen Namen man im Deutschen wählt, man hätte auch einen völlig anderen Namen wählen können, keinen Filmstar, denn es geht hier nur darum auszudrücken, dass Lorelai Rory nicht blamieren soll, nicht durch Sprüche, nicht durch Witze und nicht durch Imitationen. Diese Information erhält auch der deutsche Zuseher, die Lösung ist somit adäquat.

---

202 http://www.imdb.com/name/nm0908055/bio
203 http://www.imdb.com/name/nm0000028/bio

6. 23:28 auf der Straße

Lorelai und Rory haben sich bei ihren Besorgungen für den gemeinsamen Videoabend kurz voneinander getrennt. Als Rory wieder auf ihre Mutter trifft, erfährt sie von dieser, dass sie Dean, den sie zufällig noch einmal getroffen hat, zu dem geplanten Videoabend eingeladen hat, was Rory alles andere als positiv aufnimmt.

RORY: You invited Dean? To our house?
Du hast ihn wirklich eingeladen? Zu uns nach Hause?

LORELAI: Yes.
Ja.

RORY: Are you crazy?
Bist du verrückt?

LORELAI: Why are you mad?
Warum bist du so sauer?

RORY: Because we haven't even been out on a date by ourselves yet. My first date with Dean is going to be with my mother? Are -- What is wrong with you?
Weil, weil wir uns bis jetzt noch nicht mal offiziell getroffen haben, verstehst du? Mein erstes Date mit Dean und dann sitzt meine Mutter dabei! Was ist los mit dir?

LORELAI: I'm sorry. I thought you would be happy about this.
Es, es tut mir Leid. Ich dachte, du würdest dich darüber freuen.

RORY: In what universe would I be happy? This isn't Amish country. Girls and boys usually date alone.
Sag mal, lebst du hinterm Mond, oder was? Die Zeiten haben sich geändert, Jungs und Mädchen treffen sich allein.

LORELAI: I don't think of it as a date. I thought of it more as a hanging out kind of session.
Ich seh' das nicht als Date an. Ich dachte, wir machen uns einfach 'nen netten Abend.

RORY: Well, I don't want our first hanging out session to be with my mother either.
Aber ich will auch nicht, dass an unsrem ersten netten Abend eine Mutter dabei ist.

LORELAI: Stop saying mother like that.
Hör auf, so komisch Mutter zu sagen.

RORY: Like what?
Wie denn?

LORELAI: Like there's supposed to be another word after it.
Als wär's irgendein gemeines Schimpfwort.

RORY: I can't believe you did this. I'm so humiliated.
Unfassbar, dass du so was tust. Ich finde das echt demütigend.

LORELAI: You're totally overreacting. I invited him to a movie and pizza, not to Niagara Falls.
Was, jetzt sei doch nicht so empfindlich. Ich hab' ihn zu 'nem Video und 'ner Pizza eingeladen – und nicht zu eurer Hochzeitsfeier.

RORY: He's the boy that I like.
Ich hab' ihn mehr als gern.

In dieser Passage finden sich erneut zwei kulturspezifische Aussagen, die bei Beibehaltung nicht ohne Informationsverlust ins Deutsche übernommen werden können. Im ersten Fall handelt es sich dabei um eine Anspielung auf die Amish, eine Religionsgemeinschaft, die auf Jakob Am(m)ann zurückgeht, der sich 1693 im Berner Emmental von den Mennoniten abwandte und seine eigene Bewegung, die Amish-Brüder, gründete. Heute leben die meisten Amish streng getrennt von Andersgläubigen in eigenen Gemeinden, hauptsächlich in Pennsylvania, Ohio und den benachbarten Bundesstaaten. Bekannt sind die Amish für ihren technischen Konservatismus, so lehnen sie jeden Fortschritt und alle technischen Geräte ab und führen ein Leben wie vor 400 Jahren. Innerhalb der Gemeinde herrschen strenge Vorschriften, auch bezüglich der Kleidung, gesprochen wird auch heute noch ein alter deutscher Dialekt.

Wenn auch die Amish in Europa bekannt sind, kann nicht davon ausgegangen werden, dass wirklich jeder genau weiß, was es bedeutet, Amish zu sein, diesen Lebensstil zu leben. Die Entscheidung, den Begriff daher nicht zu übernehmen, was die einfachste Lösung gewesen wäre, sondern ihn zu umschreiben, ist sicherlich eine gute. Die Übersetzung *„Die Zeiten haben sich geändert“* ist in jedem Fall adäquat, sagt sie doch genau aus, was die Amerikaner mit den Amish verbinden, ein Volk, das immer noch in der Vergangenheit lebt.

Im zweiten Fall geht es um das Wort *„Niagara Falls“*, das Lorelai zu ihrer Verteidigung einsetzt. Natürlich kennt man die Niagarafälle, jedoch rufen sie im deutschsprachigen Raum nicht dieselbe Konnotation hervor wie in Amerika, wo man mit den Niagarafällen immer noch eine beliebte Destination für Hochzeitsreisen verbindet, wenn auch nicht mehr so beliebt wie in den 50er Jahren, als der Film *„Niagara“* mit Marylin Monroe einen regelrechten Boom ausgelöst hat. Dennoch wird auch heute noch der Begriff „Niagara Falls“ als Synonym für *„Hochzeit“* bzw. *„Hochzeitsreise“* verwendet.

Die Übersetzung der Bedeutung des Wortes anstelle der Übernahme ist somit eine perfekte Lösung.

7. 26:48 bei Gilmores

Der folgende Dialog ereignet sich in Rorys Zimmer, kurz bevor Dean zum gemeinsamen Videoabend erscheinen soll. Rory ist ob der neuen Situation völlig verzweifelt und verunsichert; sie hat Angst, die „Sache mit den Jungs“ nie so gut hinzubekommen wie ihre schlagfertige Mutter, die ihr Mut zuspricht.

RORY: I'll never be able to do that. Trig, I can do. But boys and dating? Forget it. I'm a total spaz.
Das krieg ich nie im Leben geregelt. In der Schule bin ich gut, aber mit Jungs ausgehen, vergiss es. Da bin ich eine Obernull.

LORELAI: Listen, the talking part, you just get used to. The hair twirl I can teach you. And the leaving him amazed part -- with your brain and killer blue eyes, I'm not worried. You'll do fine. Just give yourself a little time to get there.
Hör zu, du kannst lernen, schlagfertig zu werden, das mit den Haaren kann ich dir zeigen und ich bin überzeugt, dass du jeden Mann mit deinem Grips und deinen tiefblauen Augen verblüffen kannst. Du schaffst das schon, aber du musst dir auch ein bisschen Zeit dafür lassen.

RORY: Is half an hour enough?
Ob 'ne halbe Stunde reichen wird?

LORELAI: Plenty. Come on. Dab on some lip gloss, clear but fruity. Maybe a little mascara. Wear your hair down and your attitude high.
Völlig, komm schon, nimm ein bisschen Lipgloss, dezent aber sexy, vielleicht ein bisschen Wimperntusche, trag die Haare offen und zeig Stolz.

RORY: You're like a crazy Elsa Klensch.
Du durchgeknallte Stylistin.

LORELAI: Oh, thank you! Come on now, hustle. We got a man coming over.
Oh danke. Komm schon, zieh dich an, wir erwarten doch Herrenbesuch.

Die erste Markierung zeigt einen Fall, in dem sich der Übersetzer entschieden hat, einen bestimmten Ausdruck zu verallgemeinern. Dabei handelt es sich um den Begriff *„trig“*, der eine Abkürzung des englischen Worts *„trigonometry“* zu Deutsch „Trigonometrie“ (Teilgebiet der Mathematik) ist.

In der deutschen Übersetzung ist nicht mehr von einem bestimmten Fach sondern gleich von *„Schule“* die Rede. Eine durchaus zulässige Lösung, zumal Trigonometrie an deutschen und österreichischen Schulen zumeist nur als Teildisziplin innerhalb des Mathematikunterrichts gelehrt wird und nur an manchen Schulen als Wahlpflichtfach vertiefend belegt werden kann.

Man hätte in diesem Fall auch *„in Mathe bin ich gut“* übersetzen können, warum sich der Übersetzer für die „Schullösung“ entschieden hat, ist nicht nachvollziehbar, jedoch dennoch vom skoposorientierten Standpunkt aus völlig in Ordnung. Eine mögliche Begründung dafür könnte jedoch lauten: der Zuseher weiß, dass Rory eine sehr strebsame Schülerin ist und in allem, was sie macht, gut ist, nicht nur in Mathematik.

Die zweite interessante Stelle in dieser Dialogpassage betrifft das Wort *„fruity“*, das mit *„sexy“* übersetzt wurde, eine durchaus gelungene Übersetzung. Das Wort *„fruity“* hat mehrere Bedeutungen und eines der zahlreichen, wenn auch weniger bekannten Synonyme ist das Wort *„sexy“*, das sich sehr gut in die deutsche Übersetzung einfügt. Unter einem *„dezenten aber fruchtigen“* Lipgloss kann man sich wohl kaum etwas vorstellen, unter einem *„dezenten aber sexy“* Lipgloss allerdings sehr wohl. Bei Übersetzungen auf Synonyme des Wortes zurückzugreifen kann daher als gute Lösung bezeichnet werden.

Die dritte Markierung betrifft wieder einen Eigennamen, der in Europa nicht geläufig ist. Dabei handelt es sich um Elsa Klensch, eine amerikanische Journalistin, die seit 1980 für CNN *„Style With Elsa Klensch“* produziert und moderiert, ein Magazin, das täglich fünfmal einen Beitrag zu Mode, Stil und Einrichtung sendet und zusätzlich am Wochenende in einem halbstündigen Format zu sehen ist. Elsa Klensch gilt als *die* Fashion- und Stilexpertin Amerikas und hat bereits zahlreiche Auszeichnungen erhalten.[204]

Da sie in Europa nicht bekannt ist, hätte die Übernahme ihres Namens in der deutschen Synchronfassung Verwirrung ausgelöst und einen Informationsverlust dargestellt. Indem durch das Wort *„Stylistin“* sozusagen ihr Beruf, um nicht zu sagen ihre Berufung, wiedergegeben wurde, erhält der Zuseher der deutschen Fassung die gleichen Informationen wie das Originalpublikum.

Bei der letzten Markierung geht es um die Übersetzung des Wortes *„hustle“* mit *„zieh dich an“*. Warum hier nicht eine Übersetzung gewählt wurde, die näher am Wort ist, wie etwa *„los, beeil dich“* ist nicht nachvollziehbar, dennoch ist auch die Übersetzung *„zieh dich an“* für die Situation passend, da sie das Thema des Gesprächs, die schwierige Kleiderwahl, wieder aufgreift und sich so der Kreis schließt.

---

[204] http://www.greatertalent.com/ElsaKlensch

8. 27:38 bei Gilmores

Die Szene findet gleich im Anschluss an das Gespräch in Rorys Zimmer statt. Lorelai und Rory warten auf Dean, der sich zu verspäten scheint, was Rory äußerst nervös macht.

RORY: What time did you tell him to get here?
Wann sollte er noch mal hier sein?
LORELAI: Seven.
Gegen sieben.
RORY: Maybe something happened. Maybe he's not coming.
Vielleicht ist irgendwas passiert. Vielleicht kommt er ja gar nicht mehr.
LORELAI: Maybe he's just late, Miss German train.
Vielleicht verspätet er sich auch nur, Fräulein Überkorrekt.

Die erste Markierung habe ich gesetzt, weil hier ein eindeutiger Unterschied zum englischen Original ist. Warum sich der Übersetzer hier entschieden hat, nicht auch einfach nur *„Sieben“* zu sagen, sondern *„Gegen sieben“* gewählt hat, ist für mich nicht nachvollziehbar, zumal es auch viel länger ist als das Original. Beeinträchtigt es den Zuseher, bekommt er andere Informationen als der amerikanische Zuseher? Die Übersetzung *„Gegen sieben“* birgt sicher keine Nachteile für den Zuseher, genau die gleiche Information erhält er jedoch nicht.

Die zweite Markierung birgt eine Anspielung auf die „deutsche Pünktlichkeit“ und ist nur eine der zahlreichen länderspezifischen Anspielungen, die in der Serie vorkommen. Die Übersetzung gibt eine Eigenschaft, für die die Deutschen klischeehaft bekannt sind, wieder: die „deutsche Korrektheit“, verzichtet jedoch auf die Nennung Deutschlands. In einer etwas anderen Übersetzung hätte man „Deutschland“ durchaus unterbringen können, *„Du immer mit deiner deutschen Pünktlichkeit, vielleicht verspätet er sich einfach nur“*, wäre z.B. auch eine Lösung gewesen, die jedoch wahrscheinlich aufgrund der Anforderungen der Lippensynchronität nicht funktionieren würde. Die Übersetzung *„Fräulein Überkorrekt“* entspricht der Länge des Originals genau und gibt noch dazu den Gedanken adäquat wieder. Obwohl man dennoch die Frage stellen muss, warum die Übersetzung nicht *„Fräulein Überpünktlich“* lautet, was doch näher am Original wäre, vielleicht ist auch hier die Begründung in der Lippensynchronität zu suchen.

9. 30:35 Rorys Zimmer

Rory und Dean haben bei ihrem unfreiwilligen Date einige Minuten für sich, die Dean nutzt, um sich Rorys Zimmer genauer anzusehen, was Rory sichtlich ein wenig unangenehm ist.

DEAN: So what's in there?
Und was ist das?
RORY: Um, that's my room.
Ah, das ist mein Zimmer.
DEAN: Really? Can I see it?
Ehrlich, kann ich es sehen?

(Rory hovers in the doorway while Dean looks around her room. He picks up a CD.)

DEAN: Wow. Very clean. How much does it suck that they use 'Pink Moon' in a Volkswagen commercial?
Wow. Sehr ordentlich. Es nervt total, dass sie Nick Drakes „Pink Moon“[205] in der Autowerbung verbraten.
RORY: Oh, I know.
Find ich auch.
DEAN: So you gonna come in?
Also, willst du nicht reinkommen?
RORY: Oh, no. I've seen it.
Ach nein, ich hab's schon gesehen.
DEAN: I mean you look like you're glued to the door there.
Irgendwie sieht es aus, als wärst du da festgenagelt.
RORY: No -- I'm just, uh, observing my room from a new perspective. You know, I hardly ever stand here. It's really making me rethink my throw pillows.
Nein, ich betrachte gerade mein Zimmer aus einer ganz neuen Perspektive. Ich steh sonst nämlich nie hier. Vielleicht sollt' ich mal die Sofakissen rausschmeißen.
DEAN: Would you like me to get out of here?
Soll ich lieber wieder rausgehen.
RORY: No, I'm fine with you looking around.
Nein, von mir aus sieh dich ruhig um.

Die erste Markierung enthält gleich mehrere interessante Details. Dean, der sich in Rorys Zimmer umsieht, stößt auf eine CD, über die er eine Bemerkung macht. Im englischen Original wird nur der Titel des Albums genannt, im Deutschen hat sich der Übersetzer dazu entschieden, neben dem Albumtitel auch noch den Sänger zu nennen, da

---

[205] Siehe Fußnote 194.

davon ausgegangen werden kann, dass das deutsche Publikum allein mit dem Albumtitel nichts anfangen kann. Die zusätzliche Namensnennung sorgt dafür, dass ein breiteres Publikum weiß, wovon Dean spricht.

Man hätte sich in diesem Fall auch überlegen können, einen im deutschsprachigen Raum bekannteren Sänger zu nehmen, was vom translationswissenschaftlichen Standpunkt aus durchaus eine legitime Lösung gewesen wäre; allerdings eine, die in diesem speziellen Fall, nicht unbedingt die beste gewesen wäre: erstens, weil bereits im Verlauf der Folge erwähnt wurde, dass Dean ein Fan von Nick Drake ist und somit das Publikum eine zusätzliche Information erhält (Rory und Dean haben den gleichen Musikgeschmack), die durch Nennung eines anderen Künstlers verloren gehen würde, und zweitens, weil er in der Szene die CD auch in die Hand nimmt und sie somit für das Publikum sichtbar ist, wobei dazu gesagt werden muss, dass man die CD zwar nicht deutlich erkennen kann, es aber trotzdem vielleicht den ein oder anderen Zuseher gibt, der doch deuten kann, um welche CD es sich handelt. Aus diesen beiden Gründen ist die Beibehaltung des Albumtitels plus die zusätzliche Information über den Künstler sicherlich die beste Lösung.

Im zweiten Teil des Satzes hat der Übersetzer eine andere Strategie angewandt; statt *„Volkswagen commercial“* mit *„Volkswagenwerbung“* zu übersetzen, hat er sich dazu entschieden die Aussage zu verallgemeinern und stattdessen *„Autowerbung“* als Übersetzung gewählt. Eine zulässige Entscheidung, zumal die Werbung nicht in Europa lief, der Zuseher daher nicht weiß, dass es sich um eine Volkswagenwerbung handelt, und zweitens, weil man in Europa nicht von Volkswagen, sondern von VW spricht. Natürlich hätte der Übersetzer sich auch für *„VW-Werbung“* entscheiden können, was jedoch keinen Unterschied gemacht hätte; die Information, um welche Autowerbung es sich handelt, ist völlig nebensächlich und das Nennen der Automarke daher irrelevant.

Darüber hinaus habe ich im gleichen Satz auch noch die Worte *„use“* und *„verbraten“* markiert. Schlägt man im Wörterbuch den Begriff „use“ nach, wird man vergeblich nach der Übersetzung „verbraten“ suchen, dennoch hat es der Übersetzer hier verwendet. Falsch? Nein, sicherlich nicht, auch wenn man argumentieren könnte, dass er ebenso gut das Wort *„verwenden“* für seine Übersetzung heranziehen hätte können; genau hier zeigt sich nun der unglaubliche Vorteil, den funktionales Übersetzen mit sich

bringt: der Übersetzer konnte ein Wort wählen, das streng genommen nicht die korrekte Übersetzung, jedoch in diesem Fall absolut adäquat ist. Die Frage lautet hier welches Wort ein 15-jähriger Teenager tatsächlich verwenden würde, vielleicht würde er auch „verwenden", oder „benutzen" sagen, aber „verbraten" ist sicher jenes Wort, das am natürlichsten und glaubhaftesten klingt.

Die letzte Markierung *„It's really making me rethink my throw pillows"* / *Vielleicht sollt' ich mal die Sofakissen rausschmeißen."* habe ich ausgewählt, weil es wieder einmal zeigt, dass es wichtiger ist, einen Dialog zu finden, der auch wirklich glaubhaft von einem 15-jährigen Mädchen geführt werden könnte, als strikt am Text zu kleben. Man hätte auch näher am Text bleiben und etwa folgendermaßen übersetzen können: *„Das lässt mich wirklich noch einmal über meine Zierkissen nachdenken"*. Allein das Wort *„Zierkissen"* würde wohl kaum ein 15-jähriges Mädchen verwenden. Der Übersetzer hat sich daher dafür entschieden, das Ergebnis dieses *„rethinkings"* zu übersetzen, den logischen Schritt danach. Die Kissen gefallen Rory irgendwie nicht, also müssen sie raus. Das Wort *„rausschmeißen"* ist daher gut gewählt.

Ein Kritikpunkt bleibt jedoch das Wort *„Sofakissen"*. Wer die Serie kennt, weiß, dass es in Rorys Zimmer kein Sofa gibt, daher kann es auch keine Sofakissen geben, sondern nur Kissen, die auf dem Bett platziert sind. In der Szene sieht man zwar besagte *„throw pillows"* nicht, könnte sich also mit dem Wort „Sofakissen" zufrieden geben, doch bleibt der fahle Beigeschmack, dass der echte Serienkenner über den Begriff stolpern wird. Warum der Übersetzer daher nicht einfach das Wort *„Kissen"* oder *„Polster"* gewählt hat, bleibt fraglich. Eine mögliche Antwort lässt sich in den Anforderungen an die Lippensynchronität finden *„throw pillows"* ist eindeutig länger als *„Kissen"*; möglicherweise war es daher nötig, das Wort *„Sofakissen"* zu wählen. Rein vom translatorischen Standpunkt aus ist die Wahl jedenfalls nicht nachvollziehbar.

10. 34:00 Lorelais und Rorys Wohnzimmer

In der letzten Passage, die ich für diese Betrachtung ausgesucht habe, hat sich die Situation im Haus Gilmore endlich etwas gelockert und Rory, Dean und Lorelai beginnen sogar den gemeinsamen Videoabend zu genießen. Die Lage hat sich sogar soweit entspannt, dass sie schon gemeinsam Scherze machen und sowohl Mutter als auch Tochter Dean ein wenig auf die Schaufel nehmen.

LORELAI: So, come on, Dean, tell us some of your embarrassing secrets.
Los, komm schon Dean, erzähl uns jetzt deine peinlichsten Geheimnisse.
DEAN: Well, I have no embarrassing secrets.
Aber ich ich hab' so was doch gar nicht auf Lager.
LORELAI: Oh, please.
Oh, bitte.
RORY: I bet I know one.
Ich glaub' eins weiß ich.
DEAN: What?
Welches?
RORY: The theme from *Ice Castles* makes you cry.
Du musst beim Titelsong von Love Story heulen.
LORELAI: Oh, that's a good one.
Oh, das ist klasse.
DEAN: That's not true.
Nein, das ist nicht wahr.
LORELAI: Oh, I've got one. At the end of *The Way We Were*, you wanted Robert Redford to dump his wife and kid for Barbra Streisand.
Ich weiß auch was. Du willst, dass am Ende von *So wie wir waren* Robert Redford Frau und Kind verlässt und zu Barbara Streisand geht.
DEAN: I've never seen *The Way We Were*.
Ich hab' diesen Film aber nie gesehen.
LORELAI: Oh!
Hhh.
RORY: Are you kidding?
Ist das dein Ernst?
LORELAI: What are you waiting for? Heartache, laughter --
Worauf wartest du noch? Tränen, Gelächter...
RORY: Communism.
Kommunismus.
LORELAI: All in one neat package.
Und das alles im Paket.
DEAN: I'll have to experience that sometime.
Irgendwann tu ich mir das sicher mal an.
LORELAI: Next movie night.
Beim nächsten Videoabend.
RORY: It's a plan.
Abgemacht.

Das erste Beispiel habe ich wieder ausgewählt um zu zeigen, dass man sich, um einen authentischen Text zu produzieren, durchaus und im Sinne der Skopostheorie vom Original ein Stück entfernen darf. Natürlich hätte man auch *„Well, I have no embarrassing secrets“* mit *„Aber ich hab' doch gar keine peinlichen Geheimnisse“* übersetzen können, jedoch ist es viel wahrscheinlicher, dass ein 15-Jähriger etwas salopper antwortet. Aus diesem Grund ist die Übersetzung *„Aber ich ich hab' so was doch gar nicht auf Lager“* absolut gelungen und glaubhaft.

Beim nächsten Beispiel geht es um die Nennung von unterschiedlichen Filmtiteln in der Original- und der Synchronfassung. Im englischen Original nennt Rory den Film *„Ice Castles“* von Gary L. Baim aus dem Jahr 1978, der sogar für einen Oscar sowie einen Golden Globe für die beste Filmmusik / besten Titelsong nominiert war. Der Film erzählt die Geschichte von Alexis, einer jungen begabten Eisläuferin, die von großen Erfolgen träumt, bis ein tragischer Unfall ihr ihre Hoffnungen nimmt.[206] In Europa ist der Film nicht so bekannt, daher hat sich der Übersetzer dazu entschieden, ihn durch einen anderen Film zu ersetzen, der die gleichen Konnotationen hervorruft. *„Love Story“* aus dem Jahr 1970 mit Ali MacGraw und Ryan O'Neal, die ein tragisches Liebespaar spielen, tut dies ganz bestimmt und ist somit eine gute Wahl.

Die letzte Markierung zeigt, dass der Filmtitel *„The Way We Were“* nicht noch einmal in der deutschen Übersetzung wiederholt wird. Stattdessen sagt Dean, er habe *„diesen Film“* nie gesehen. Fraglich ist, warum der Übersetzer sich für diese Lösung entschieden hat, an der Lippensynchronität wird es in diesem Fall nicht gelegen haben, wohl eher an der Tatsache, dass es wahrscheinlicher ist, dass Dean mit *„Ich hab' diesen Film aber nie gesehen“* antwortet. Wie auch immer die Beweggründe des Übersetzers waren, die Lösung ist unbestritten adäquat.

---

[206] http://www.imdb.com/title/tt0077716/plotsummary

Bevor ich zu meinem endgültigen Urteil über Folge 1.07 komme, die repräsentativ für die gesamte Serie zu sehen ist, möchte ich noch einen kurzen Blick auf die Zuseherzahlen und Einschaltquoten werfen.

Nicht nur der deutsche Sender Vox sondern auch der österreichische Sender ORF 1 waren so freundlich, mir ihre Daten zur Verfügung zu stellen, die auch im Anhang dieser Arbeit zu finden sind.

Die Gilmore Girls wurden sowohl auf Vox als auch im ORF bereits zahlreiche Male ausgestrahlt. Das Faszinierende dabei ist, dass die Serie auch bei wiederholter Ausstrahlung ein und derselben Folge immer wieder gute Quoten einfahren konnte und es sogar teilweise schaffte, von Ausstrahlung zu Ausstrahlung ihren Marktanteil noch zu erhöhen. So verzeichnete die Erstausstrahlung der 1. Staffel auf ORF 1 einen Marktanteil von 13 %, den sowohl die zweite als auch die dritte Ausstrahlung mit einem Wert von 16 % noch übertreffen konnte, obwohl die 1. Staffel nur nach wenigen Wochen ein zweites Mal auf dem Programm stand. Das bedeutet, dass eine Folge der Serie Gilmore Girls, die bereits einem breiten Publikum bekannt ist, immer noch neue Seher und sehr wahrscheinlich auch alte Seher vor den Bildschirm lockt. Meines Erachtens nach lassen sich dadurch durchaus Rückschlüsse auf die Qualität der Serie und somit auch auf die Synchronfassung ziehen; wäre diese nicht gelungen, würde sich wohl kaum jemand ein und dieselbe Folge mehrmals ansehen bzw. sich so von einem Fernsehsender hinhalten lassen, hat doch der ORF genauso wie auch Vox fast vor jeder Ausstrahlung einer neuen Staffel die bereits gezeigten Staffeln komplett wiederholt.

So war im ORF zuerst Staffel 1-2 zu sehen, im Anschluss daran Staffel 1-4. Danach ging es wieder von vorne los: Staffel 1-5 und direkt im Anschluss noch einmal Staffel 1-6 bis Folge 16. Dann erneut Staffel 1-5 im Nachmittagsprogramm und parallel dazu die restlichen Folgen von Staffel 6 im Samstagnachmittagsprogramm und dann komplett im Anschluss an die 5. Staffel wieder im Nachmittagsprogramm. Die Erstausstrahlung der 7. Staffel erfolgte dann knapp zwei Monate nach Auslaufen der 6. Staffel im Samstagnachmittagprogramm. Der letzte bisherige Durchgang der Serie von Staffel 1-7 im Nachmittagsprogramm endete am 16. Februar 2009, wobei dieser letzte Ausstrahlungszyklus immer noch einen durchschnittlichen Marktanteil von beachtlichen 10 % verbuchen konnte.

Auch der Sender Vox hielt es ähnlich wie der ORF, die einzelnen Staffeln wurden jeweils bis zu siebenmal ausgestrahlt, wobei auch hier zu beobachten ist, dass die Marktanteile trotz wiederholter Ausstrahlung immer noch gesteigert werden konnten, und so verfolgen auch jetzt noch rund 360.000 Seher die Ausstrahlung der 7. Staffel, die derzeit im Nachmittagsprogramm von Vox zu sehen ist (Stand August 2009).

Der große Erfolg der Serie ist auch ein Erfolg für die beiden Sender, deren Haupteinnahmequelle die Werbung ist. Kann man ein großes Publikum garantieren, kann man die Werbesegmente dementsprechend teuer verkaufen. So wird ein solches Zugpferd wie die Gilmore Girls sicherlich noch weiter ins Rennen geschickt werden, solange die Zuseher der Serie treu bleiben und so gute Einschaltquoten und somit hohe Werbeeinahmen garantieren.

Hier zeigt sich ganz deutlich, dass es absolut sinnvoll ist, in eine gute Synchronisation zu investieren, denn eines ist sicher, wäre die deutsche Fassung nicht so gut gelungen, würden wohl kaum so viele Menschen immer und immer wieder einschalten.

6.3.1.3.3 Schritt 3 bzw. 5 – Das Urteil

Die vorangegangen Analyse hat bestätigt, was auch die Zuseherzahlen und die Einschaltquoten vermuten lassen: die Synchronfassung der Gilmore Girls steht dem Original um nichts nach. Die Dialoge sind genauso witzig, frech und pfiffig und mit viel Liebe zum Detail umgesetzt wie im Original. Vor allem aber klingen sie natürlich und glaubhaft.

Der Language Transfer kann daher als absolut gelungen bezeichnet werden. Der skoposorientierte Analyseansatz hat deutlich aufgezeigt, dass die Übersetzung ihre Funktion zu 100 % erfüllt.

Die Gilmore Girls stellen ein erfreuliches Beispiel dafür dar, dass es trotz der weit verbreiteten Negativeinstellung zur Synchronisation eben doch immer wieder Leute gibt, die ihr Handwerk verstehen und am Puls der Zeit arbeiten.

Die deutsche Synchronfassung der Serie ist der Beweis, dass Synchronisation nicht automatisch mit Qualitätsverlust einhergehen muss und man die „Krücke“ Synchronisation durchaus gekonnt einsetzen kann.

6.4 ZUSAMMENFASSUNG

Im Bereich der Translationswissenschaft nimmt die Filmsynchronisation einen besonderen Stellenwert ein, stellt sie doch aufgrund der Besonderheiten des Mediums Films weit mehr Anforderungen an den Translator als Texte aus jedem anderen Teilgebiet der Translationswissenschaft. Manch einer ist sogar der Ansicht, dass Filmsynchronisation *„die höchste Stufe in der Kunst des Übersetzens"* (Mounin 1967:144) sei; so weit würde ich persönlich allerdings nicht gehen. Sicherlich, Filmsynchronisation stellt große Anforderungen an den Übersetzer, aber das tut auch jede andere Übersetzung, lediglich die Herausforderungen variieren.

Fest steht, dass dem Übersetzer mit der Skopostheorie in jedem Bereich, aber gerade im Fall von Übersetzungen für Synchronfassungen, ein wertvolles Werkzeug zur Verfügung steht, mit dem er die unterschiedlichen Schwierigkeiten der verschiedenen Teilgebiete professionell meistern kann. Auch für die **Analyse** von Synchronfassungen, d.h. den Language Transfer von Synchronfassungen, ist der funktionale Ansatz daher bestens geeignet, ermöglicht er dem Kritiker doch, auf die Besonderheiten des Mediums Film einzugehen und die Übersetzung auch im Licht der anderen Synchronisationskriterien zu betrachten.

Bisher ist man immer mit komplizierten, viele Schritte umfassenden, praxisfremden und zeitraubenden Modellen an die Analyse von Übersetzungen herangegangen; ich behaupte, dass es auch einfacher geht und zwar ohne auf den Anspruch der Wissenschaftlichkeit verzichten zu müssen.

Das vorgestellte 5-Phasen-Modell erlaubt einen praxisnahen, unkomplizierten Zugang, der auf der bewährten Skopostheorie basiert und in fünf einfachen Schritten die Antwort auf die wohl wesentlichste Frage gibt: *„Ist die Übersetzung adäquat für die Bedürfnisse des Zielpublikums umgesetzt?"*.

Ist man darüber hinaus bereit, die Isolation der Translationswissenschaft aufzugeben, kann man sein Urteil durch zusätzliche Fakten, wie Zusehrzahlen und Einspielergebnisse, untermauern und so einen Schritt in Richtung eines ganzheitlichen Bewertungssystems gehen.

7 SCHLUSSBEMERKUNGEN

Die Translationswissenschaft ist, so unglaublich es auch klingt, wenn man bedenkt, dass Übersetzer und Dolmetscher schon immer gebraucht wurden, eine relativ junge Disziplin, die lange Zeit um einen eigenständigen Platz im Kreis der Wissenschaften kämpfen musste. Innerhalb der letzten 15 Jahre hat sich darüber hinaus ein eklatanter Wandel innerhalb der Translationswissenschaft vollzogen, der auch entscheidend zur Etablierung und Festigung ihrer Stellung beigetragen hat.

Mitte der 80er Jahre entwickelte Vermeer die Skopostheorie, die eine Neuorientierung in der Übersetzungswissenschaft einläutete. Nicht mehr das Original galt als „heilig", sondern der Fokus wurde auf den Zieltext gelegt, Übersetzen nicht mehr als reiner Übertrag von Worten von einer Sprache in eine andere gesehen, sondern als komplexe, kulturell geprägte kommunikative Handlung in Situation, in der der Ausgangstext lediglich als *„Informationsangebot"* (Reiß/Vermeer 1984:19) wahrgenommen wird, als *„Mittel zum neuen Text"* (Vermeer 1986:25). Genauso wie sich der Blick auf das Übersetzen veränderte, wandelte sich auch die Rolle des Übersetzers im Licht der Skopostheorie vom reinen Sprachmittler zu einem Mittler zwischen Kulturen.

Eines konnte jedoch im Zuge der Neuorientierung nicht geklärt werden, der ewige Streit um die Frage *„nach dem Sinn und Zweck von Übersetzungstheorien und deren Relevanz für die Praxis"* (Manhart 1996:17).

Es ist verständlich, dass gerade innerhalb einer so jungen Disziplin, die immer noch um Anerkennung ringt, zahlreiche Theorien zur Bestärkung der Eigenständigkeit und vor allem der Wissenschaftlichkeit entstehen. Die meisten dieser Theorien haben durchaus ihre Berechtigung und leisten einen wertvollen Beitrag zur Arbeit der Übersetzer.

Dennoch darf man auch einen kritischen Blick auf die unterschiedlichen Modelle werfen und nach ihrer praktischen Bedeutung fragen. Denn schließlich sollte eine Theorie nicht nur den Übersetzungsvorgang reflektieren, sondern wie Snell-Hornby schreibt, dem Übersetzer auch einen Bezugsrahmen geben, der zu besseren Übersetzungen führt (vgl. 1986:12).

Gerade im Bereich der multimedialen Übersetzung ist die Rolle, die übersetzungswissenschaftliche Theorien einnehmen, strittig, denn es reicht nicht aus, sich nur auf den

linguistischen Aspekt eines multimedialen Textes zu konzentrieren.

So konnte auch im Zuge der Erstellung dieser Arbeit keines der vorgestellten übersetzungskritischen Modelle den Bewertungsansprüchen bei Synchronfassungen entsprechen, denn Film ist ein multimedialer Text, der aus mehreren Ebenen besteht, die alle gleichzeitig dem Zuseher über unterschiedliche Kanäle (akustischer und visueller Kanal) Informationen liefern, wodurch eine vollständige Übertragung in eine andere Sprache unmöglich gemacht wird, da nicht alle Zeichensysteme auch tatsächlich übertragen werden können.

Bis heute konnte für dieses Problem keine zufriedenstellende bzw. praktikable Lösung gefunden werden und voraussichtlich wird es auch nie eine geben. Die einzige Möglichkeit, alle Zeichensysteme zu übertragen und auch einen vollständigen kulturellen Transfer zu vollziehen, ist die allererste Methode des Umgangs mit fremdsprachlichen Filmen: die Neuverfilmung der gleichen Geschichte mit einer in einer anderen Sprache sprechenden Schauspielerriege in einem anderen kulturellen Umfeld. Es ist allerdings davon auszugehen, dass diese Lösung niemals wirklich wieder zum Einsatz kommen wird, da erstens die Produktionskosten enorm wären, zumal die Filme auch völlig neu und unabhängig vermarktet werden müssten, und zweitens Hollywoodstars bereits so populär und beliebt sind, dass auch ein nicht englischsprachiges Publikum nicht auf ihren Anblick verzichten möchte.

Solange es keine Methode gibt, Filme vollständig in eine andere Sprache und in ein anderes kulturelles Umfeld zu übertragen, wird es auch keine adäquaten Modelle zur Überprüfung des vollständigen Transfers geben.

Vielleicht ist dies auch gar nicht notwendig. Das System der Filmsynchronisation funktioniert seit vielen Jahren und das Publikum akzeptiert die Grenzen, die sich automatisch durch das Medium ergeben. Das Publikum weiß, dass kulturelle Asynchronitäten nie vollständig überwunden werden können, mit der Synchronisation unvermeidlich ein gewisser Authentizitätsverlust einhergeht, weil nicht auf alle Bereiche des Films im Prozess der Übertragung zugegriffen werden kann. Daher ist es umso wichtiger, dass die Zeichensysteme, auf die Einfluss genommen werden kann, mit besonderer Sorgfalt übertragen werden.

Die beste Art, dies zu tun, ist meiner Ansicht nach, wenn man sich der Produktion von Synchronfassungen vom skoposorientierten Standpunkt aus nähert und aufhört, an Synchronfassungen unrealistische Erwartungen zu stellen und auf Äquivalenz zwischen den unterschiedlichen Fassungen zu pochen, was eine praxisfremde Forderung ist, da Synchronfassungen schon allein aufgrund technischer, rechtlicher und finanzieller Zwänge sowie freiwilliger Entscheidungen seitens der Verleiher vom Ursprungsfilm abweichen. Vielmehr muss man den Synchronisationsprozess daher als Möglichkeit zur schöpferischen Neugestaltung im Rahmen der Skopostheorie sehen und sich bei der Übertragung nicht mehr auf einzelne Sätze, sondern auf Szenen konzentrieren, wobei der Wirkungsabsicht des Films höchste Priorität eingeräumt werden muss.

Daraus ergibt sich, dass eine sinnvolle Überprüfung der linguistischen Aspekte eines synchronisierten Films auch nur über den Skopos erfolgen kann, wobei es jedoch notwendig ist, die filmtechnischen Gegebenheiten in die Beurteilung mit einzubeziehen, so wie es in Kapitel 6 aufgezeigt wurde.

Abschließend bleibt zu sagen, dass bei aller Liebe zur Wissenschaftlichkeit eines jedoch nicht vergessen werden darf: Filme sind, wenn auch nicht ausschließlich, zur Unterhaltung da, Menschen möchten unterhalten werden, sie möchten sich der Illusion Film hingeben. Synchronfassungen, wie sie heute produziert werden, ermöglichen dies, können also den an sie gestellten Ansprüchen entsprechen.

Vielleicht ist es daher gar nicht notwendig, krampfhaft nach einer Lösung zur vollständigen Übertragung von Filmen zu suchen, vielleicht reicht es, wenn man akzeptiert, dass Synchronisation immer eine Krücke sein wird, die jedoch äußerst geschickt und auch erfolgreich eingesetzt werden kann. Es wäre daher sinnvoll, anstatt nach unrealistischen neuen Lösungen zu suchen, sich lieber darauf zu konzentrieren, die Qualität beim bisherigen Prozess zu sichern und weiter zu verbessern, und zwar auf allen Produktionsebenen, nicht nur der linguistischen. Denn auch wenn feststeht, dass der Prozess der Synchronisation in seiner derzeitigen Form sich seit vielen Jahren bewährt, wie man an der Zahl der Kinobesucher eindrucksvoll sehen kann, ist doch immer noch Raum für Verbesserungen. So würde eine engere Zusammenarbeit aller an der Synchronisation Beteiligten sicherlich zu einer weiteren Qualitätssteigerung und einem noch authentischeren Filmerlebnis beitragen.

8 ANHANG

8.1 ANHANG KAPITEL 1

8.1.1 BEISPIELE ZU WATZLAWICKS AXIOMEN[207]

Im Folgenden werden anhand der Gilmore Girls Beispiele zu Watzlawicks fünf Axiomen der Kommunikation angeführt, die zur besseren Verständlichkeit hier noch einmal zitiert werden.

Die Benennung der Folgen, aus denen die Beispiele stammen, erfolgt auf die gleiche Weise wie in Kapitel 5 und 6.

Zur Erinnerung: **1.07/22:05** = Staffel (1); Folge (07); Minuten (22); Sekunden (05).

8.1.1.1 1. Axiom

„Man kann nicht nicht kommunizieren." (2003:53)

Mit anderen Worten, Kommunikation findet statt, egal ob bewusst oder unbewusst, sobald zwei Menschen sich im gleichen Wahrnehmungsfeld befinden.

Beispiel:

In Folge 1.03/31:18-32:22 (Kill Me Now / Familie mit Handicap) fängt Lorelai wegen eines Pullovers, den sich Rory ohne zu fragen ausgeborgt hat, einen Streit mit ihr an, wobei der Pullover in Wahrheit nur ein Vorwand ist. In Wirklichkeit ist Lorelai verärgert darüber, dass Rory sich so gut mit ihren Eltern versteht und sogar freiwillig zu den obligatorischen Freitag-Abendessen geht, denen Lorelai nach Möglichkeit zu entkommen versucht.

Der Streit endet schließlich dadurch, dass Rory aufsteht, ihre Bücher nimmt, geht und hinter sich die Türe zuschlägt. Sie entscheidet sich dazu, den Streit auf diese Weise zu beenden und nicht weiter mit Lorelai zu reden. Sie kann sich jedoch nicht dazu entscheiden, nicht mit ihr zu kommunizieren, denn auch das Aufstehen und Gehen sowie das Türeknallen sind kommunikative Handlungen; Lorelai wird ganz eindeutig kommuniziert, dass Rory diesen Streit für beendet ansieht.

---

[207] In Anlehnung an Kadric et al. 2005:11ff.

8.1.1.2 2. Axiom

„Jede Kommunikation hat einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt, derart, dass letzterer den ersteren bestimmt und daher eine Metakommunikation ist." (2003:56)

Mit anderen Worten, jede Kommunikation wird von einer Sachebene (Information) und einer emotionalen Ebene (Beziehung der Gesprächspartner zueinander; wie sind die Informationen aufzufassen) bestimmt.

Beispiel:

In Folge 4.03 (The Hobbit, the Sofa and Digger Stiles / Partyservice) überrascht Emily Rory, indem sie ihr Zimmer im Studentenwohnheim von Yale komplett neu einrichtet. Kurz darauf führen beide ein Telefongespräch, in dem sich Emily danach erkundigt, ob Rory die Sachen gefallen. So fragt sie sie unter anderem, ob sie schon auf der Couch gesessen hat und erklärt Rory dann in einem Atemzug, warum sie sich für genau diese Couch entschieden hat: *„I didn't want to get it too soft because I knew you would be studying there as well as watching television, and you would need a little bit of support."*[208]. Im weiteren Gespräch führt sie die Vorzüge der anderen neuen Möbel an und erwähnt sogar eine CD, die sie für Rory besorgt hat, weil man ihr gesagt hat, dass man genau diese CD derzeit einfach haben „muss".

Betrachtet man die unterschiedlichen Aspekte dieses Gesprächs, kann man sehen, dass es auf *inhaltlicher Ebene* um Informationen über die Möbel geht. Sieht man sich hingegen die *Beziehungsebene* genauer an, wird deutlich, dass die sachlichen Informationen keine weitere Bedeutung haben und es in Wahrheit nicht wichtig ist, ob Emily über die Couch oder über den Tisch spricht. Vielmehr geht es in diesem Gespräch um die Beziehung zwischen Großmutter und Enkelin: Emily schätzt Rory über alles und ist stolz auf ihre Leistungen. Indem sie ihr über all die Vorteile der von ihr ausgesuchten Möbel und die Gedanken, die sie sich dazu gemacht hat, berichtet, drückt Emily ihre Liebe und Annerkennung für Rory aus.

---

[208] 4.03/07:33.

8.1.1.3 3. Axiom

„Die Natur einer Beziehung ist durch die Interpunktion der Kommunikationsabläufe seitens der Partner bedingt.“ (2003:61)

Mit anderen Worten, ein bestimmtes Verhalten wird als Ursache für ein anderes bestimmtes Verhalten interpretiert, wobei diese Interpretation willkürlich erfolgt.

Beispiel:

Bezugnehmend auf Lorelai und Emily könnte man folgendes Beispiel geben. Lorelai meldet sich freiwillig nie bei ihrer Mutter, weil diese nach ihrem Empfinden immer etwas zu bemängeln hat und sich beschwert, dass Lorelai sich nicht öfter meldet und sie nicht an ihrem Leben teilhaben lässt. Emily hingegen sieht die Sache völlig anders: Lorelai meldet sich nie bei ihr, schließt sie aus ihrem Leben aus, daher kommuniziert sie jedes Mal, wenn sie einander dann hören, ihre Unzufriedenheit, um Lorelai dazu zu bringen, sich öfter zu melden, was jedoch genau das Gegenteil bewirkt. Kurz gesagt, Lorelai meldet sich nie, weil Emily sich beschwert und umgekehrt beschwert sich Emily, weil Lorelai sich nie meldet.

8.1.1.4 4. Axiom

„Menschliche Kommunikation bedient sich digitaler und analoger Modalitäten. Digitale Kommunikationen haben eine komplexe und vielseitige logische Syntax, aber eine auf dem Gebiet der Beziehungen unzulängliche Semantik. Analoge Kommunikationen dagegen besitzen dieses semantische Potential, ermangeln aber die für eindeutige Kommunikation erforderliche logische Syntax.“ (2003:68)

Mit anderen Worten, digitale Kommunikation erfolgt über die Sprache (Inhaltsebene), analoge Kommunikation hingegen erfolgt durch Zeichen, Körpersprache, Analogien, etc. (Beziehungsebene). Die beiden Ebenen überschneiden und ergänzen sich.

Beispiel:

In Folge 1.06/31:02 (Rory’s Birthday Parties / Albtraum Geburtstag) schenkt Lorelai Rory ein ibook (Einsteiger Notebook der Firma Apple), woraufhin diese Lorelai stürmisch und offensichtlich überglücklich um den Hals fällt.

In den Bereich der digitalen Kommunikation fällt der Dialog,

> LORELAI: Open it, open it, open it!
> *(Rory öffnet das Geschenk)*
> RORY: No!
> *(Rory fällt Lorelai stürmisch um den Hals)*
> LORELAI: You like it? You can take it back.
> RORY: No! I love it! It's perfect.
> LORELAI: It's blue and it has a handle.
> RORY: It's way too expensive.
> LORELAI: I know, that's what I told the guy at the store.,

in den analogen Bereich der Kommunikation Rorys stürmische Umarmung, durch die ihre große Freude noch besser ausgedrückt wird. Digitaler und analoger Bereich ergänzen sich hier, wobei dem analogen Teil der Kommunikation aufgrund der Beziehung der beiden zueinander die größere Bedeutung zugeschrieben werden kann, denn die heftige Umarmung würde auch ohne verbale Mittel eine deutliche Aussage darstellen.

8.1.1.5 5. Axiom

„Zwischenmenschliche Abläufe sind entweder symmetrisch oder komplementär, je nachdem, ob die Beziehung zwischen den Partnern auf Gleichheit oder Unterschiedlichkeit beruht.“ (2003:70)

Mit anderen Worten, in einem Gespräch nehmen die verschieden Gesprächspartner unterschiedliche Rollen in der sozialen Hierarchie ein, die sie sich allerdings nicht selbst aussuchen können; sie sind durch den Situationskontext vorgegeben.

Beispiel:

Unterhalten sich Rory und Lane über Musik, sind beide gleichwertig an der Kommunikation beteiligt. Jede der beiden kann ihre Meinung äußern und sich auf dieselbe Weise in das Gespräch einbringen. Wird Rory hingegen in Chilton in das Büro von Headmaster Charleston beordert, ist die Rollenverteilung eine ganz andere.

In Folge 1.02/11:40 (The Lorelai’s First Day at Chilton / Ein klassischer Fehlstart) fragt Charleston Rory nach ihren Zielen und was sie gerne einmal werden möchte.

HEADMASTER: What are your aspirations?

RORY: I want to go to Harvard and study Journalism and Political Science.

HEADMASTER: On your way to being. . .

RORY: Christiane Amanpour.

HEADMASTER: Really?

RORY: Yes.

HEADMASTER: Not Cokie Roberts?

RORY: No.

HEADMASTER: Not Oprah, Rosie, or one of the women from The View?

RORY: No.

HEADMASTER: Why do you wish to be Christiane Amanpour?

RORY: Well, I don't wish to be her, exactly. I just want to do what she does.

Rory muss in diesem Fall, obwohl sie die ursprüngliche Frage des Headmasters bereits eindeutig beantwortet hat, auf sein Nachbohren eingehen. Würde sie das gleiche Gespräch mit Lane führen, könnte sie ihr nach dem ersten Nachfragen ungefähr wie folgt antworten: „Ich hab dir doch gerade gesagt, wer mein Vorbild ist, was ich einmal gerne machen würde, also lass es gut sein.“. Auf diese Art könnte sie die Unterhaltung beenden. Im Fall des Gesprächs mit dem Headmaster ist dies jedoch nicht möglich. Er ist eindeutig in der Hierarchie höher gestellt und so bestimmt auch er, wann das Gespräch beginnt, endet und worüber gesprochen wird. Die Rollen sind somit komplementär verteilt.

8.1.2 BEISPIEL ZU SCHULZ VON THUNS VIERSEITIGEM MODELL

Zur Erinnerung: jede Nachricht wird auf vier Ebenen kodiert. Schulz von Thun bedient sich zur Darstellung dieser Ebenen des Modell des „vierohrigen“ Empfängers. So unterscheidet er zwischen „Sachinhaltsohr“ (Information), „Selbstoffenbarungsohr“ (Aussage über den Sender), „Beziehungsohr“ (Verhältnis zwischen Sender und Empfänger) und Appellohr (was soll bezweckt werden) (vgl. Kadric et al. 2005:16f.).

Abbildung 12: Der „vierohrige” Empfänger (Schulz von Thun 1981:45 aus Kadric et al. 2005:17)

Beispiel:

Angenommen, Rory und Lorelai sind im Auto unterwegs und Rory weist Lorelai, die am Steuer sitzt, darauf hin, dass die Ampel grün ist. Lorelai hört nun diesen Satz *„Es ist grün“* und verarbeitet ihn gleichzeitig auf den vier unterschiedlichen Ebenen:

Sachinhalt: Rory informiert Lorelai darüber, dass es grün ist;

Selbstoffenbarung: Rory möchte offensichtlich weiter fahren, hat es vielleicht eilig;

Beziehungsebene: Rory vertraut unter Umständen nicht ganz auf Lorelais Fahrkünste, oder sie weiß, dass ihre Mutter sich leicht ablenken lässt und gibt ihr deswegen den Hinweis;

Appellebene: Lorelai soll losfahren, solange es noch grün ist.

Wie Lorelai diese Mitteilung tatsächlich auffasst, hängt auch davon ab, auf welchem der „vier Ohren“ sie besonders sensibel ist, was wiederum davon abhängt, welche parasprachlichen und nonverbalen Zeichen Rorys Aussage begleitet haben.

8.2 ANHANG KAPITEL 4

8.2.1 SYNCHRONISATIONSLÄNDER IN WESTEUROPA

	Synchronisation	Voice-over / Erzählung	Untertitelung
Österreich	97 %	3 %	0
Deutschland	80 %	10 %	10 %
England	80 %	20 %	0
Frankreich	90 %	2 %	8 %
Italien	100 %	0	0

Abbildung 13: Synchronisationsländer (Luyken 1991:30)

8.2.2 UNTERTITELUNGSLÄNDER IN WESTEUROPA

	Untertitelung	Voice-Over / Erzählung	Synchronisation
Belgien[a)]	53 %	9 %	11 %
Zypern[b)]	70 %	10 %	0
Dänemark	77 %	23 %	0
Griechenland	90 %	5 %	5 %
Norwegen	85 %	14 %	1 %
Niederlande	94 %	5 %	1 %
Portugal	70 %	20 %	10 %
Schweden	71 %	29 %	0
Finnland	92 %	8 %	0

[a)] Die fehlenden 27 % ergeben sich durch Filme, die aus den Niederlanden importiert und auf holländisch ausgestrahlt werden; Daten gelten für den Sender BRT (flämische Filme).
[b)] Daten unvollständig.

Abbildung 14: Untertitelungsländer (Luyken 1991:33)

8.2.3 STATISTIK

8.2.3.1 Österreich

8.2.3.1.1 Marktanteil der Kinofilme nach Herkunftsländern (2007)[209]

Herkunftsland	Anzahl der Filme	Besuche	
		1.000	%
Insgesamt[1]	353	14.882,20	100
USA	157	11.576,40	78
Deutschland	53	1.457,30	9,8
Vereinigtes Königreich	13	719,3	4,8
Frankreich	37	452,4	3
Österreich[2]	39	295,5	2
Schweiz	6	86	0,6
Australien	4	53,7	0,4
Türkei	12	50,9	0,3
Schweden	2	50,4	0,3
Mexiko	2	37,9	0,3
Sonstige	28	102,4	0,7

Q: Österreichisches Filminstitut; Nielsen EDI. Erstellt am: 12.01.2009.

[1] Bei den von Nielsen EDI erhobenen Zahlen sind Sonderformen des Kinobetriebs wie Sommerkino, Open-Air-Veranstaltugen, Filmclubs usw. nicht berücksichtigt.

[2] Österreichische Produktionen und Koproduktionen mit österreichischer Beteiligung.

Abbildung 15: Marktanteile der Kinofilme 2007 nach Herkunftsländern (Österreich)

[209] http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/index.html

8.2.3.2 Deutschland

8.2.3.2.1 Anteile der Herkunftsländer am Filmangebot (2007)[210]

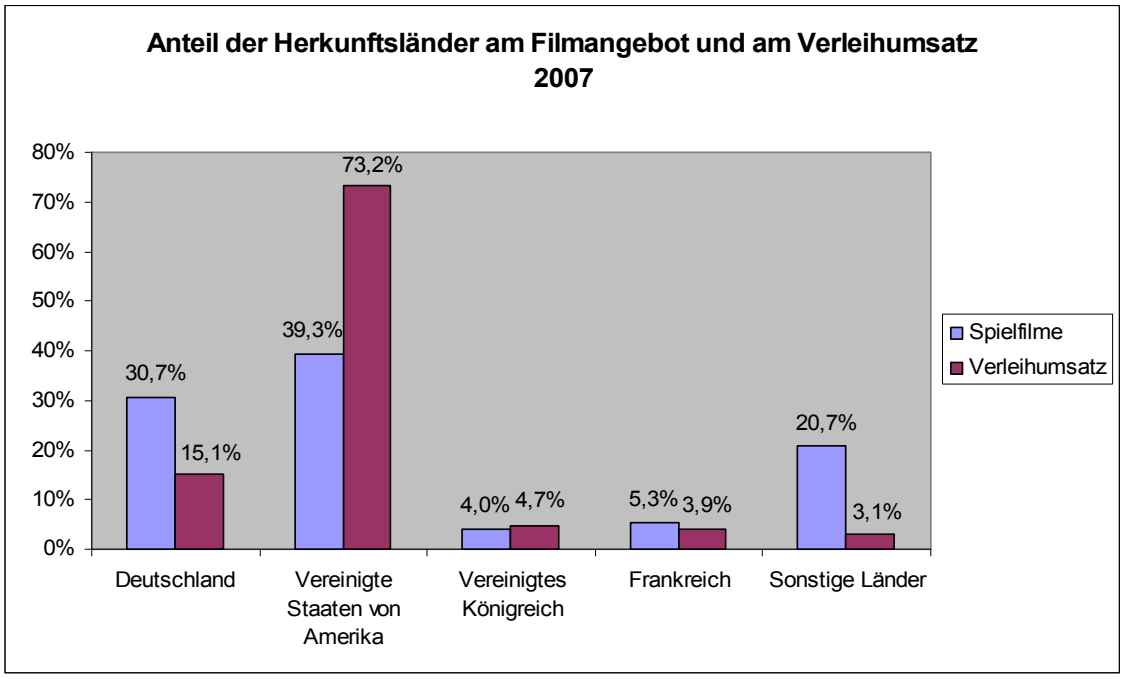

Abbildung 16: Anteile der Herkunftsländer am Filmangebot

[210] http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Grafiken/BildungForschungKultur/Diagramme/HerkunftFilme,templateId=renderPrint.psml

8.2.4 INTERVIEW MIT MARKUS JÜTTE

Im Folgenden findet sich ein Interview mit Markus Jütte, der für die Rohübersetzung der Gilmore Girls verantwortlich zeichnet. Das Interview wurde per E-Mail-Fragebogen, den sich Herr Jütte freundlicherweise bereit erklärt hat auszufüllen, im Juli 2009 durchgeführt.

8.2.4.1 Zur Person

Markus Jütte lebt und arbeitet in Berlin. Neben den Gilmore Girls hat er noch zahlreiche andere Serien, wie z.B. „Shark", „Weeds", „Crossing Jordan", „Charmed", „Malcom in the Middle", etc. und Filme wie z.B. „Kingdom", „Interview", „Eastern Promises", „Shrek The Third", „The Queen", „Garden State", etc. übersetzt.

8.2.4.2 Interview

AP: *Wie sind Sie zum Übersetzen gekommen? Das heißt, wo bzw. was haben Sie studiert?*

MJ: Ich habe an der FU Berlin Anglistik und Germanistik studiert. Zum Übersetzen bin ich gekommen wie die Jungfrau zum Kinde. Ein Bekannter, der im Synchron arbeitete, rief mich an und fragte, ob ich nicht Lust hätte, mal Übersetzungen für eine Synchronfirma zu schreiben. Ich habe zwei Probeübersetzungen angefertigt und seitdem arbeite ich als Übersetzer.

AP: *Warum haben Sie sich gerade für den Bereich Synchronisation entschieden?*

MJ: (Siehe oben)

AP: *Wie lange arbeiten Sie schon in diesem Bereich?*

MJ: Seit 1991

AP: *Unter den zahlreichen Serien, die Sie bereits übersetzt haben, gibt es eine Serie, die ihnen persönlich besonders gut gefällt bzw. bei der sie besonderen Spaß an der Arbeit hatten?*

MJ: Anfangs haben mir die „Gilmore Girls" gut gefallen und die Arbeit hat mir gerade wegen der zahlreichen popkulturellen Anspielungen Spaß gemacht, mit der Zeit hat sich das aber ein wenig abgenutzt. Eine weitere Serie, an der ich immer noch recht gern arbeite, ist „CSI".

AP: *Wie muss man sich die Übersetzungsarbeit bei einer Serie vorstellen? Bekommen Sie ein Script mit allen Informationen, oder nur ein Dialogbuch? Was genau wird dann übersetzt?*

MJ: Ich bekomme ein so genanntes „Continuity Script“ („Conti“), das den Dialog enthält, und eben diese werden übersetzt.

AP: *Bekommen Sie Bildmaterial oder nur das Drehbuch, d.h. haben Sie die Möglichkeit, sich die jeweilige Folge im Original anzusehen, bevor Sie sie übersetzen?*

MJ: Ich erhalte auch Bildmaterial, ich sehe mir jede Folge zunächst an, lese dabei die „Conti“ mit, um auch mögliche Fehler bei der englischen Abschrift zu korrigieren, übersetze dann die jeweilige Folge und gleiche anschließend meine Übersetzung noch einmal mit dem Bild ab.

AP: *Angenommen, man hat nicht die Möglichkeit, sich die Serie im Original anzusehen, bekommt man dann Hintergrundinformationen über die Charaktere oder muss man sich nur anhand des Dialogbuchs selbst ein Bild machen? Wie entscheidet man dann z.B. ob sich Charaktere mit „du“ oder „Sie“ ansprechen?*

MJ: Nein, man erhält keine Hintergrundinformationen, dann muss man seine Fantasie bemühen und versuchen, sich vorzustellen, wie eine Szene aussehen könnte und wie die einzelnen Charaktere zueinander stehen. Bei „du/Sie“ muss man dann manchmal nach „Gefühl und Wellenschlag“ entscheiden, ebenso stellt sich manchmal die Frage, ob eine Person mit einer einzelnen anderen Person spricht oder mit mehreren („you“).

AP: *Was passiert, wenn Sie mit Ihrer Übersetzung fertig sind? Haben Sie danach noch Einfluss darauf, wie Ihre Übersetzung weiterverwendet wird?*

MJ: Generell habe ich keinen Einfluss darauf, allerdings stehe ich häufig mit den Synchron-Textern (die für die Lippensynchronizität verantwortlich sind) in Kontakt, so dass wir manchmal auftauchende Fragen gemeinsam klären.

AP: *Ich habe gelesen, dass es beim Übersetzen von Serien und Filmen die Aufgabe des Übersetzers ist, lediglich eine Rohübersetzung anzufertigen und die Aufgabe des Synchronautors, den Charakteren die Worte dann auf die Lippen zu schreiben. Was bedeutet das für den Übersetzungsprozess?*

MJ: Ich störe mich sehr an dem Terminus „Rohübersetzung“, auch wenn dies tatsächlich die offizielle Bezeichnung ist. Eigentlich ist die Vorgabe, eins zu eins zu übersetzen, was aber bedeuten würde, dass Wortspiele und Witze im Deutschen zum Teil nicht mehr zu verstehen wären, da muss man dann schon manchmal vom Original abweichen und sich etwas Adäquates einfallen lassen. Auch bin ich immer darum bemüht, in „gutes Deutsch“ zu übersetzen, um Amerikanismen zu vermeiden.

AP: *Was versteht man unter einer Rohübersetzung? Spielt hier die Lippensynchronität bereits eine Rolle?*

MJ: Nein, die spielt keine Rolle, wobei man natürlich schon darauf achten muss, dass ein Satz, der im Amerikanischen sehr kurz ist, im Deutschen nicht unendlich lang ausfallen darf.

AP: *Liefert der Rohübersetzer bloß Worte oder ist es schon auch seine Aufgabe, Witz, Humor, Anspielungen, etc. adäquat zu übersetzen, oder fällt das in den Bereich des Synchronautors?*

MJ: Wie bereits geschrieben, fasse ich meine Arbeit so auf, dass auch die oben genannten Dinge meine Aufgabe sind, natürlich kann es sein, dass der Synchrontexter das noch einmal verändert oder eine andere Idee dazu hat.

AP: *Wie viel von der Rohübersetzung findet sich dann tatsächlich im fertigen Produkt wieder? Wer trifft die letzte Entscheidung? Arbeiten Rohübersetzer und Synchronautor zusammen, oder sind diese beiden Arbeitsschritte immer streng voneinander getrennt?*

MJ: Das ist ganz unterschiedlich, ich habe schon Folgen oder Filme gesehen, in denen ich einen Großteil meiner Übersetzung wieder gefunden habe, andere werden wiederum recht stark verändert, die Entscheidung trifft zunächst der Synchrontexter, zudem gibt es dann in den meisten Fällen eine Redaktion des ausstrahlenden Senders oder bei Filmen einen Supervisor des Filmverleihs, die unter Umständen Änderungswünsche vorbringen.

AP: *Bekommt man in der Regel gleich mehrere Folgen zur Übersetzung oder kommt es auch vor, dass man für eine Serie nur eine einzige Folge übersetzt?*

MJ: In der Regel bekomme ich eine komplette Serie, es kommt allerdings auch vor, dass ich gebeten werde, mal eine oder zwei Folgen einer Serie zu übersetzen, zum Beispiel wenn der eigentliche Übersetzer mal seinen wohl verdienten Urlaub macht, die Zeit aber drängt.

AP: *Wie viele Gilmore Girls-Folgen haben Sie übersetzt?*

MJ: Die genaue Zahl weiß ich nicht, aber bis auf ganz wenige Folgen (Urlaub!) habe ich sämtliche Staffeln der Serie übersetzt.

AP: *Wie lange hat man Zeit für eine Folge?*

MJ: Unterschiedlich, je nachdem, wann das Material angeliefert wird und wie eng die Termine für die Sprachaufnahmen und die Ausstrahlung im TV sind. Manchmal

hat man nur einen Tag Zeit, manchmal aber auch mehr, vor allem dann, wenn man mehrere Folgen „auf dem Tisch“ hat, die man dann nacheinander abarbeitet.

AP: *Wie sieht die Bezahlung aus? Wird hier nach Normzeilen verrechnet oder nach Folgen?*[211]

MJ: Ich handle mit den Synchronstudios eine Pauschale pro Folge aus. Das hat sich inzwischen auch generell so eingebürgert.

AP: *Wie unterscheidet sich das Übersetzen einer Serie von anderen Übersetzungen?*

MJ: In der Hauptsache darin, dass die Charaktere immer wiederkehren und man natürlich die Eigenarten einer Figur ins Deutsche übertragen muss. Zudem werden im Laufe der Jahre ja immer wieder neue Figuren eingeführt, andere scheiden aus. Abgesehen davon aber gibt es keine grundlegenden Unterschiede.

AP: *Wo sehen Sie die Schwierigkeiten und Herausforderungen beim Übersetzen von Serien? Können Sie vielleicht einige Beispiele nennen, die bei den Gilmore Girls eine Herausforderung dargestellt haben.*

MJ: Die größten Herausforderungen stellen im Grunde die Sitcoms dar, da es oft nicht möglich ist, einen Witz oder ein Wortspiel eins zu eins zu übertragen und dann die eigene Kreativität gefragt ist. Bei den Gilmore Girls waren die zahlreichen Anspielungen auf Personen, Songs oder Filme interessant, da ich im Einzelfall entscheiden musste, ob der Bekanntheitsgrad in Deutschland groß genug ist, um das so zu übernehmen oder ob ich eine Person oder einen Film nehme, die/der ebenfalls passt, und die/der für das Verständnis im deutschen Sprachraum besser geeignet ist.

AP: *Wie geht man mit den zahlreichen Anspielungen, die Teil der Gilmore Girls-Welt sind um?*

MJ: Wie oben beschrieben, man muss abwägen, ob sie für den deutschen Fernsehzuschauer verständlich sind oder nicht.

AP: *Nach welchen Kriterien entscheidet man, welche Witze oder Anspielungen man ins Deutsche übernimmt und welche nicht zu retten sind? Bzw. übersetzt man Witze, etc. adäquat, auch wenn man bereits weiß, dass es sich aufgrund der geforderten Lippensynchronität nicht ausgehen wird? Ist es die Aufgabe des Rohübersetzers oder des Synchronautors, eine Lösung für solche Probleme zu finden?*

---

[211] Ich frage Sie hier selbstverständlich nicht nach Zahlen, sondern nur nach der Form.

MJ: Die Lippensynchronizität ist dabei kein Thema, man findet immer etwas, was auch lippensynchron ist, und ja, das ist die Aufgabe des Übersetzers und des Texters, eine Lösung für solche Fälle zu finden.

AP: *Wie viel Recherche ist nötig, um eine so wortgewaltige Serie wie die Gilmore Girls zu übersetzen?*

MJ: Das hängt von der jeweiligen Folge ab, in manchen gab es viel zu recherchieren, in anderen weniger. Natürlich kommt es auch immer darauf an, wie gut man sich selbst in einem gewissen Metier auskennt. Das lässt sich also nicht pauschal beantworten.

AP: *Gab es einen Charakter, der besonders schwierig zu übersetzen war?*

MJ: Nein, das kann ich so nicht sagen, es gab einige, die besonders anstrengend waren, weil sie sehr viel geredet haben ;), so zum Beispiel Paris, aber abgesehen davon, könnte ich nicht sagen, dass es eine Figur gab, die besonders schwierig zu übersetzen war.

AP: *Gibt es ein übersetzungskritisches Modell, das Sie für besonders geeignet halten, um Synchronfassungen zu analysieren?*

MJ: Das Hauptaugenmerk sollte darauf gerichtet sein, ob die deutsche Sprache gut ist, man darf als Zuschauer nicht über bestimmte Ausdrücke „stolpern", es muss sich einfach so anhören, wie wir hier sprechen. Daher ist es in meinen Augen für jeden Übersetzer besonders wichtig, sich mit der eigenen Sprache gut auszukennen, um das jeweils treffende Wort zu finden.

AP: *Nach welchen Kriterien finden Sie, sollte man Synchronfassungen bewerten?*

MJ: Danach, ob die Sprache gut ist, ob es gut klingt, ob die Stimmen gut besetzt sind, wie die Mischung ist. Wenn man einen Film sieht und nicht mehr daran denkt, dass die Schauspieler ja eigentlich nicht Deutsch sprechen, ist die Synchronfassung gelungen.

AP: *Was würden Sie jemandem raten, der im Bereich der Übersetzungen für Synchronfassungen arbeiten möchte?*

MJ: Viel lesen, sich gut mit Popkultur auskennen sowie mit der Geschichte des Landes, offen sein im Gebrauch von Sprache, Disziplin, die Bereitschaft, unter Druck zu arbeiten und natürlich Freude am Metier.

8.3 ANHANG KAPITEL 5

8.3.1 AUSSTRAHLUNGSZEITRAUM GILMORE GIRLS[212]

8.3.1.1 US-Erstausstrahlung	8.3.1.2 Deutsche Erstausstrahlung
Staffel 1: 05.10.2000 - 10.05.2001	Staffel 1: 02.04.2004 - 04.05.2004
Staffel 2: 09.10.2001 - 21.05.2002	Staffel 2: 05.05.2004 - 07.06.2004
Staffel 3: 24.10.2002 - 20.05.2003	Staffel 3: 08.06.2004 - 08.07.2004
Staffel 4: 23.09.2003 - 18.05.2004	Staffel 4: 08.10.2004 - 09.11.2004
Staffel 5: 21.09.2004 - 17.05.2005	Staffel 5: 08.11.2005 - 28.03.2006
Staffel 6: 13.09.2005 - 09.05.2006	Staffel 6: 29.08.2006 - 06.02.2007
Staffel 7: 26.09.2006 - 15.05.2007	Staffel 7: 26.10.2007 - 14.03.2008

8.3.2 HAUPTDARSTELLER[213]

8.3.2.1 Lauren Graham

Lauren Graham wurde am 16. März 1967 auf Hawaii (Honolulu) geboren. Ihre Kindheit verbrachte sie mit ihrem allein erziehenden Vater in Fairfax, Virginia. Schon früh begeisterte sie sich für die Schauspielerei und spielte schon vor dem Abschluss ihres Schauspielstudiums an der Southern Methodist University auf regionalen Theaterbühnen. Ende der 90er Jahre war sie dann in ersten kleineren Fernsehrollen zu sehen (Seinfeld, Law & Order). Auch einige Nebenrollen in Filmen folgten (Nightwatch, One True Thing), bevor ihr mit den Gilmore Girls der große Durchbruch gelang.

2001 erhielt sie für die Darstellung der Lorelai Gilmore den Family Television Award[214]. Darüber hinaus konnte sie zahlreiche weitere Nominierungen verbuchen, u.a.

---

212 http://www.myfanbase.de/index.php?mid=948

213 Wo nicht anders angegeben, stammen alle Informationen von der Fanseite www.myfanbase.de.

214 Die Auszeichnung wird seit 1999 vergeben und wurde auf Initiative des Family Friendly Programming Forums gegründet, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, Fernsehsender, Studios und Autoren dazu anzuregen, mehr familienfreundliche Programme zu produzieren. http://www.imdb.com/Sections/Awards/Family_Television_Awards/

für den Golden Globe[215], den Screen Actors Guild Award[216] oder den People's Choice Award[217].

Seit dem Ende der Serie konzentriert sich Graham auf unterschiedliche Filmprojekte sowie ihre in Los Angeles ansässige Produktionsfirma „Good Game".

8.3.2.2 Alexis Bledel

Alexis Bledel wurde am 16. September 1981 in Texas (Houston) als Kind einer mexikanischen Mutter und eines argentinischen Vaters geboren. Bis zum Kindergarten sprach sie deshalb nur Spanisch. Um ihre Schüchternheit zu überwinden, begann sie schon als Achtjährige Schauspielunterricht zu nehmen und wirkte in ihrer Heimatstadt bei mehreren Theateraufführungen mit.

Noch während ihrer Schulzeit wurde sie in einem Einkaufszentrum von einem Modelscout entdeckt und arbeitete ab diesem Zeitpunkt erfolgreich als Profimodel in Tokio, New York und Mailand, ohne jedoch ihre Ausbildung zu unterbrechen. Nach Abschluss der Highschool ging sie nach New York und studierte dort an der NYU Film School Regie und Drehbuchschreiben, während sie weiter als Model arbeitete, Schauspielunterricht nahm und zu unterschiedlichen Filmcastings ging.

Bereits nach einem Jahr, und ohne TV-Erfahrung vorweisen zu können, erhielt sie die Rolle der Rory Gilmore, für die sie auch ihr Studium unterbrach. Darüber hinaus wirkte sie ab 2002 in mehreren Kinofilmen (Sisterhood of the Travelling Pants, Sin City) mit. Zuletzt war sie als junge Ärztin im Serienfinale von „Emergency Room" zu sehen.

---

[215] Die Golden Globes werden seit 1944 jährlich von der Hollywood Foreign Press Association (HFPA) vergeben, die aus ungefähr 90 Mitgliedern mit permanentem Wohnsitz in Kalifornien besteht. Ausgezeichnet werden Leistungen im Bereich Film und Fernsehen in unterschiedlichen Kategorien. Die Golden Globes gelten als Vorbote der Oscars.
http://www.answers.com/topic/golden-globe-awards

[216] Den Screen Actors Guild Award (SAG) gibt es seit 1995. Er wird einmal jährlich in 13 Kategorien für die beste schauspielerische Leistung bei Film und Fernsehen vergeben.
http://www.sagawards.org/

[217] Der People's Choice Award wird seit 1975 einmal jährlich für Leistungen im Bereich Film, Fernsehen und Musik vergeben und vom amerikanischen Fernsehsender CBS ausgestrahlt. Seit einigen Jahren können Zuseher live während der Award Show per Internet in bestimmten Kategorien ihre Stimme abgeben.
http://www.cbs.com/specials/30pca/

8.3.2.3 Kelly Bishop

Kelly Bishop wurde am 28. Februar 1944 in Kalifornien (Colorado Springs) geboren. Bereits in ihrer Kindheit begann sie Ballettunterricht zu nehmen und machte ihre Leidenschaft mit 18 Jahren zum Beruf, als sie für das Ballettcorps der Radio City Music Hall (New York) engagiert wurde. 1967 gab sie ihr Broadway Debüt in dem Stück „Golden Rainbow". Der Durchbruch gelang ihr schließlich 1975 mit der Rolle der Sheila im Musical „A Chorus Line", für die sie 1976 einen Tony Award[218] erhielt.

Drei Jahre später schaffte sie in dem Drama „An Unmarried Woman" den Sprung auf die Kinoleinwand. Allgemeine Bekanntheit erlangte sie jedoch erst 1987 durch die Rolle der Marjorie Houseman im Kultfilm „Dirty Dancing". Weitere Filmprojekte und Fernsehauftritte folgten, bis sie schließlich 2000 die Rolle der Emily Gilmore übernahm, für die sie 2003 und 2004 für den „Golden Satellite Award"[219] nominiert wurde.

Bishop ist mit Talkshowmoderator Lee Leonard verheiratet und lebt und arbeitet seit Einstellung der Serie in New Jersey.

8.3.2.4 Edward Herrmann

Edward Herrmann wurde am 21. Juli 1943 in Washington D.C. geboren. Bereits in den 70er Jahren feierte er erste Broadwayerfolge und erhielt wie Bishop 1976 einen Tony Award. Seine erste größere Kinorolle hatte er in Francis Ford Coppolas Drama „The Great Gatsby". Zahlreiche weitere Film- und Fernsehrollen folgten. Für seine Darstellung des Anderson Pearson in der Serie „The Practice" erhielt er 1999 einen Emmy[220].

---

218 *„Der begehrte Tony-Award, Abkürzung für 'Antoinette Perry Awards', ist die jährliche Auszeichnung für die besten Leistungen am New Yorker Broadway, u.a. für das beste Musical, Musik, Drehbuch, Bühnendesign und die beste Orchesterbegleitung. Er wurde 1947 zum ersten Mal vergeben und ist nach der Schauspielerin und Regisseurin Antoinette (Tony) Perry (1888 - 1946) benannt. Die Auswahl wird durch eine Jury von 560 Fachleuten aus den Bereichen Theater und Musical getroffen."*
http://www.tonarchiv.net/service/musiklexikon/db2769.html

219 Der Satellite Award (früher Golden Satellite Award) wird seit 1997 jährlich von der International Press Academy vergeben. Ausgezeichnet werden besondere Leistungen im Bereich Film, Fernsehen, Dvd und Neue Medien.
http://de.wikipedia.org/wiki/Satellite_Awards

220 Beim Emmy handelt es sich um eine Auszeichnung der Academy of Television Arts and Sciences, die jährlich im September für die besten Prime-Time-Programme (Hauptabendprogramme) in unterschiedlichen Kategorien (bester Schauspieler, Regisseur, Autor, beste Komödie, bestes Drama, etc.) vergeben wird.
http://www.answers.com/topic/emmy-awards

Von 2000 – 2007 war er als Richard Gilmore im Fernsehen zu sehen. Neben der Schauspielerei arbeitet Herrmann auch als Sprecher für Fernsehdokumentationen und Hörbücher.

8.3.2.5 Scott Patterson

Scott Patterson wurde am 11. September 1958 in Pennsylvania (Philadelphia) geboren. Seine Karriere begann er als Profi-Baseball Spieler. So spielte er u.a. für die New York Yankees, die Texas Rangers und die Los Angeles Dodgers.

Im Anschluss an seine Sportkarriere begann er, Schauspielunterricht zu nehmen und war, bis er 1994 seine erste Kinonebenrolle erhielt, in verschiedenen Theaterstücken zu sehen. Nach einigen Film- und Fernsehauftritten (Seinfeld, Will & Grace) erhielt er schließlich die Rolle des Luke Danes in der Serie Gilmore Girls, die ursprünglich nur als Gastrolle konzipiert war, jedoch aufgrund der Chemie zwischen Graham und Patterson sofort ausgebaut wurde.

Nach Einstellung der Gilmore Girls widmete er sich weiteren Kinoprojekten und übernahm auch einen Part in der kurzlebigen Serie „Aliens in America“, die nach nur einer Staffel eingestellt wurde.

Patterson lebt und arbeitet in Los Angeles.

8.3.3 AUSSTRAHLUNGSDATEN UND QUOTENÜBERBLICK

Auf den folgenden Seiten findet sich ein genauer Überblick über die Ausstrahlungsdaten der Serie Gilmore Girls. Die Daten wurden freundlicherweise vom deutschen Privatsender Vox zur Verfügung gestellt, die Zusammenstellung derselbigen erfolgte durch mich.

Die Vox-Tabellen sind nach Staffeln getrennt und enthalten neben dem Ausstrahlungszeitraum und der Ausstrahlungsuhrzeit, Daten über die Zuschauerzahlen sowie die Marktanteile in Prozent aller Ausstrahlungstermine der jeweiligen Staffel. Aufgeschlüsselt wurden die Daten in mehreren Kategorien; so gibt es genaue Zahlen zu den Zusehern gesamt sowie Daten bezüglich der erwachsenen Zuseher im Alter zwischen 14 und 49 Jahren. Darüber hinaus erfolgte die Datenerhebung auch geschlechts- und altersspezifisch. Dementsprechend gibt es eine Kategorie *„Frauen zwischen 14 und 29“, „Männer zwischen 14 und 29“*, *„Frauen zwischen 30 und 49“* und *„Männer zwischen 30 und 49“* Jahren.

Pro Ausstrahlungszeitraum habe ich jeweils, neben dem Staffeldurchschnitt, die Folge mit den höchsten bzw. den niedrigsten Einschaltquoten angegeben, darüber hinaus den Staffeldurchschnitt der Wiederholungen (Whd.) der entsprechenden Staffel.

Die Wiederholungen der ausgestrahlten Folgen fanden/finden generell am darauffolgenden Tag zwischen 8:00 und 14:00 statt. Einzige Ausnahmen: die Wiederholung der fünften Ausstrahlung der 1. Staffel fand in der Nacht statt, genauso wie die Wiederholungen der ersten und zweiten Ausstrahlung der 5. Staffel und die Wiederholungen der ersten Ausstrahlung der 6. Staffel. Lediglich die erste Ausstrahlung der 7. Staffel wurde weder im Vormittags- noch im Nachmittagsprogramm wiederholt.

Derzeit sendet Vox die 7. Staffel von Montag bis Freitag im Nachmittagsprogramm.

Im Anschluss an die Daten von Vox findet sich eine vom ORF Kundendienst zur Verfügung gestellte Übersicht der Ausstrahlungsdaten und -zeiten des österreichischen Fernsehsenders ORF 1, sowie eine Auflistung der Marktanteile (Quelle: AGTT/GfK TELETEST).

Danach gibt eine weitere Tabelle Aufschluss über die Zuseherzahlen und die Quotenplatzierung der Serie in Amerika.

8.3.3.1 Ausstrahlungszeitraum, Zuschauerzahlen und Quoten des Senders Vox

Gilmore Girls Staffel 1

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
Ausstrahlungszeitraum		**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**
02.04.2004 - 04.05.2004 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 1	0,35	3,8	0,25	6,9	0,07	13,1	0,10	7,5	0,03	5,9	0,04	3,7
	höchste Einschaltquote: Folge 11	0,58	5,7	0,48	11,6	0,20	28,8	0,19	10,7	0,03	6,1	0,05	4,6
	Staffeldurchschnitt	**0,44**	**4,4**	**0,36**	**9,1**	**0,15**	**22,0**	**0,13**	**8,6**	**0,03**	**5,4**	**0,04**	**3,6**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,21	3,2	0,17	5,9	0,06	11,3	0,06	5,3	0,02	5,6	0,03	3,6
09.07.2004 - 06.08.2004 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 13	0,34	3,8	0,27	7,4	0,11	16,8	0,08	6,0	0,06	8,6	0,03	3,1
	höchste Einschaltquote: Folge 2	0,53	4,4	0,45	9,4	0,19	25,3	0,13	7,0	0,08	10,2	0,05	3,6
	niedrigste Einschaltquote: Folge 3	0,53	4,2	0,45	9,0	0,20	24,0	0,15	8,3	0,07	8,9	0,03	1,8
	Staffeldurchschnitt	**0,42**	**4,1**	**0,35**	**8,6**	**0,16**	**22,3**	**0,11**	**7,5**	**0,05**	**7,5**	**0,04**	**2,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,29	4,6	0,23	8,2	0,11	18,9	0,06	5,6	0,03	7,2	0,03	3,9
10.11.2004 - 08.12.2004 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 19	0,59	4,7	0,49	10,6	0,21	28,9	0,17	9,7	0,03	5,1	0,08	5,2
	höchste Einschaltquote: Folge 1	0,76	5,6	0,61	12,4	0,26	25,8	0,24	11,6	0,04	7,1	0,07	5,3
	Staffeldurchschnitt	**0,67**	**5,0**	**0,54**	**11,2**	**0,23**	**25,9**	**0,19**	**9,5**	**0,06**	**9,6**	**0,07**	**4,9**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,29	3,8	0,21	6,9	0,08	16,3	0,08	5,4	0,02	6,9	0,03	3,7

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
		Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %
07.12.2005 - 05.01.2006 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 8	0,53	3,5	0,43	8,0	0,13	14,5	0,17	8,2	0,04	4,7	0,09	5,6
	höchste Einschaltquote: Folge 19	0,73	4,7	0,61	10,7	0,24	24,5	0,18	8,3	0,06	8,3	0,13	7,1
	Staffeldurchschnitt	**0,62**	**4,2**	**0,51**	**9,7**	**0,18**	**20,9**	**0,19**	**8,9**	**0,05**	**6,8**	**0,10**	**6,1**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,38	3,8	0,29	7,3	0,10	13,6	0,13	7,6	0,03	6,1	0,04	3,3
04.04.2006 - 22.08.2006 Dienstag 20:15	niedrigste Einschaltquote: Folge 14	0,31	1,1	0,18	1,7	0,03	1,8	0,07	1,6	0,03	2,4	0,06	1,6
	höchste Einschaltquote: Folge 2	0,81	2,5	0,63	5,0	0,26	14,9	0,20	3,7	0,05	3,7	0,13	3,0
	Staffeldurchschnitt	**0,59**	**2,1**	**0,45**	**3,9**	**0,16**	**9,6**	**0,15**	**3,1**	**0,05**	**3,6**	**0,09**	**2,4**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,22	6,1	0,17	9,6	0,07	19,6	0,06	9,0	0,02	8,7	0,02	4,3
24.06.2008 - 22.07.2008 wochentags 11:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 3	0,18	3,6	0,17	7,2	0,09	15,0	0,05	5,4	0,03	10,5	0,00	0,7
	höchste Einschaltquote: Folge 19	0,41	5,3	0,33	9,8	0,11	14,2	0,13	11,1	0,06	10,4	0,04	3,9
	Staffeldurchschnitt	**0,27**	**4,3**	**0,21**	**7,6**	**0,11**	**16,1**	**0,06**	**6,1**	**0,03**	**6,8**	**0,02**	**2,2**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,22	6,1	0,17	9,6	0,07	19,6	0,06	9,0	0,02	8,7	0,02	4,3
30.01.2009 - 27.02.2009 wochentags 15.:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 1	0,30	2,3	0,25	5,5	0,08	10,9	0,08	4,5	0,03	4,1	0,06	4,4
	höchste Einschaltquote: Folge 17	0,43	3,0	0,36	7,1	0,18	20,4	0,09	4,3	0,05	6,8	0,05	3,2
	Staffeldurchschnitt	**0,36**	**2,8**	**0,29**	**6,3**	**0,13**	**14,9**	**0,09**	**5,2**	**0,03**	**4,2**	**0,04**	**2,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,22	3,1	0,16	5,3	0,07	12,0	0,06	4,8	0,01	3,2	0,03	3,0

Tabelle 1: Gilmore Girls Staffel 1: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox)

Gilmore Girls Staffel 2

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
Ausstrahlungszeitraum		**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**
05.05.2004 - 07.06.2004 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 22	0,41	4,9	0,35	9,7	0,17	23,6	0,10	7,9	0,05	8,1	0,02	2,1
	höchste Einschaltquote: Folge 6	0,68	6,4	0,57	12,9	0,26	28,7	0,21	12,1	0,05	8,0	0,05	4,1
	Staffeldurchschnitt	**0,52**	**5,0**	**0,43**	**10,2**	**0,20**	**24,7**	**0,15**	**9,2**	**0,04**	**6,5**	**0,04**	**3,6**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,24	3,8	0,19	7,1	0,06	13,1	0,07	6,1	0,02	6,1	0,04	5,4
09.08.2004 - 07.09.2004 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 8	0,39	3,3	0,34	7,5	0,15	21,4	0,12	7,6	0,03	4,2	0,04	2,8
	höchste Einschaltquote: Folge 15	0,59	4,2	0,49	9,0	0,20	24,3	0,17	8,7	0,04	5,7	0,07	3,9
	Staffeldurchschnitt	**0,49**	**4,5**	**0,40**	**9,3**	**0,20**	**25,8**	**0,11**	**7,3**	**0,04**	**6,5**	**0,04**	**3,4**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,24	3,5	0,18	6,1	0,09	15,5	0,06	4,9	0,02	3,8	0,02	2,6
09.12.2004 - 11.01.2005 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 5	0,54	4,0	0,44	8,9	0,22	26,4	0,12	5,9	0,06	8,3	0,04	3,0
	höchste Einschaltquote: Folge 20	0,80	5,4	0,61	11,0	0,25	26,9	0,23	10,1	0,04	5,8	0,08	5,3
	Staffeldurchschnitt	**0,68**	**4,7**	**0,54**	**10,3**	**0,21**	**24,2**	**0,20**	**9,3**	**0,06**	**8,8**	**0,07**	**4,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,37	3,6	0,29	7,3	0,10	14,5	0,11	6,6	0,04	7,3	0,04	4,0
06.01.2006 - 06.02.2006 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 17	0,57	3,9	0,48	9,6	0,18	18,6	0,15	7,4	0,04	7,1	0,11	7,9
	höchste Einschaltquote: Folge 14	0,87	5,7	0,70	12,4	0,23	23,7	0,27	12,0	0,07	9,3	0,14	7,9
	Staffeldurchschnitt	**0,70**	**4,7**	**0,57**	**10,8**	**0,19**	**20,5**	**0,22**	**10,3**	**0,06**	**8,3**	**0,11**	**7,1**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,40	4,0	0,29	7,6	0,09	12,3	0,13	7,9	0,03	6,7	0,04	4,1

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
		Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %
13.11.2006 - 12.12.2006 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 14	0,31	2,5	0,25	6,2	0,11	15,5	0,09	5,4	0,02	3,2	0,04	3,4
	höchste Einschaltquote: Folge 20	0,48	3,6	0,40	8,1	0,13	16,7	0,16	7,8	0,04	5,3	0,07	1,6
	Staffeldurchschnitt	**0,39**	**3,0**	**0,30**	**6,5**	**0,12**	**13,8**	**0,11**	**5,9**	**0,03**	**4,3**	**0,04**	**3,7**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,17	4,0	0,14	6,8	0,05	14,4	0,05	5,3	0,02	8,2	0,02	4,2
23.07.2008 - 21.08.2008 wochentags 12:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 8	0,24	2,8	0,18	4,9	0,10	12,6	0,04	2,9	0,02	4,4	0,01	1,4
	höchste Einschaltquote: Folge 20	0,35	5,0	0,29	9,4	0,11	14,7	0,09	9,2	0,07	14,6	0,02	2,2
	Staffeldurchschnitt	**0,27**	**3,6**	**0,22**	**6,9**	**0,12**	**16,9**	**0,05**	**4,6**	**0,03**	**6,2**	**0,02**	**1,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,21	5,3	0,16	8,5	0,06	17,4	0,05	8,1	0,02	7,0	0,03	4,5
02.03.2009 - 31.03.2009 wochentags 15:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 13	0,24	2,3	0,19	4,8	0,10	12,5	0,05	3,5	0,02	3,6	0,01	1,5
	höchste Einschaltquote: Folge 19	0,46	3,8	0,35	8,3	0,13	17,9	0,12	7,4	0,05	8,2	0,04	3,6
	Staffeldurchschnitt	**0,36**	**3,0**	**0,28**	**6,7**	**0,12**	**15,7**	**0,09**	**5,4**	**0,04**	**5,9**	**0,03**	**2,9**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,17	3,8	0,12	5,6	0,04	12,0	0,04	4,8	0,01	6,0	0,02	3,0

Tabelle 2: Gilmore Girls Staffel 2: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox)

Gilmore Girls Staffel 3

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
Ausstrahlungszeitraum		**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**
08.06.2004 - 08.07.2004 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 19	0,42	3,6	0,35	7,6	0,15	20,1	0,12	6,8	0,05	6,9	0,03	2,5
	höchste Einschaltquote: Folge 18	0,61	5,7	0,46	10,2	0,21	24,3	0,15	8,8	0,05	7,5	0,05	3,8
	Staffeldurchschnitt	**0,52**	**5,1**	**0,43**	**10,3**	**0,20**	**26,2**	**0,13**	**8,9**	**0,05**	**7,4**	**0,04**	**3,5**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,24	3,8	0,19	7,3	0,08	16,3	0,07	5,9	0,02	5,4	0,03	4,4
08.09.2004 - 07.10.2004 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 7	0,38	3,9	0,29	7,7	0,14	20,5	0,09	6,1	0,03	5,7	0,03	2,6
	höchste Einschaltquote: Folge 10	0,60	5,1	0,46	9,7	0,22	25,7	0,12	6,3	0,04	6,3	0,08	6,0
	Staffeldurchschnitt	**0,51**	**4,7**	**0,40**	**9,4**	**0,19**	**24,1**	**0,12**	**7,0**	**0,04**	**7,3**	**0,05**	**4,0**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,22	3,6	0,17	6,3	0,07	14,5	0,06	4,7	0,02	5,4	0,03	3,7
12.01.2005 - 10.02.2005 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 3	0,63	4,2	0,53	9,2	0,17	17,5	0,22	9,6	0,08	9,9	0,06	3,5
	höchste Einschaltquote: Folge 21	0,92	6,1	0,75	13,3	0,32	29,4	0,27	11,9	0,08	10,6	0,08	5,4
	Staffeldurchschnitt	**0,76**	**5,1**	**0,63**	**11,4**	**0,23**	**24,4**	**0,24**	**10,6**	**0,08**	**10,6**	**0,08**	**5,0**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,43	4,0	0,33	8,1	0,11	15,8	0,13	7,3	0,04	7,9	0,05	4,6
07.02.2006 - 08.03.2006 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 13	0,59	4,2	0,47	8,7	0,15	15,8	0,19	8,5	0,04	5,8	0,08	5,7
	höchste Einschaltquote: Folge 9	0,84	5,2	0,70	11,9	0,22	23,1	0,28	12,6	0,05	6,2	0,14	7,6
	Staffeldurchschnitt	**0,71**	**4,7**	**0,58**	**10,7**	**0,19**	**20,1**	**0,24**	**10,7**	**0,05**	**7,0**	**0,11**	**6,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,40	3,6	0,30	7,2	0,10	13,8	0,13	7,1	0,03	6,2	0,04	3,5

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
		Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %
13.12.2006 - 16.01.2007 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 5	0,35	2,8	0,28	6,2	0,08	10,0	0,14	7,8	0,02	2,7	0,04	3,4
	höchste Einschaltquote: Folge 14	0,63	4,1	0,52	9,8	0,20	22,8	0,18	8,6	0,04	5,0	0,10	6,2
	Staffeldurchschnitt	**0,49**	**3,5**	**0,39**	**8,0**	**0,14**	**17,0**	**0,15**	**7,4**	**0,04**	**6,2**	**0,06**	**4,5**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,18	3,8	0,15	6,8	0,05	13,7	0,05	5,1	0,02	8,4	0,03	4,3
22.08.2008 - 22.09.2008 wochentags 12:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 10	0,20	3,0	0,16	5,8	0,10	17,7	0,02	2,2	0,02	5,9	0,02	2,4
	höchste Einschaltquote: Folge 5	0,31	4,5	0,25	8,6	0,14	22,1	0,06	5,7	0,03	7,8	0,02	2,3
	Staffeldurchschnitt	**0,26**	**3,9**	**0,22**	**7,4**	**0,11**	**18,2**	**0,06**	**5,6**	**0,02**	**5,3**	**0,02**	**3,0**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,25	7,1	0,16	9,8	0,05	18,1	0,07	10,3	0,01	3,9	0,03	6,9
01.04.2009 - 05.05.2009 wochentags 14:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 12	0,21	2,5	0,17	5,3	0,08	11,5	0,06	5,2	0,02	4,4	0,01	1,2
	höchste Einschaltquote: Folge 18	0,43	4,0	0,35	9,3	0,15	18,3	0,12	8,0	0,02	3,8	0,06	6,7
	Staffeldurchschnitt	**0,29**	**3,1**	**0,23**	**6,8**	**0,10**	**14,8**	**0,07**	**5,3**	**0,02**	**4,2**	**0,03**	**3,9**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,17	4,4	0,13	6,7	0,06	13,7	0,04	5,0	0,01	5,9	0,02	3,8

Tabelle 3: Gilmore Girls Staffel 3: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox)

Gilmore Girls Staffel 4

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
Ausstrahlungszeitraum		**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**
08.10.2004 - 09.11.2004 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 10	0,68	6,7	0,60	14,5	0,27	31,2	0,21	13,2	0,08	13,8	0,04	3,6
	höchste Einschaltquote: Folge 9	1,00	8,0	0,81	16,9	0,30	32,6	0,31	15,8	0,13	20,2	0,07	5,8
	Staffeldurchschnitt	**0,82**	**6,9**	**0,68**	**14,5**	**0,30**	**31,8**	**0,23**	**12,2**	**0,08**	**12,9**	**0,07**	**5,9**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,30	4,5	0,23	8,0	0,09	16,7	0,07	5,7	0,03	8,5	0,03	4,9
11.02.2005 - 14.03.2005 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 16	0,69	4,4	0,56	10,0	0,21	23,8	0,18	7,7	0,07	9,5	0,10	6,0
	höchste Einschaltquote: Folge 21	1,02	6,3	0,88	14,7	0,31	29,3	0,30	12,1	0,12	15,7	0,16	8,9
	Staffeldurchschnitt	**0,82**	**5,4**	**0,68**	**12,3**	**0,26**	**26,2**	**0,24**	**10,6**	**0,08**	**11,6**	**0,10**	**6,5**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,47	4,5	0,37	9,2	0,12	18,0	0,14	8,0	0,04	7,7	0,07	6,3
07.11.2005 - 06.12.2005 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 22	0,42	3,3	0,35	8,1	0,13	19,9	0,11	6,1	0,05	9,6	0,06	4,5
	höchste Einschaltquote: Folge 1	0,73	5,6	0,58	12,4	0,23	23,7	0,23	12,0	0,04	6,2	0,08	6,9
	Staffeldurchschnitt	**0,61**	**4,5**	**0,51**	**10,5**	**0,18**	**20,3**	**0,19**	**9,8**	**0,05**	**8,2**	**0,08**	**6,2**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,36	3,9	0,29	8,1	0,09	13,9	0,12	7,6	0,03	7,2	0,04	4,8
17.01.2007 - 15.02.2007 wochentags 16:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 10	0,45	3,2	0,36	7,2	0,17	18,2	0,11	5,1	0,03	4,6	0,04	3,4
	höchste Einschaltquote: Folge 18	0,77	5,2	0,58	10,8	0,22	24,2	0,20	8,9	0,09	11,9	0,08	5,4
	Staffeldurchschnitt	**0,60**	**4,1**	**0,47**	**9,1**	**0,20**	**21,0**	**0,16**	**7,4**	**0,05**	**7,3**	**0,06**	**4,5**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,19	3,8	0,16	6,8	0,06	14,9	0,05	5,2	0,02	8,1	0,02	3,6

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
		Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %
23.09.2008 - 23.10.2008 wochentags 12:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 17	0,23	3,3	0,18	6,3	0,08	16,0	0,07	5,3	0,01	2,8	0,02	2,9
	höchste Einschaltquote: Folge 21	0,42	5,6	0,34	10,5	0,10	17,1	0,10	7,6	0,06	14,2	0,09	8,8
	Staffeldurchschnitt	**0,30**	**4,3**	**0,25**	**8,5**	**0,11**	**19,4**	**0,07**	**5,6**	**0,03**	**7,1**	**0,04**	**5,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,24	6,8	0,15	9,0	0,04	15,9	0,07	10,2	0,01	5,7	0,02	4,4
06.05.2009 - 08.06.2009 wochentags 15:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 6	0,23	2,5	0,19	5,4	0,10	12,9	0,04	3,5	0,01	2,2	0,03	3,4
	höchste Einschaltquote: Folge 16	0,41	3,8	0,29	7,3	0,16	18,7	0,08	4,8	0,02	2,6	0,03	3,7
	Staffeldurchschnitt	**0,32**	**3,2**	**0,25**	**6,9**	**0,12**	**15,8**	**0,06**	**4,5**	**0,03**	**4,6**	**0,04**	**4,4**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,19	4,9	0,14	7,4	0,06	15,1	0,05	5,9	0,01	4,7	0,03	4,9

Tabelle 4: Gilmore Girls Staffel 4: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox)

Gilmore Girls Staffel 5

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
Ausstrahlungszeitraum		**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**
08.11.2005 - 28.03.2006 Dienstag 20:15	niedrigste Einschaltquote: Folge 9	1,14	3,3	0,95	6,9	0,25	13,9	0,34	5,7	0,12	8,3	0,24	5,2
	höchste Einschaltquote: Folge 2	1,59	5,1	1,31	9,6	0,42	20,9	0,49	8,4	0,18	12,7	0,23	5,1
	Staffeldurchschnitt	**1,44**	**4,2**	**1,23**	**8,8**	**0,44**	**21,8**	**0,42**	**7,2**	**0,16**	**9,9**	**0,22**	**4,7**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,19	8,1	0,15	10,0	0,02	12,8	0,05	11,8	0,03	9,4	0,05	8,1
13.02.2007 - 10.07.2007 Dienstag 20:15	niedrigste Einschaltquote: Folge 12	0,68	2,2	0,48	3,8	0,17	10,0	0,16	3,3	0,04	2,6	0,11	2,3
	höchste Einschaltquote: Folge 1	1,25	3,7	1,02	7,8	0,43	21,5	0,32	5,8	0,11	7,5	0,16	3,8
	Staffeldurchschnitt	**0,89**	**2,9**	**0,70**	**5,9**	**0,27**	**15,2**	**0,25**	**5,1**	**0,06**	**4,6**	**0,12**	**3,0**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,21	6,0	0,15	7,3	0,02	9,6	0,06	8,9	0,03	7,1	0,05	5,5
17.03.2008 - 17.04.2008 wochentags 11:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 18	0,14	2,5	0,11	4,3	0,04	9,1	0,05	4,2	0,02	3,8	0,00	0,7
	höchste Einschaltquote: Folge 2	0,30	5,1	0,25	8,7	0,13	20,5	0,08	7,5	0,01	2,2	0,03	3,5
	Staffeldurchschnitt	**0,23**	**4,1**	**0,19**	**7,4**	**0,09**	**16,2**	**0,06**	**6,3**	**0,02**	**4,8**	**0,02**	**3,1**
	Staffeldurchschnitt Whd.												
24.10.2008 - 24.11.2008 wochentags 12:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 20	0,25	3,4	0,19	6,3	0,11	19,5	0,04	3,4	0,00	0,9	0,03	3,4
	höchste Einschaltquote: Folge 17	0,43	6,1	0,38	13,1	0,23	33,1	0,09	7,9	0,05	13,2	0,01	1,7
	Staffeldurchschnitt	**0,34**	**4,6**	**0,28**	**9,4**	**0,14**	**22,9**	**0,08**	**6,3**	**0,03**	**8,9**	**0,04**	**4,6**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,31	8,1	0,21	11,3	0,08	23,2	0,09	11,9	0,01	5,4	0,03	4,8

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
		Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %
09.06.2008 - 09.07.2009 wochentags 15:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 11	0,24	2,5	0,19	5,1	0,09	12,5	0,06	4,6	0,02	3,1	0,01	1,6
	höchste Einschaltquote: Folge 4	0,41	3,7	0,33	8,0	0,17	20,1	0,09	5,6	0,02	4,0	0,05	4,4
	Staffeldurchschnitt	**0,33**	**3,2**	**0,26**	**7,0**	**0,14**	**17,2**	**0,07**	**5,4**	**0,03**	**4,0**	**0,03**	**2,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,18	4,4	0,13	6,6	0,05	11,8	0,05	6,2	0,01	4,2	0,02	4,3

Tabelle 5: Gilmore Girls Staffel 5: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox)

Gilmore Girls Staffel 6

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
Ausstrahlungszeitraum		**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**	**Mio.**	**MA in %**
29.08.2006 - 06.02.2007 Dienstag 20:15	niedrigste Einschaltquote: Folge 8	1,02	3,1	0,81	6,1	0,32	17,0	0,29	5,3	0,06	3,9	0,14	3,1
	höchste Einschaltquote: Folge 20	1,57	4,6	1,33	9,6	0,54	24,6	0,43	7,4	0,10	6,0	0,26	6,2
	Staffeldurchschnitt	**1,26**	**3,9**	**1,04**	**8,0**	**0,40**	**20,8**	**0,35**	**6,5**	**0,10**	**7,2**	**0,18**	**4,3**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,25	9,2	0,18	11,2	0,03	16,5	0,07	15,0	0,03	8,8	0,05	7,9
18.04.2008 - 21.05.2008 wochentags 11:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 21	0,14	3,1	0,10	4,7	0,04	9,0	0,04	5,0	0,02	5,0	0,00	0,6
	höchste Einschaltquote: Folge 6	0,29	5,4	0,23	9,0	0,12	23,3	0,05	4,8	0,05	12,1	0,02	2,6
	Staffeldurchschnitt	**0,22**	**4,6**	**0,18**	**8,1**	**0,08**	**17,0**	**0,06**	**7,1**	**0,02**	**7,1**	**0,01**	**2,6**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,22	6,5	0,16	10,1	0,05	17,0	0,07	10,6	0,03	13,5	0,02	3,8
25.11.2008 - 29.12.2008 wochentags 15:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 6	0,27	2,4	0,20	5,3	0,08	10,0	0,08	5,4	0,01	2,5	0,03	3,1
	höchste Einschaltquote: Folge 18	0,47	3,8	0,43	9,2	0,21	23,2	0,06	3,6	0,07	10,5	0,09	6,6
	Staffeldurchschnitt	**0,33**	**3,1**	**0,27**	**6,7**	**0,11**	**15,3**	**0,08**	**5,4**	**0,03**	**4,8**	**0,05**	**4,1**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,31	4,3	0,24	8,1	0,09	18,1	0,08	6,7	0,02	6,0	0,05	5,1
10.07.2009 - 10.08.2009 wochentags 15:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 15	0,26	2,6	0,21	6,4	0,12	17,1	0,07	4,9	0,02	3,9	0,01	0,7
	höchste Einschaltquote: Folge 17	0,42	4,6	0,36	10,0	0,19	25,9	0,13	10,0	0,02	3,3	0,02	1,9
	Staffeldurchschnitt	**0,34**	**3,5**	**0,28**	**7,8**	**0,14**	**18,4**	**0,09**	**6,8**	**0,02**	**4,5**	**0,03**	**2,6**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,22	5,1	0,17	7,8	0,07	14,0	0,06	7,2	0,02	4,8	0,03	5,0

Tabelle 6: Gilmore Girls Staffel 6: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox)

Gilmore Girls Staffel 7

Ausstrahlungszeitraum		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
		Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %
26.10.2007 - 14.03.2008 Freitag 21:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 19	0,85	2,8	0,67	5,7	0,20	12,8	0,33	6,6	0,06	5,1	0,09	2,2
	höchste Einschaltquote: Folge 2	1,43	5,2	1,22	10,6	0,46	27,7	0,46	9,7	0,07	6,1	0,22	5,7
	Staffeldurchschnitt	**1,13**	**3,7**	**0,92**	**7,7**	**0,31**	**18,5**	**0,38**	**7,5**	**0,07**	**6,1**	**0,16**	**4,0**
	Staffeldurchschnitt Whd.	**keine Ausstrahlung**											
23.05.2008 - 23.06.2008 wochentags 11:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 7	0,15	3,4	0,14	6,7	0,07	16,5	0,03	4,0	0,03	10,3	0,01	1,3
	höchste Einschaltquote: Folge 20	0,32	6,7	0,27	12,2	0,13	23,5	0,07	9,3	0,05	14,9	0,01	2,1
	Staffeldurchschnitt	**0,23**	**4,9**	**0,19**	**8,7**	**0,10**	**20,3**	**0,06**	**7,3**	**0,02**	**7,6**	**0,01**	**1,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,21	6,3	0,16	9,6	0,05	18,0	0,06	8,8	0,02	12,3	0,02	4,5
29.12.2008 - 29.01.2009 wochentags 15:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 4	0,30	2,2	0,23	4,5	0,12	11,6	0,06	3,5	0,02	3,2	0,03	1,6
	höchste Einschaltquote: Folge 13	0,48	3,5	0,36	6,9	0,15	17,1	0,12	6,0	0,06	7,6	0,03	2,0
	Staffeldurchschnitt	**0,36**	**2,8**	**0,30**	**6,2**	**0,13**	**14,8**	**0,10**	**5,4**	**0,03**	**4,4**	**0,04**	**2,8**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,26	3,2	0,21	6,1	0,09	14,5	0,07	5,5	0,02	4,2	0,03	3,0
11.08.2009 - 18.08.2009 wochentags 15:00	niedrigste Einschaltquote: Folge 4	0,29	3,3	0,24	6,7	0,13	18,6	0,06	4,9	0,01	1,9	0,04	3,7
	höchste Einschaltquote: Folge 5	0,40	4,1	0,36	10,2	0,21	26,7	0,10	7,0	0,04	8,5	0,02	1,8
	Staffeldurchschnitt	**0,36**	**3,8**	**0,31**	**8,6**	**0,17**	**22,1**	**0,09**	**6,4**	**0,02**	**4,2**	**0,03**	**3,2**
	Staffeldurchschnitt Whd.	0,24	5,5	0,18	8,1	0,07	14,0	0,07	8,9	0,01	2,9	0,03	4,8

Tabelle 7: Gilmore Girls Staffel 7: Marktanteile und Zuschauerzahlen (Vox)

8.3.3.2 Ausstrahlungsdaten ORF 1

Staffel	Ausstrahlungs-zeitraum	Sendezeit	Wiederholungen	Sendezeit	Durch-schnittliche RW in % und in Tsd.	Durchschnittlicher Marktanteil
Erste Staffel	24.02.04 bis 23.03.04	ca. 16:00 Uhr	in derselben Nacht	ca. 4:00 Uhr (variiert stark, nicht alle Folgen werden wiederholt)	1,7 % / 114	13 %
Zweite Staffel	24.03.04 bis 04.05.04	ca. 16:00 Uhr	in derselben Nacht	ca. 4:00 Uhr (s.o.)	1,9 % / 130	17 %
Erste Staffel	05.05.04 bis 04.06.04	ca. 16:00 Uhr	in derselben Nacht	ca. 4:00 Uhr (s.o.)	1,8 % / 124	16 %
Zweite Staffel	07.06.04 bis 08.07.04	ca. 16:00 Uhr	in derselben Nacht oder am nächsten Tag	ca. 4:00 oder ca. 9:00 Uhr	1,8 % / 121	17 %
Dritte Staffel	08.07.04 bis 02.09.04	ca. 16:00 Uhr; ab 4.10 ca. 17:00 Uhr	in derselben Nacht	ca. 5:00 Uhr (variiert stark, nicht alle Folgen werden wiederholt)	1,9 % / 128	19 %
Vierte Staffel	04.10.04 bis 05.11.04	ca. 17:00 Uhr	in derselben Nacht	ca. 5:00 Uhr (s.o.)	2,8 % / 191	21 %
Erste Staffel	08.11.04 bis 06.12.04	ca. 17:00 Uhr	in derselben Nacht	ca. 5:00 Uhr (s.o.)	2,5 % / 172	16 %
Zweite Staffel	07.12.04 bis 18.01.05	ca. 17:00 Uhr	ab 28.12: nächster Tag	ca. 9:00 Uhr	2,8 % / 187	14 %
Dritte Staffel	18.01.05 bis 10.03.05	ca. 17:00 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	2,8 % / 194	13 %
Vierte Staffel	14.03.05 bis 14.04.05	ca. 17:00 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	2,5 % / 172	15 %
Vierte Staffel	04.10.05 bis 07.11.05	ca. 17:54 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	2,4 % / 161	14 %
Fünfte Staffel	07.11.05 bis 06.12.05	ca. 17:40 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	3,6 % /249	17 %
Erste Staffel	07.12.05 bis 13.01.06	ca. 17:40 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	2,9 % / 195	14 %
Zweite Staffel	16.01.06 bis 02.03.06	ca. 17:45 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	2,9 % / 201	13 %
Dritte Staffel	03.03.06 bis 06.04.06	ca. 17:45 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	2,6 % / 179	14 %
Vierte Staffel	07.04.06 bis 11.05.06	ca. 17:45 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	2,2 % / 152	15 %

Fünfte Staffel	12.05.06 bis 04.07.06	ca. 17:45 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	2,4 % / 166	16 %
Sechste Staffel (bis Folge 16)	26.08.06 bis 30.12.06	ca. 17:55 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	3,0 % / 208	17 %
Erste Folge	25.01.07 bis 01.03.07	ca. 17:00 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,8 % / 128	11 %
Sechste Staffel (ab Folge 17)	Samstags 24.02.07 bis 14.04.07	17:50 Uhr			2,6 % / 182	15 %
Zweite Staffel	02.03.07 bis 03.04.07	ca. 17:05 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,7 % / 118	12 %
Dritte Staffel	04.04.07 bis 08.05.07	ca. 17:00 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,5 & / 102	14 %
Vierte Staffel	09.05.07 bis 12.06.07	ca. 17:10 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,4 & / 97	12 %
Fünfte Staffel	13.06.07 bis 13.07.07	ca. 17:00 Uhr , ab Folge 14 ca. 18:40 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,7 % / 116	11 %
Sechste Staffel	16.07.07 bis 21.08.07		am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,9 % / 132	10 %
Siebente Staffel	27.10.07 bis 10.05.08	(zuerst im Nachmittagsprogramm, ab Folge 7 im Vorabendprogramm)	in derselben Nacht	(ca. 4:00; variiert stark; einige Folgen entfallen)	2,2 % / 155	11 %
Erste Staffel	02.06.08 bis 07.07.08	ca. 16:20 Uhr	keine Whd.		0,9 % / 61	9 %
Zweite Staffel	08.07.08 bis 26.08. 08	ca. 16:20 Uhr	fallweise Whd.		0,9 % / 63	9 %
Dritte Staffel	27.08.08 bis 25.09.08	ca. 16:15 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1 % / 72	11 %
Vierte Staffel	29.09.08 bis 29.10.08	ca. 16:15 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,1 % / 75	11 %
Fünfte Staffel	30.10.08 bis 28.11.08	ca. 16:15 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,2 % / 86	10 %
Sechste Staffel	01.12.08 bis 13.01.09	ca. 16:15 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,3 % / 93	10 %
Siebente Staffel	14.01.09 bis 16.02.09	ca. 16:15 Uhr	am nächsten Tag	zw. 9:00 und 9:30 Uhr	1,5 % / 105	10 %

Tabelle 8: Ausstrahlungsdaten Gilmore Girls Staffel 1-7 ORF 1

Legende:
% = durchschnittliche Reichweite in %
Tsd. = durchschnittliche Reichweite in Tausend
Basis: österr. Bevölkerung in TV-Haushalten ab 12 Jahren

(Die Daten zur Reichweite sowie die Marktanteile beziehen sich jeweils auf die reguläre Ausstrahlung und nicht auf die Wiederholungen)

8.3.3.3 Zuschauerzahlen und Quotenranking USA

Season	TV season	Broadcast network	Ranking	Viewers (in millions)
1	2000-2001	The WB	#117	3,6
2	2001-2002	The WB	#121	5,2
3	2002-2003	The WB	#121	5,2
4	2003-2004	The WB	#157	4,1
5	2004-2005	The WB	#110	4,8
6	2005-2006	The WB	#119	4,5
7	2006-2007	The CW	#129	3,7

Abbildung 17: US-Television Ratings[221]

Die Graphik zeigt die Platzierung der Serie im Staffeldurchschnitt in den USA, die auf den durchschnittlichen Zuschauerzahlen pro Folge basiert.

Im ersten Jahr waren die Gilmore Girls kein wirklicher Quotenbringer, mussten sie doch donnerstags abends gegen die erfolgreiche Serie „Friends“ sowie die Realityshow „Survivor“ antreten. Mit dem Wechsel des Sendeplatzes auf Dienstagabend verbesserten sich die Zuseherzahlen zunehmend und im fünften Jahr der Serie nahmen die Gilmore Girls sogar den Platz der zweiterfolgreichste Hauptabendsendung des Senders The WB ein.

[221] http://www.absoluteastronomy.com/topics/Gilmore_Girls

8.4 ANHANG KAPITEL 6

Die folgende Tabelle gibt Aufschluss über die Zuseherzahlen und die Marktanteile der siebten Folge der 1. Staffel der Serie Gilmore Girls (Kiss and Tell / Ein Kuss mit Folgen), die in Kapitel 6 analysiert wird.

		Zuschauer gesamt		Erw. 14-49		Frauen 14-29		Frauen 30-49		Männer 14-29		Männer 30-49	
Datum	Beginn	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %	Mio.	MA in %
14.04.04	16:10:08	0,43	4,9	0,33	9,3	0,16	24,1	0,11	7,7	0,02	4,0	0,05	4,7
15.04.04	11:44:57	0,19	3,2	0,17	6,7	0,09	15,4	0,04	3,9	0,01	3,5	0,03	5,1
19.07.04	16:05:22	0,40	4,5	0,34	9,4	0,14	19,9	0,10	7,6	0,06	11,2	0,04	3,6
20.07.04	11:39:06	0,30	4,2	0,23	7,7	0,13	21,2	0,06	5,0	0,03	5,3	0,02	2,1
18.11.04	16:04:58	0,63	4,5	0,48	9,5	0,24	23,5	0,16	8,4	0,04	5,1	0,04	3,1
19.11.04	11:39:32	0,22	3,3	0,17	6,2	0,08	16,5	0,05	3,5	0,01	5,0	0,03	4,6
15.12.05	16:06:35	0,61	4,6	0,53	11,0	0,24	26,3	0,18	8,9	0,04	5,9	0,07	5,7
16.12.05	13:09:29	0,37	3,3	0,28	6,8	0,08	12,4	0,13	6,7	0,03	5,0	0,05	4,5
16.05.06	20:14:08	0,64	2,1	0,45	3,8	0,18	10,1	0,14	2,7	0,06	4,2	0,08	2,2
17.05.06	02:05:45	0,22	10,2	0,17	12,5	0,01	7,7	0,06	14,2	0,03	12,5	0,07	12,3
02.07.08	10:56:23	0,27	5,8	0,22	10,0	0,12	22,9	0,09	11,1	0,01	2,8	0,01	1,2
03.07.08	08:02:48	0,25	7,1	0,20	12,2	0,12	30,7	0,05	8,2	0,00	2,3	0,03	6,1
09.02.09	15:02:53	0,35	2,6	0,28	6,1	0,14	15,3	0,09	4,9	0,01	1,4	0,04	3,2
10.02.09	12:06:28	0,29	3,3	0,21	6,2	0,09	15,5	0,06	4,9	0,01	1,6	0,05	4,9

Tabelle 9: Zuschauerzahlen und Marktanteile Folge 1.07 (Vox)

Untereinander aufgelistet sind die Daten aller sieben Ausstrahlungstermine plus die Daten der jeweiligen Wiederholung der Folge. Äußerst interessant ist, dass die fünfte Ausstrahlung (16.5.06 / 20.15) die höchste Zuseherzahl (0,64 Mio.) verbuchen kann, allerdings wohl aufgrund der Sendezeit auf den geringsten Marktanteil kommt (2,1 %). Umgekehrt ist die zuschauerschwächste Ausstrahlung (sechste Ausstrahlung 2.7.08 / 10:56; 0,27 Mio.) jene mit dem höchsten Marktanteil (5,8 %).

Bei den Wiederholungen sieht es wieder anders aus. Hier kann die Wiederholung der vierten Ausstrahlung (16.12.05) mit 0,37 Millionen die höchste Zuseherzahl verbuchen, wobei der Marktanteil immerhin 3,3 % beträgt. Die zuschauerschwächste Wiederholung ist die der Erstausstrahlung (15.4.04) mit einer Zuseherzahl von 0,19 Mio. und 3,2 % Marktanteil. Die höchsten Marktanteile bei einer Wiederholung verbucht die Wiederholung der fünften Ausstrahlung mit 0,22 Mio. Zusehern und 10,2 % Marktanteil.

8.5 LISTE DER FACHWÖRTER

Analogie	[griechisch „Übereinstimmung“] *die*, 1) *allgemein*: Gleichmäßigkeit, Ähnlichkeit, Entsprechung. […][1]
Analogiebildung	*Sprachwissenschaft*: Bildung oder Umbildung einer sprachl. Form nach dem Muster einer anderen, z.B. „Diskothek“ nach „Bibliothek“.[1]
Anglizismen	In eine andere Sprache übertragene englische Wörter (z.B. Boss, Stress) und Wendungen (z.B. das macht keinen Unterschied, von „that makes no difference“)[1]
Axiom	[griechisch „Forderung“] *das, Logik*, *Mathematik*: ein Grundsatz, der nicht von anderen Sätzen abgeleitet, das heißt nicht bewiesen werden kann. Die Axiome sind aber darum nicht unbegründete Annahmen, sondern gelten als unmittelbar einsichtig […][1]
chunking	„Chunking is one of the most important strategies translators resort to when rendering cultural terms; this expression, taken from computer science where it refers to the changing in size of something, “is a simple operation of finding a (more or) less culture-bound, or rather, more (or less) culture-inclusive superordinate” (Katan 1999:147), and comprises three different options: ‘chunking up’, ‘chunking down’ and ‘chunking sideways’. ‘Chunking up’ means that translators, in rendering a specific term, decide to put it into a more general context, while, ‘chunking down’ is a reversed strategy where the SL generic term is translated into the Target Language (TL) with a more specific one; ‘chunking sideways’, which is of particular interest when rendering cultural terms or any so-called ‘untranslatables’, occurs instead when the size is not altered and the translator manages to find other examples which are on the same level or belong to the same class.” (Cavaliere 2008:170)
Deixis	[[…]; die; griechisch] Zeige- bzw. Hinweisfunktion der Sprache; so verweisen Pronomina (ich, ihr, dieser, usw.) auf Personen, Adverbien (hier, gestern, jetzt usw.) auf Orte oder einen Zeitpunkt und ermöglichen so erst sinnvolle Kommunikation.[2]
Descriptive Translation Studies	„Mit *Descriptive Translation Studies* (DTS) wird eine zieltextorientierte und empirische Richtung der modernen Übersetzungswissenschaft bezeichnet, die vor allem in den 80er Jahren an Bedeutung gewonnen hat. Ihre Vertreter, die auch unter der Bezeichnung *Manipulation School* zusammengefasst werden, stehen für einen nichtpräskriptiven, historisch ausgerichteten und kontextsensitiven Ansatz in der Übersetzungsforschung. Der Schwerpunkt des wissenschaftlichen Interesses liegt dabei auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung.“ (Hermans 2006:96)

Diakultur	„Die Kultur eines Teils der Gesamtgesellschaft (zum Beispiel die Kultur der Baiern *(sic!)* innerhalb der deutschen Gesellschaft, die Kultur eines Heidelberger Fußballklubs); […]“ (Vermeer 1990:37)
Diskurs	[lateinisch], der, 1) *allgemein*: Abhandlung, Erörterung. 2) *Philosophie*: […]. 3) *Sprachwissenschaft*: der aktuelle Vollzug von Sprache. Die **Diskursanalyse** erfolgt auf verschiedenen Ebenen; so werden in der Gesprächsforschung die intonatorischen, stilistischen, aber auch die außersprachlichen Verständigungsmittel über den reinen Sinnzusammenhang hinaus untersucht.[1]
Emphase	[grch.-lat.] *die*, *Sprachwissenschaft*: nachdrückl. Hervorhebung durch phonet. (z.B. Betonung, Stimmhebung) oder syntakt. Mittel (z.B. rhetor. Frage, Ausruf, Inversion).[1]
Eponym	[griechisch *eponymos*, „danach benannt“], die auf einen Eigennamen zurückgehende Bezeichnung einer Gattung, z.B. „Zeppelin“ für „Luftschiff“. [2]
exophorisch	Wort/Pronomen, das auf ein Objekt außerhalb eines Textes verweist.[3]
Gestik	Gesamtheit der Gesten[1]
Hermeneutik	[zu griechisch hermeneúein „aussagen“, „auslegen“, „erklären“], *die*, im engeren Sinn die Kunst und Theorie der Auslegung von Texten, im weiteren Sinn das Verstehen von Sinnzusammenhängen in menschlichen Lebensäußerungen aller Art. […][1]
Homograph	[griechisch] ein Wort, das wie ein anderes geschrieben wird, aber eine andere Aussprache (Betonung) und Bedeutung hat, z.B. *über*setzen und über*setzen*.[2]
Homonyme	[griechisch], *Sprachwissenschaft*: in diachronischer (historischer) Sicht Wörter, die in Schreibweise und Aussprache übereinstimmen, also **Homonymie** aufweisen, aber verschiedenen Ursprungs sind, z.B. *kosten* „schmecken“ […] und *kosten* „wert sein“ […], oder in synchron. (auf einen bestimmten Sprachzustand bezogener) Sicht Wörter mit gleichem Wortkörper, aber stark voneinander abweichender Bedeutung, z.B. *Flügel* „Körperteil des Vogels“ und *Flügel* „Klavierart“.[1]
Homophonie	[griechisch, „Gleichklang“] Wortkunde gleiche Aussprache von Wörtern unterschiedlicher Schreibweise und/oder Bedeutung; z.B. Lied – Lid, Lerche – Lärche, bot – Boot.[2]
Idiokultur	„Die Kultur eines Individuums (innerhalb eines gegebenen Zeitraums); […]“ (Vermeer 1990:37)
Idiolekt	[grch.] *der*, (Individualsprache), *Sprachwissenschaft*: Sprachbesitz und Sprachverhalten, Wortschatz und Ausdrucksweise eines einzelnen Sprachteilhabers […].[1]

Idiom	[griechisch] *das*, *Sprachwissenschaft*: 1) Spracheigentümlichkeit einer Gruppe von Sprechern (z.B. Dialekt); 2) feste Wortverbindung oder syntaktische Fügung, deren Gesamtbedeutung sich nicht aus der Bedeutung ihrer einzelnen Bestandteile ergibt (z.B. „Eulen nach Athen tragen“ = „etwas Überflüssiges tun“).[1]
Idiomatik	*die*, 1) Teildisziplin der Sprachwissenschaft, die sich mit den Idiomen beschäftigt; 2) Gesamtbestand der Idiome einer Sprache.[1]
Ikonographie	[griechisch „Bildbeschreibung“], *die*, ursprünglich die Wissenschaft der Bestimmung antiker Porträts. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Ikonographie ein Zweig der Kunstgeschichte; befasst sich mit der Erforschung und Deutung der Bildgegenstände der alten und mittelalterlichen christlichen, auch der profanen Kunst.[1]
interlinguale Übersetzung	„Die *interlinguale oder eigentliche Übersetzung (translation proper)* liegt dann vor, wenn die Interpretation eines Sprachzeichens durch Zeichen einer anderen Sprache erfolgt“ (Prunč 2007:34)
Interpunktion	[lateinisch] *die*, Zeichensetzung.[1]
intersemiotische Übersetzung	„Von einer *intersemiotischen Übersetzung* oder *Transmutation* will Jakobson dann sprechen, wenn die Interpretation von Sprachzeichen durch Zeichen eines anderen Zeichensystems vorgenommen wird und umgekehrt. […] Eine *intersemiotische* Übersetzung liegt z.B. bei der Verfilmung eines literarischen Textes vor, bei der Sprachzeichen in Bilder umgesetzt werden.“ (Prunč 2007:34)
Intertextualität	Begriff der Literaturwissenschaft und Semiotik, wonach jeder poetische Text in seiner Entstehung und Wirkung Bezüge zu anderen Texten aufweist (z.B. durch Nachahmung, Zitat, Parodie).[2]
intralinguale Übersetzung	„Eine *intralinguale Übersetzung oder Umbenennung (rewording)* liegt dann vor, wenn Sprachzeichen durch andere Zeichen derselben Sprache interpretiert und/oder wiedergegeben werden.“ (Prunč 2007:34)
Ironie	[griechisch] *die*, Redeweise, bei der eine Äußerung das Gegenteil von dem meint, was sie ausspricht. […][1]
Isochronie	(griech. *isos*, gleich; *chronos*, Zeit; Gleichheit in der Zeit) ist ein Sprechrhythmus, bei dem der zeitliche Abstand zwischen zwei betonten Silben – unabhängig von der Anzahl dazwischenliegender unbetonter Silben – immer in etwa gleich groß ist.[4]
Kinetik	[griechisch] Lehre von den → Bewegungen unter dem Einfluss innerer oder äußerer Kräfte. Gegensatz: Statik.[2]
Kollokation	[lat.] *die, Sprachwissenschaft*: 1) inhaltl. Kombinierbarkeit sprachl. Einheiten (z.B. „dickes Buch“, aber nicht „dickes Haus“); 2) Zusammenfall versch. Inhalte in einer lexikal. Einheit […].[1]

Kompositum	[das; Plural Komposita; lateinisch] aus mehreren Wörtern zusammengesetztes Wort. Man unterscheidet Nominalkompositum (z.B. „Brief-tasche“) und Verbalkompositum (z.B. „über-setzen“); Gegensatz: Simplex; […][2]
Konnotation	[zu lat. con…“mit“ und notatio „Bezeichnung“] *die*, *Sprachwissenschaft*: die die begriffl. Grundbedeutung eines Wortes überlagernde (subjektive, emotionale, assoziative) Nebenbedeutung, Begleitvorstellung (…).[1]
Lexik	*die*, der Wortschatz einer Sprache.[1]
Metakommunikation	1) über verbale Verständigung hinausgehende Kommunikation, wie Gestik, Mimik, o. Ä.; 2) Kommunikation über einzelne Ausdrücke, Aussagen oder die Kommunikation selbst.[1]
Mimik	[lateinisch-griechisch], *die*, Ausdrucksgeschehen und –formen im Bereich des menschlichen Gesichts […].[1]
Morphem	[griechisch] *das* (Monem), kleinste bedeutungstragende Einheit einer Sprache. […][1]
Morphologie	[griechisch] *die*, […] 4) *Sprachwissenschaft*: a) in der traditionellen Grammatik die Formenlehre, die, vom Wort ausgehend, die Analyse der Flexionsformen und der Wortarten umfasst und auch die Wortbildung einbeziehen kann; b) in der strukturellen Grammatik die Morphemik im engeren Sinn; c) in der generativen Transformationsgrammatik die morphologische Komponente zwischen syntaktischer und phonologischer Komponente, in der Satzbaupläne vor Einsetzen des konkreten Wortmaterials mit grammatischen Merkmalen versehen werden.[1]
Parakultur	„Die Kultur einer Gesamtgesellschaft (wobei wir nicht ein-für allemal definieren, was eine Gesamtgesellschaft sein soll; es kann sich zum Beispiel um die mitteleuropäische Gesellschaft, die deutsche Gesellschaft, die bundesrepublikanische Gesellschaft handeln); […]“ (Vermeer 1990:36f.)
Paralinguistik	Teilgebiet der Linguistik, das diejenigen Signale im Kommunikationsprozess erforscht, die die sprachlichen Äußerungen begleiten (z.B. Gestik, Mimik, Sprechtempo, -intensität).[1]
Paraphrase	[griechisch], […] 2) *Sprachwissenschaften*: Umschreibung eines sprachlichen Ausdrucks mit anderen Wörtern oder Ausdrücken; freie, sinngemäße Übertragung in eine andere Sprache […].[1]
Parasprache	Zusammenfassende Bezeichnung für sämtliche nichtsprachliche Mittel, die für die Kommunikation relevant sind wie Gestik, Mimik, Lautstärke, Sprachtempo und anderes.[3]
Parodie	[griechisch „Nebengesang“] *die*, 1) *Literatur*: Werk, das in satirischer, kritischer oder polemischer Absicht ein anderes, als bekannt vorausgesetztes Werk unter Beibehaltung kennzeichnender Formmittel, aber mit gegenteiliger Intention

	nachahmt. Aus der entstehenden Diskrepanz zwischen Form und Aussageanspruch resultiert der komische Effekt. 2) *Musik*: […].[1]
Phonetik	[griechisch] *die*, Wissenschaft vom Sprachschall, seiner Erzeugung durch den Sprecher und seiner Verarbeitung durch den Hörer, wobei die Gesamtheit der physikalischen, physiologischen und psychischen Prozesse der menschlichen Kommunikation mittels gesprochener Sprache zu berücksichtigen ist. Die traditionelle Bestimmung der Phonetik als der Wissenschaft von den Sprachlauten ist im Hinblick auf die moderne phonetische Forschung zu eng. […][1]
Phraseologie	[griechisch] *die*, Zusammenstellung und Lehre von den festen Fügungen, Wendungen, Wortverbindungen und Redewendungen einer Sprache.[1]
Polysemie	[griechisch] *die*, *Sprachwissenschaft*: Vorhandensein mehrerer Bedeutungen bei einem Wort, z.B. *Pferd* (Tier, Turngerät, Schachfigur); im Sprachgebrauch (im Kontext) eindeutig verwendet.[1]
Pragmalinguistik	Die Pragmalinguistik untersucht Sprache in Abhängigkeit von konkreten Sprechsituationen.[1]
Pragmatik	[griechisch pragma „Tat"] *die* (linguistische Pragmatik), *Sprachwissenschaft*: Lehre vom sprachlichen Handeln (Sprechakt); jüngere sprachwissenschaftliche Disziplin, deren theoretische Basis in der Semiotik und in der sprachanalytischen Philosophie liegt. Während die Syntax die formale Relation der sprachlichen Zeichen zueinander untersucht und die Semantik die Beziehung zwischen den Zeichen und den Gegenständen analysiert, denen sie zugeordnet sind, behandelt die Pragmatik die Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und Zeichenbenutzern und versteht Sprechen generell als Form menschlichen Handelns, das heißt im Rahmen komplexer sozialer und kommunikativer Prozesse. […][1]
Prosodie	[griechisch „Zugesang", „Nebengesang"] *die*, in der Antike die Lehre vom Akzent und den Silbenquantitäten; heute Teil der Verslehre und Teilgebiet der Phonetik beziehungsweise Phonologie.[1]
Proxemik	Proxemik (Raumverhalten) ist die räumliche Konstellation der Kommunikations- oder Interaktionspartner in einer bestimmten Situation. Es kommt auf den Abstand, die Körperhöhe, die Körperausrichtung und eine eventuelle Berührung der Körper an. Die Proxemik ist ein Aspekt der nonverbalen Kommunikation also ein bestimmter Teil der Körpersprache, den man als „Raumsprache" bezeichnen könnte. Mit ihrem Raumverhalten drücken die Menschen soziale und emotionale Beziehungen aus, ihre Rollen, Zugehörigkeiten und Sympathien. Die Konstellationen werden von verschiedenen Faktoren beeinflusst: […] Introversion, […] Geschlecht, […] Landeskultur, […] Situation, […] Beruf.[5]

Regiolekt	Dialekt in rein geographischer Hinsicht.[2]
Register	In Soziolinguistik Bezeichnung für den spezifischen funktionalen Sprachgebrauch, der charakteristisch für eine bestimmte Berufs- oder soziale Gruppe ist (Eltern gegenüber Kindern, Angestellten gegenüber Vorgesetzten, juristisches Register ...).[3]
Sarkasmus	[griechisch, zu sarkázein „zerfleischen"] *der*, beißender verletzender Spott, Hohn.[1]
Semantik	[griechisch „Zeichenlehre"] *die* (Bedeutungslehre), die Lehre von den Bedeutungen, von der Beziehung der Zeichen zum gemeinten Gegenstand; Teilgebiet der Semiotik, auch synonym zu ihr verwendet. – Als Disziplin der Sprachwissenschaften untersucht die Semantik die Beziehungen zwischen einem Zeichen und dem Bezeichneten und die Bedeutung von Wörtern, Sätzen und Texten. […][1]
Semiotik	[zu griechisch sema „Zeichen"] *die*, die Lehre von den Zeichen. Die Schwerpunkte semiotischer Forschung liegen bei der Philosophie und Sprachwissenschaft; im Allgemeinen wird die Semiotik gegliedert in Syntaktik (die Beziehungen der Zeichen untereinander), Semantik (die Beziehungen zwischen Bezeichnetem und Zeichen) und Pragmatik (die Beziehungen zwischen Bezeichnetem, Zeichen und Benutzer).[1]
Skopos	„[…] (v. griech. *skopos* – Ziel) […] Gerichtetheit auf ein Ziel bzw. einen Zweck" (Prunč 2007:202)
Soziolekt	[lateinisch-griechisch] *der*, Sprachgebrauch einer bestimmen sozialen Gruppe, z.B. Jugendsprachen, Berufssprachen […].[1]
Syntagma	[griechisch] *das*, Konstruktion aufeinander bezogener Wortelemente (z.B. „los-lassen") oder Redeteile (z.B. „in der Nacht") innerhalb eines Satzes, die ihre Stellung im Satz ändern kann (z.B. „In der Nacht verließ er das Haus", „Er verließ das Haus in der Nacht").[1]
Syntax	[griechisch] *die*, […] 2) *Sprachwissenschaft*: Satzlehre, der Teil der Grammatik, der sich mit dem Bau und der Gliederung des Satzes beschäftigt.[1]

[1] Brockhaus Multimedial 2000 Premium. 1999. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG. (unter dem jeweiligen Begriff)

[2] www.wissen.de

[3] http://www.mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?abc

[4] http://de.wikipedia.org/wiki/

[5] http://www.hs-fulda.de/

Anmerkung:

Bei allen Definitionen im Fachwörterverzeichnis handelt es sich um direkte Zitate. Die genauen Quellenangaben finden sich im Literaturverzeichnis unter „Internetquellen".

9 LITERATURLISTE

AMMANN, Margret. 1990a. *Grundlagen der modernen Translationstheorie – Ein Leitfaden für Studierende*. Heidelberg: Universitätsdruckerei Heidelberg.

AMMANN, Margret. 1990b. *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*. IN: TEXTconTEXT 5. Heidelberg: Groos. S. 209-250.

AMMANN, Margret. 1995. *Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute. Eine Einführung für Studierende*. Frankfurt: IKO.

BADANJAK, Sasha. 2005. *Sitcoms, Soaps und Drama Series*. IN: Medienheft Dossier 23. 15. Juni 2005. S. 13-19. http://www.medienheft.ch/ (16. Juli 2009)

BEAUGRANDE, Robert de / DRESSLER, Wolfgang. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

BENESCH, Hellmuth. 1987. *Atlas zur Psychologie. Tafeln und Texte*. München: dtv.

BERNARDO, Ana Maria. 2007. *Modelle zur Beurteilung von Übersetzungen im Vergleich – Leistungsfähigkeit und praktische Anwendbarkeit*. IN: House, Juliane / Baumgarten, Nicole (Hrsg.). 2007. *Translationskritik: Modelle und Methoden. (Reihe FLF. Band 42)*. Bochum: AKS. S. 1-19.

BÜHLER, Karl. 1934/82. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Fischer.

CAVALIERE, Flavia. 2008. *Measuring the perception of the screen translation of Un Posto al Sole: A cross-cultural study*. IN: Chiaro, Delia / Heiss, Christine / Bucaria, Chiara (Hrsg.). *Between Text and Image*. Amsterdam: Benjamins. S. 165-181.

CHAUME VARELA, Frederic. 2004. *Synchronization in dubbing: A Translational Approach*. IN: Orero, Pilar (Hrsg.). 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S.35-53.

CRUSIE, Jennifer. 2007. *Coffee at Luke's. An unauthorized Gilmore Girls Gabfest*. Dallas: BenBella Books, Inc.

CRYSTAL, David. / DAVY, Derek. 1969. *Investigating English Style*. London: Longman.

DELABASTITA, Dirk. 2006. *Wortspiele*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 285-288.

DIZDAR, Dilek. 2006. *Skopostheorie*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 104-107.

ECO, Umberto. 1990. Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: dtv.

FODOR, István. 1969. *Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronization*. IN: *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*. S. 69-106/379-394.

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

GERCKEN, Jürgen. 1999. *Kultur, Sprache und Text als Aspekte von Original und Übersetzung*. IN: Schröder, Hartmut (Hrsg.). 1999. *Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften. Band 19*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

GOTTLIEB, Henrik. 1998. *Subtitling*. IN: Baker, Mona (Hrsg.). 1998. *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. London: Routledge.

GÖHRING, Heinz. 2006. *„Interkulturelle Kommunikation“*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 112-115.

GÖPFERICH, Susanne. 1995. *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie – Kontrastierung – Translation*. Forum für Fachsprachen-Forschung 27. Tübingen: Narr.

GÖPFERICH, Susanne. 2006. *Text, Textsorte, Texttyp*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 61.64.

HANSEN, Gyde. 1995. *Einführung in das Übersetzen*. Kopenhagen: Handelshøjskolens Forlag.

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

HERMANS, Theo. 2006. *Descriptive Translation Studies*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 96-100.

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

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1986. *Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S. 348-375.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1996. *Evolutionäre Translationstheorie*. IN: Riedel, Rupert / Delpos, Manuela (Hrsg.). 1996. *Dei Evolutionäre Erkenntnistheorie im Spiegel der Wissenschaften*. Wien: Wiener Universitätsverlag. S. 306-332.

HÖNIG, Hans G. / KUßMAUL, Paul. 1982. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr.

HÖNIG, Hans G. 1986. *Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion – ein Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S. 230-252.

HOUSE, Juliane. 1977. *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr.

HOUSE, Juliane. 1997. *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Tübingen: Narr.

JOOS, Martin. 1962. *The Five Clocks*. New York: Harcourt, Brace and World.

KADRIC, Mira / KAINDL, Klaus / KAISER-COOKE, Michèle. 2005. *Translatorische Methodik. Basiswissen Translation 1*. Wien: Facultas.

KAISER-COOKE, Michèle. 2007. *Wissenschaft Translation Kommunikation. Basiswissen Translation*. Wien: Facultas.

KATAN, David. 1999. *Translating Cultures*. *An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: ST. Jerome Publishing.

KELLETAT, Andreas F. 2006. *Eigennamen*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 297-298.

KOLB, Waltraud. 2006. *Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt)*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 278-280.

KOLLER, Werner. 1983. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg Quelle & Meyer.

LASSWELL, Harold D. 1948. *The structure and function of communication in society*. IN: Bryson, Lyman (Hrsg.). *The communication of ideas*. *A series of addresses*. New York/London: Harper. S. 37-51.

LAUSCHER, Susanne. 2006. *Translatqualität – ein Konsens*. IN: Schippel, Larisa (Hg.) *Übersetzungsqualität: Kritik – Kriterien – Bewertungshandeln*. Berlin: Frank & Timme. S. 55-73.

LUYKEN, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television*. *Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media.

MANHART, Sibylle. 2000. *‚When worlds collide': Betrachtungen über fremde Kulturen im filmtranslatorischen Handlungsgefüge*. IN: Kadric, Mira / Kaindl, Klaus / Pöchhacker, Franz (Hrsg.). 2000. *Translationswissenschaft*. *Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg. S. 167-181.

MANHART, Sibylle. 2006. *Synchronisation (Synchronisierung)*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 264-266.

MARKSTEIN, Elisabeth. 2006. *Realia*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 288-291.

MOUNIN, Georges. 1967. *Die Übersetzung*. *Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger.

NIDA, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill.

NIDA, Eugene A. / TABER, Charles R. 1969. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.

NORD, Christiane. 1990. *Zitate und Anspielungen als pragmatisches Übersetzungs-problem*. IN: TEXTconTEXT 5. S. 1-30. Heidelberg: Groos.

NORD, Christiane. 2006a. *Das Verhältnis des Zieltextes zum Ausgangstext*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 141-144.

NORD, Christiane. 2006b. *Textlinguistik*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 59-61.

NORD, Christiane. 2006c. *Textanalyse: pragmatisch / funktional*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 350-354.

NORD, Christiane. 2006d. *Buchtitel und Überschriften*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 292-294.

NORD, Christiane. 2007. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos.

PAEPCKE, Fritz. 1968. *Verstehen und Übersetzen*. IN: Berger, Klaus / Speier, Michael (Hrsg.). 1986. *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Tübinger Beiträge zur Linguistik 281. Tübingen: Narr. S. 56-72.

PAEPCKE, Fritz. 1986. *Textverstehen – Textübersetzen – Übersetzungskritik*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S. 106-133.

PALMATIER, Robert Allen. 2000. *Food. A Dictionary of Literal and Non-Literal Terms*. Westport: Greenwood Press.

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

PRUNČ, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.

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

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

REIß, Katharina. 1989. *Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik*. IN: Königs, Frank G. (Hrsg.). 1989. *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Gotteswinter. S. 71-93.

REIß, Katharina. 1995. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen*. Wien: WUV-Verlag.

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

REIß, Katharina. 1990. *Der Ausgangstext – das sine qua non der Übersetzung*. IN: TEXTconTEXT 5. S. 31-39. Heidelberg: Groos.

RISKU, Hanna. 2006. *Translatorisches Handeln*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 107-112.

ROWE, Thomas. 1960. *The English dubbing text*. IN: Babel: Revue Internationale de la Traduction. 1960. Nr. 3. Vol. VI. S. 116 – 120.

SCHANK, Roger / ABELSON, Robert. 1977. *Scripts, plans, goals and understanding*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.

SCHÄFFNER, Christina. 2006. *Metaphern*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 280-285.

SNELL-HORNBY, Mary. 1988. *Translation Studies – An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

SNELL-HORNBY, Mary. 2006a. *Audiomediale Texte*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 273-274.

SNELL-HORNBY, Mary. 2006b. *The turns of translation studies*. *New paradigms or shifting view points?*. Amsterdam: Benjamin.

SPILLNER, Bernd. 1980. *„Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comics-Texten*. IN: Wilss, Wolfram (Hg.). 1980. *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: Narr. S. 73 – 86.

STOLZE, Radegundis. 1982. *Grundlagen der Textübersetzung*. Heidelberg: Groos.

STOLZE, Radegundis. 1986. *Zur Bedeutung von Hermeneutik und Textlinguistik beim Übersetzen*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S. 131-159.

STOLZE, Radegundis. 2008. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

TITFORD, Christopher. 1982. *Subtitling – Constrained Translation*. IN: *Lebende Sprachen Nr. 3.* S. 113-116.

TOEPSER-ZIEGERT, Gabriele. 1978. *Theorie und Praxis der Synchronisation dargstellt am Beispiel einer Fernsehserie.* Münster: Regensberg.

VANNEREM, Mia / SNELL-HORNBY, Mary. 1986. *Die Szene hinter dem Text: scenes-and-frames semantics in der Übersetzung*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S. 184-205.

VERMEER, Hans J. 1986. *Übersetzen als kultureller Transfer*. IN: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S. 30-54.

VERMEER, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Universitätsdruckerei.

VERMEER, Hans J. / WITTE Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen?. Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. (TEXTconTEXT Beiheft 3). Heidelberg: Groos.

VERMEER, Manuel. 1990. *Fremde Teufel und blaue Ameisen – Vom Einfluss der Mentalitätsproblematik beim Dolmetschen Chinesisch-Deutsch und Deutsch-Chinesisch*. IN: Vermeer, Hans J. (Hrsg.). 1990. *Kulturspezifik des translatorischen Handelns*. Heidelberg: Universitätsdruckerei Heidelberg. S. 31-47.

WATZLAWICK, Paul. 1992. *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?. Wahn Täuschung Verstehen*. München: R. Piper & Co.

WATZLAWICK, Paul / BEAVIN, Janet H. / JACKSON, Don D. 2003. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber.

WHITMAN-LINSEN, Candace. 1992. *Through the dubbing glass*. *The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Wien / Frankfurt/M: Lang.

WILSS, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett.

WINTER, Rainer. 1992. *Filmsoziologie: eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.

WITTE, Heidrun. 2006. *Die Rolle der Kulturkompetenz*. IN: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter (Hrsg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. S. 345-347.

9.1 SKRIPTEN, DIPLOMARBEITEN, DISSERTATIONEN

ADAKTYLOS, M. / HALPER, A. 2003. *Grundfragen der Sprachwissenschaft*. *(Nach der VO von Univ.-Prof. Dr. Wolfgang U. Dressler)*. Skriptum. Wien: Facultas.

KRAINER, Teresa. 2007. *Übersetzungskritik: Humor und Komik in der Übersetzung anhand der Kurzgeschichtensammlung „Fillets of plaice" von Gerald Durell.* Diplomarbeit. Wien.

MANHART, Sibylle. 1996. *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: Eine interdisziplinäre Betrachtung.* Dissertation. Wien.

9.2 NACHSCHLAGEWERKE

Buchers Enzyklopädie des Films. Tichy, Wolfram (Hg.). Luzern / Frankfurt/M.: Bucher; 1977

Der Brockhaus in fünfzehn Bänden, Siebter Band Is – Kon. 1998. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus AG.

Brockhaus Multimedial 2000 Premium. 1999. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

9.3 INTERNETQUELLEN

Kapitel 1

FN[222] 16: http://de.encarta.msn.com/text_761561730___0/Kultur.html (1/4/09)

Kaptitel 3

FN 68: http://www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=97592 (8/5/09)

Kapitel 4

FN 101: http://australianscreen.com.au/glossary/ (2/7/09)

FN 108 http://www.myfanbase.de/index.php?mid=2265 (4/7/09)

FN 110: http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/index.html (2/7/09)

http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/hoerfunk_und_fernsehen/index.html (2/7/09)

http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Content/Publikationen/Querschnittsveroeffentlichungen/WirtschaftStatistik/WirtschaftsrZeitbudget/EVSWista052009,property=file.pdf (7/7/09)

FN 111: http://www.infosat.de/Meldungen/?msgID=52408 (15/7/09)

FN 113: http://www.answers.com/topic/cliffhanger (20/7/09)

FN 116: http://electronics.howstuffworks.com/dvd1.htm (15/7/09)

---

[222] FN = Fußnote

FN 127/135: http://www.faz.net/s/Rub475F682E3FC24868A8A5276D4FB916D7/Doc~EAD4BE09536FE4FB8BF89BBC958E04801~ATpl~Ecommon~Scontent.html (13/8/09)

FN 148: http://www.myfanbase.de/index.php?mid=5&peopleid=1323 (4/7/09)

Kapitel 5

FN 156: http://www.myfanbase.com (22/7/09)

http://http://www.synchronkartei.de/?action=show&type=serie&id=4216 (22/7/09)

http://www.serienjunkies.de/Gilmore-Girls/darsteller.html (22/7/09)

FN 159: http://www.absoluteastronomy.com/topics/Gilmore_Girls (20/8/09)

FN 160: http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=3426&sender=161&seite=6#details (26/8/09)

FN 161: http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article_display.jsp?vnu_content_id=1000791110 (27/7/09)

FN 162: http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Medien;art290,215272 (27/7/09)

FN 163: http://www.thefreedictionary.com/dumb+down (27/7/09)

Kapitel 6

FN 167: https://www.faz.net/s/Rub68FDA4A608754C02AC66D51F934B1607/Doc~E7C3B3574F9AA44A4B5BAF3FE7718521E~ATpl~Ecommon~Sspezial.html (20/8/09)

FN 185: http://www.urbandictionary.com/define.php?term=pull%20a%20Menendez (28/8/09)

FN 186: http://tv.yahoo.com/episode/4380/castcrew (28/8/09)

FN 187/188: http://www.gilmoregirls.org/ratings.html (28/8/09)

FN 191: http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Medien;art290,2152724 (28/8/09)

FN 192: http://www.thefreedictionary.com/pop (29/8/09)

FN 193: http://idioms.thefreedictionary.com/sing (30/8/09)

FN 194: http://de.wikipedia.org/wiki/Nick_Drake (30/8/09)

FN 195: http://de.wikipedia.org/wiki/Liz_Phair (30/8/09)

FN 196: http://www.answers.com/topic/the-sugarplastic (30/8/09)

FN 198: http://www.johnwilliams.org/reference/biography.html (30/8/09)

FN 199: http://www.emilypost.com/about/emily.htm (30/8/09)

FN 200: http://www.imdb.com/title/tt0088128/ (30/8/09)

FN 201: http://www.answers.com/topic/lothario (30/8/09)

FN 202: http://www.imdb.com/name/nm0908055/bio (30/8/09)

FN 203: http://www.imdb.com/name/nm0000028/bio (30/8/09)

FN 204: http://www.greatertalent.com/ElsaKlensch (30/8/09)

FN 206: http://www.imdb.com/title/tt0077716/plotsummary (30/8/09)

Kapitel 8

FN 209: http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/index.html (7/7/09)

FN 210: http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Grafiken/BildungForschungKutur/Diagramme/HerkunftFilme,templateId=renderPrint.psml (7/7/09)

FN 212: http://www.myfanbase.de/index.php?mid=948 (23/7/09)

FN 213: www.myfanbase.de (23/7/09)

FN 214: http://www.imdb.com/Sections/Awards/Family_Television_Awards/ (23/7/09)

FN 215: http://www.answers.com/topic/golden-globe-awards (23/7/09)

FN 216: http://www.sagawards.org/ (23/7/09)

FN 217: http://www.cbs.com/specials/30pca/ (23/7/09)

FN 218: http://www.tonarchiv.net/service/musiklexikon/db2769.html (23/7/09)

FN 219: http://de.wikipedia.org/wiki/Satellite_Awards (23/7/09)

FN 220: http://www.answers.com/topic/emmy-awards (23/7/09)

FN 221: http://www.absoluteastronomy.com/topics/Gilmore_Girls (20/8/09)

Internetquellen zur Fachwörterliste

Parasprache:
http://www.mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?abc=p (4/9/09)

Register:
http://www.mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?abc=r (4/9/09)

exophorisch:
http://www.mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?abc=e (26/7/09)

Isochronie:
http://de.wikipedia.org/wiki/Isochronie_(Sprache) (23/7/09)

Proxemik:
http://www.hs-fulda.de/fileadmin/Fachbereich_OE/Bilder/Profs/AP/Dokumente/PDF_5_-_Proxemik_-Raumverhalten.pdf (23/7/09)

Deixis
http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/bildung/index,page=1081216.html

Homograph
http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/bildung/index,page=1124530.html

Homophonie
http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/bildung/index,page=1124588.html

Intertextualität
http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/unterhaltung/buecher/index,page=1130064.html

Kinetik
http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/natur/naturwissenschaften/indexoffline,page=1164096.html

Kompositum
http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/bildung/index,page=1167806.html

Regiolekt
http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/bildung/index,page=1223056.html

Anmerkung:

Datum für alle hier angeführten www.wissen.de –Quellen: 23/7/09.

INHALTSANGABE

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Grundlagen der Translationswissenschaft und bietet einen ersten Einblick in die komplexe Thematik der Translation. So wird in den ersten beiden Kapiteln das nötige Grundlagenwissen vermittelt, das für eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Thema von Bedeutung ist.

Kapitel 3 und 4 bilden den theoretischen Kern dieser Diplomarbeit. Dabei setzt sich Kapitel 3 mit unterschiedlichen Bewertungsmodellen für Übersetzungen, sprich mit Übersetzungskritik, auseinander. So werden Reiß' *texttypologischer* und Ammanns *funktionaler* Ansatz ebenso besprochen wie das *pragmalinguistische* Modell von House. Kapitel 4 ist dem Spezialgebiet des Language Transfers bei Film und Fernsehen gewidmet, wobei ein erster Einblick in die Thematik geboten und das Basiswissen für eine weitergehende Auseinandersetzung mit dem Fachgebiet der Synchronisation vermittelt wird.

Das 5. Kapitel fällt insofern aus der Reihe, als es einen Exkurs über die Fernsehserie „Gilmore Girls" darstellt, die die Grundlage für den praktischen Teil der Arbeit bildet.

Kapitel 6 schließlich stellt den praktischen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit dar. So werden die in den vorangegangenen Kapiteln erworbenen Erkenntnisse miteinander in Zusammenhang gebracht und verknüpft. Dabei wird die Anwendbarkeit herkömmlicher übersetzungskritischer Modelle im Bereich der Synchronisation untersucht, sowie nach möglichen anderen Kriterien gesucht, die etwas über die Qualität bzw. den Erfolg von Synchronfassungen aussagen. Praktische Beispiele aus der Serie Gilmore Girls runden das Kapitel ab und zeigen die Anwendbarkeit der verschiedenen Ansätze auf.

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es, gleichermaßen dem interessierten Laien einen ersten Einblick in das vielfältige Gebiet der Translationswissenschaft zu geben und ihn dazu anzuregen, ausgestattet mit den wichtigsten Grundkenntnissen, selbst weiter in die Thematik einzutauchen, als auch dem Experten auf dem Gebiet eine neue Aufbereitung bekannter Themen sowie einige neue Denkanstöße zu liefern.