



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Darstellung von Frauen in der audiovisuellen Translation am
Beispiel der Fernsehserie Girls“

verfasst von / submitted by

Nina Mancová BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Masterarbeit sowie des gesamten Studiums unterstützt und motiviert haben.

Zuerst möchte ich Herrn Univ.- Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl danken, der meine Masterarbeit betreut hat. Ich möchte mich herzlich für die hilfreichen Anregungen, die konstruktive Kritik und schnellen Rückmeldungen während des gesamten Schreibprozesses bedanken. Ebenso gilt mein Dank meinen Freundinnen Tina, Antonia und Kathi für das Korrekturlesen zahlreicher Arbeiten, zu denen auch diese Masterarbeit zählt. Ich bedanke mich für ihre große Hilfe in mehrfacher Hinsicht und für ihre Freundschaft, die meine Zeit in Wien besonders schön gemacht hat. Meinem Freund Martin danke ich besonders für den starken emotionalen Rückhalt über die Dauer meines gesamten Studiums. Nicht zuletzt gebührt ein ganz spezieller Dank meinen Eltern und Großeltern, die mir mein Studium durch ihre bedingungslose Unterstützung ermöglicht haben. Sie waren immer für mich da und die ganzen Jahre hinweg eine große Stütze.

Inhaltsverzeichnis

<u>EINLEITUNG</u>	7
<u>1 EIN DESKRIPTIVER RAHMEN FÜR DIE ANALYSE VON ÜBERSETZUNGEN</u>	9
1.1 GRUNDLAGEN DER DESKRIPTIVEN TRANSLATIONSWISSENSCHAFT	9
1.2 POLYSYSTEM-THEORIE	11
1.3 ÜBERSETZEN ALS NORMENORIENTIERTES HANDELN	13
1.3.1 NORMEN	14
1.3.2 ÜBERSETZEN ALS NORMGELEITETES HANDELN	15
1.3.3 ÜBERSETZERISCHE NORMEN	16
1.3.4 QUELLEN DER NORMEN	17
1.3.5 NORMEN ALS MITTEL FÜR KONTROLLE UND MACHTSTÄRKUNG	18
1.4 MANIPULATION SCHOOL	20
1.5 KULTURELLE WENDE	20
1.5.1 REWRITINGS	21
1.5.2 PATRONAGE	22
1.5.3 POETIK	23
1.6 SOZIOLOGISCHE WENDE	24
1.7 ZUSAMMENFASSUNG	25
<u>2 TRANSLATION UND GENDER</u>	27
2.1 VOM FEMINISMUS ZU GENDER STUDIES	27
2.1.1 FEMINISMUS UND FRAUENBEWEGUNG	27
2.1.2 GENDER STUDIES	29
2.2 TRANSLATION UND GENDER- DIE ANFÄNGE	31
2.2.1 ÉCRITURE FEMININE	32
2.2.2 KANADISCHE SCHULE	34
2.3 FEMINISTISCHE ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN	36
2.3.1 MAKRO- UND MIKROSTRATEGIEN DER KANADISCHEN SCHULE	37
2.3.2 FEMINISTISCHE ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN AUßERHALB KANADAS	39
2.3.3 INTERSEKTIONALITÄT UND TRANSNATIONALER FEMINISMUS	40
2.4 FORSCHUNGSTHEMEN DER FEMINISTISCHEN ÜBERSETZUNGSWISSENSCHAFT	41
2.4.1 BIBELÜBERSETZUNG	41
2.4.2 GENDER-METAPHERN ZUR ÜBERSETZUNG	43

2.4.3	ÜBERSETZERINNEN AUS HISTORISCHER SICHT	43
2.4.4	ÜBERSETZUNGEN VON AUTORINNEN	44
2.4.5	ÜBERSETZUNGEN VON FEMINISTISCHEN TEXTEN	45
2.4.6	SPRACHLICHE DARSTELLUNG VON GESCHLECHTERN IN DER ÜBERSETZUNG	47
2.4.7	QUEER-THEORIE UND TRANSLATION	49
2.5	ZUSAMMENFASSUNG	50
3	<u>GENDER IN DER AUDIOVISUELLEN TRANSLATION</u>	52
3.1	WAS IST DIE AUDIOVISUELLE TRANSLATION?	52
3.1.1	UNTERTITELUNG	54
3.1.2	SYNCHRONISATION	56
3.2	VON DER TECHNISCHEN ZUR SOZIOKULTURELLEN AUSRICHTUNG DER AVT	57
3.2.1	TECHNISCHE UND IDEOLOGISCHE MANIPULATION	58
3.2.2	ZENSUR	60
3.2.3	DAS MANIPULATIVE POTENZIAL DER AVT	60
3.3	FEMINISTISCHE ASPEKTE DER AVT	64
3.3.1	GENDER UND AUDIOVISUELLE MEDIEN	64
3.3.2	DARSTELLUNG VON GENDER IN DER AVT	66
3.3.2.1	Übersetzung von feministischen audiovisuellen Produkten	66
3.3.2.2	Untertitelung vs. Synchronisation	71
3.3.2.3	Positiver Einfluss der AVT	73
3.3.2.4	Die Stimmlage	73
3.4	LGBTIQ IN DER AUDIOVISUELLEN ÜBERSETZUNG	74
3.4.1	HOMOSEXUALITÄT IN DER AVT	75
3.4.2	TRANSGENDER-IDENTITÄT IN DER AVT	76
3.5	ZUSAMMENFASSUNG	77
4	<u>DARSTELLUNG DER WEIBLICHEN CHARAKTERE IN DER SERIE <i>GIRLS</i></u>	79
4.1	METHODE	80
4.2	HANNAH	81
4.3	SHOSHANNA	86
4.3.1	FÜLLWÖRTER UND INTENSITÄTSPARTIKEL	87
4.3.2	ABKÜRZUNGEN	89
4.3.3	INHALTLICHE CHARAKTERISIERUNG	91
4.4	JESSA	93

4.4.1	NONKONFORMITÄT	93
4.4.2	UNKONVENTIONELLE SPRACHE	96
4.5	MARNIE	98
4.5.1	VERKLEMMTE PERSÖNLICHKEIT	99
4.5.2	VULGÄRE SPRACHE	101
4.6	DISKUSSION	105
<u>CONCLUSIO</u>		<u>108</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>		<u>110</u>
PRIMÄRQUELLEN		110
SEKUNDÄRQUELLEN		110
<u>ANHANG</u>		<u>122</u>
ABSTRACT (DEUTSCH)		122
ABSTRACT (ENGLISH)		122

Einleitung

Es ist unbestreitbar, dass Medien einen großen Einfluss auf die Gesellschaft sowie auf die Werte und Normen der Menschen haben. In den letzten Jahrzehnten wird immer mehr über den Einfluss der Medien auf die gesellschaftliche Wahrnehmung von Konzepten wie Gender, Sexualität, Geschlechterrollen und -stereotype gesprochen und den Theorien, die Kritik an der Darstellung von Frauen in den Medien üben, wird mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Allmählich begannen neue Arten von weiblichen Charakteren auf den Bildschirmen aufzutauchen, die sich gegen die Stereotypen und gesellschaftlichen Konventionen stellen, wie zum Beispiel die Charaktere in den TV-Serien *Sex and the City*, *Buffy the Vampire Slayer* und auch aus in der Serie *Girls*, die im Zentrum dieser Masterarbeit steht. Solche Darstellungen sollen den Status Quo hinterfragen und die stereotypen Darstellungsformen in den Medien destabilisieren. Heutzutage sind emanzipierte weibliche Charaktere ein wichtiger Bestandteil der westlichen audiovisuellen Produktion.

Die Unterhaltungsindustrie wird immer globaler und Video-on-Demand-Dienste wie Netflix, HBO GO oder Amazon Prime Video gewinnen immer mehr Kund*innen. Die Globalisierung dieser Industrie hat den hohen Bedarf an audiovisueller Translation in verschiedene Sprachen der Welt zu Folge.

Wie Jorge Díaz-Cintas (2012b: 281f.) andeutet, vermitteln nicht nur audiovisuelle Produkte wie Filme und Fernsehserien, aber auch ihre Übersetzungen, soziale Konzepte wie Femininität und Maskulinität und sind in der Lage, die damit zusammenhängenden Stereotypen und Vorurteile zu stärken oder auch zu hinterfragen. Daher ist es wichtig, dass die Übersetzungswissenschaft diesen Prozessen Aufmerksamkeit widmet und sich der Rolle bewusst ist, die sie bei der Vermittlung und Schaffung sozialer Normen im Hinblick auf die Geschlechter spielt.

Das Thema der vorliegenden Masterarbeit ist die Darstellung von Frauen in den tschechischen Untertiteln und der Synchronisation der US-amerikanischen Fernsehserie *Girls*. Im Rahmen der Masterarbeit wird untersucht, wie die weiblichen Charaktere in der Serie in den unterschiedlichen Formen der audiovisuellen Übersetzung dargestellt werden und wie die Bilder von modernen, unkonventionellen, aber auch stereotypen Frauen in den USA in die tschechische Kultur übertragen werden. Die Arbeit wird in Form einer vergleichenden Analyse der tschechischen Untertitel, Synchronisation und des englischen Originals der Fernsehserie *Girls* auf die Darstellung von Frauen Bezug nehmen.

Die vorliegende Masterarbeit gliedert sich in sechs Teile. Zunächst widmet sich die Arbeit der theoretischen Basis der geplanten Masterarbeit, die aus den von der deskriptiven Translationswissenschaft hervorgebrachten Ansätzen besteht, wie die Polysystem-Theorie, Gideon Tourys Normen-Konzept, Manipulation School und die kulturelle Wende. Darauf aufbauend wird im nächsten Kapitel die feministische Translationswissenschaft vorgestellt. Es wird ein Überblick über die Entwicklung von der Frauenbewegung, Gender Studies und die darauf aufbauende feministische Translationswissenschaft gegeben. Im Fokus des dritten Kapitels steht der Überblick über die Forschung zur Geschlechterdarstellung in der audiovisuellen Übersetzung. Das folgende Kapitel stellt den praktischen Teil der Masterarbeit dar. Erstens wird die Fernsehserie und die in der Arbeit implementierte Methodologie vorgestellt und im folgenden Schritt werden die wichtigsten Erkenntnisse aus der vergleichenden Analyse präsentiert. Im abschließenden Kapitel dieser Masterarbeit werden die Ergebnisse des Übersetzungsvergleichs diskutiert und ein kurzer Ausblick auf das Potential der zukünftigen Forschung beschließt die Arbeit.

1 Ein Deskriptiver Rahmen für die Analyse von Übersetzungen

Die Translationswissenschaft ist eine vergleichsweise junge wissenschaftliche Disziplin, die durch sehr dynamische Entwicklungen gekennzeichnet ist. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts war besonders prägnant für die Translationswissenschaft. Die Etablierung der deskriptiven Translationswissenschaft (DTWS), die Entwicklung der Polysystem-Theory und des Normenansatzes, die Gründung der Manipulation School und die daraus resultierende kulturelle Wende am Anfang der 1990er prägten die Disziplin deutlich. Dies führte dazu, dass sich viele mit der Problematik der Macht, Ideologie¹ und Manipulation in Bezug auf die Übersetzung beschäftigen.

Die audiovisuelle Translation ist ein relativ neuer Zweig der Translationswissenschaft, in der noch ein Mangel an Theorie besteht. Wie aber Jorge Díaz Cintas andeutet, eignen sich die theoretischen Ansätze der literarischen Übersetzung, die sich aus der deskriptiven Translationswissenschaft und später aus der kulturellen Wende etablierten, auch gut für den Umgang mit den audiovisuellen Formen der Translation (2012b:284).

1.1 Grundlagen der Deskriptiven Translationswissenschaft

Wie Gideon Toury (1995:17) andeutet, beschäftigte sich die Translationswissenschaft bis in die 1970er-Jahre fast ausschließlich mit ihrer praktischen Anwendung, was natürlich dazu führte, dass ihre Theorie sehr präskriptiv war. In den 1970er-Jahren entwickelte sich eine neue Strömung, die alternative Ansätze für die Untersuchung von literarischer Übersetzung hervorbrachte. Die sogenannte deskriptive Translationswissenschaft „signals the rejection of the idea that the study of translation should be geared primarily to formulating rules, norms or guidelines for the practice or evaluation of translation or to developing didactic instruments for translator training“ (Hermans 2019b: 7). Die Entwicklung von deskriptiven Ansätzen für die Untersuchung von Übersetzungen kann also als Gegenreaktion auf die damals herrschenden präskriptiven und sprachwissenschaftlich basierenden Ansätze verstanden werden.

Die deskriptive Translationswissenschaft, auch bekannt als *Manipulation School*, *Polysystem-Ansatz* oder *Tel-Aviv Leuven Axis*, wurde vor allem in den 1980er-Jahren deutlich weiterentwickelt, bevor sie ihren wissenschaftlichen Höhepunkt in der folgenden Dekade erreichte.

¹ Allerdings muss man betonen, dass es sich um kein neues Thema handelt, sondern um die bereits im 16. Jahrhundert von Étienne Dolet geschriebene Methodologie des Übersetzens, welche die ideologische Komponente des Übersetzens behandelte (Bassnett 1996:15).

Ihre Ansätze werden heutzutage nicht nur im Bereich der literarischen Übersetzung, sondern auch für den Umgang mit dem Übersetzen von Fachtexten und audiovisuellen Produkten sowie dem Dolmetschen eingesetzt (Rosa 2010: 94).

Der Fokus liegt auf den Normen und Einschränkungen, die einen Einfluss auf die Übersetzungs- und Rezeptionsprozesse nehmen. Darüber hinaus beschäftigte sich der Zweig mit den Zielen der literarischen Übersetzung und deren Beziehung mit nicht-literarischen Kontexten (Hermans 1985: 10f.; Gentzler & Tymoczko 2002: xiii). Deskriptive Ansätze verlagerten den Fokus der Disziplin von der Entwicklung der Richtlinien fürs Übersetzen und von der Beurteilung der bereits bestehenden Übersetzungen auf die Analysen der Übersetzungen im Rahmen derer untersucht wird, welche Faktoren einen Einfluss auf die finalen Formen der übersetzten Texte haben (Hermans 1985:12f.). Theo Hermans beschreibt die Anhänger*innen des deskriptiven Paradigmas folgendermaßen:

What they have in common is a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-organized, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures. (Hermans 1985: 10f.)

Die deskriptive Translationswissenschaft konzentriert sich in erster Linie auf drei Forschungsgebiete. Eines davon, die produktorientierte Strömung, ist textorientiert, untersucht und beschreibt einzelne Übersetzungen, betreibt vergleichende Analysen von mehreren Übersetzungen eines Werkes und beschäftigt sich zudem mit Übersetzungskorpora (Holmes 1988: 72). Im Fokus der funktionsorientierten deskriptiven Translationswissenschaft steht vor allem der Kontext, in dem sich Übersetzungen befinden. Es wird unter anderem untersucht, welche Funktion, welchen Wert und welchen Einfluss die Übersetzungen auf ihre Zielkultur haben (Rosa 2010: 95). Die prozessorientierte deskriptive Translationswissenschaft beschäftigt sich hingegen mit der Beschreibung von Denkprozessen, die im Kopf des*der Übersetzers*in während des Übersetzens stattfinden. Darüber hinaus können auch andere Prozesse untersucht werden, wie zum Beispiel „the selection of global strategies or the organization of translation services“ (Rosa 2010: 95).

Als der erste programmatische Text des deskriptiven Ansatzes gilt laut Theo Hermans das im Jahr 1953 veröffentlichte Essay von James McFarlane Namens *Modes of Translation* (Hermans 2019a: 143). Er vertrat die Meinung, dass das Augenmerk der Translationswissenschaft von normativen Anforderungen und Idealen auf empirisch beobachtbare Daten verlagert

werden solle. Die Disziplin sollte sich mehr der Beobachtung und Erklärung von Übersetzungen widmen und weniger ihrer Kritik und Bewertung. In seinem Essay argumentiert er, dass der Fokus auf „what translation is and can be rather than what it ought to be but never is“ liegen sollte (McFarlane 1953: 92f.). Im Endeffekt wäre diese Herangehensweise für die Beschäftigung mit Übersetzungen „diagnostic rather than hortatory“ (1953: 92).

Dem Essay wurde 10 Jahre lang nach seiner Veröffentlichung kaum wissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt. Anfang der 1970er-Jahre wurde sie jedoch von James Holmes wiederentdeckt (Hermans 2019a: 143). Holmes korrespondierte und arbeitete mit Translationswissenschaftler*innen aus verschiedenen Teilen der Welt, unter anderem mit Anton Popovič², Jiří Levý und Ladislav Miko aus der Tschechoslowakei, mit José Lambert und André Lefevere aus Belgien und Itamar Even-Zohar und Gideon Toury aus Israel. Die Zusammenarbeit und der Austausch mit diesen Wissenschaftlern diente als Grundlage für die Etablierung der deskriptiven Translationswissenschaft, die in drei Phasen erfolgte (Hermans 2019a: 143).

Als ersten Schritt versteht man die Publizierung des Essays *The Name and Nature of Translation Studies* (Holmes 1988), das als Ausgangspunkt der modernen Translationswissenschaft gilt. In seinem Aufsatz betont Holmes die zentrale Bedeutung von theoretischen und empirischen Zugängen in der Disziplin. Im Zuge dessen misst er der angewandten Translationswissenschaft und Kritik eine geringere Bedeutung zu (Hermans 2019a: 143). Als die zweite Phase gelten drei Konferenzen in Belgien und Israel zwischen den Jahren 1976 und 1980, im Rahmen derer es zur Präsentierung und Diskussion von Ideen der Wissenschaftler*innen kam. Die Veröffentlichung der Werke *The Manipulation of Literature* (1985); *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (2017) und *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) gilt als die letzte Phase der Etablierung und Konsolidierung der deskriptiven Translationswissenschaft (Hermans 2019a: 143).

1.2 Polysystem-Theorie

Einen besonders wichtigen Beitrag für die Etablierung der deskriptiven Translationswissenschaft leistete der israelische Professor Itamar Even-Zohar, der die Translationswissenschaft um seine Polysystem-Theorie bereicherte, die auf dem russischen Formalismus fußt³ (Even-Zohar 1990: 1). Seine Theorie erweitert den Fokus der Translationswissenschaft, der

² Popovič beschrieb Übersetzen als ein Akt, während dessen eine Verhandlung zwischen den Konventionen der Ausgangs- und der Zielkultur stattfindet (Hermans 2019a: 143).

³ Er baute vor allem auf den Theorien von Tynjanov auf, der als Erstes Literatur als ein System beschrieb (Hermans 2019b: 104).

traditionell auf der Beziehung zwischen dem Ausgangstext und der Übersetzung lag, und verlagert ihn auf die Position der Übersetzung in ihrem historischen, kulturellen und literarischen Kontext.

Even-Zohar (1990:14ff.) beschreibt Kultur als ein dynamisches Polysystem, das aus interagierenden Systemen besteht, wie zum Beispiel Politik, Literatur oder Sprache, die unterschiedliche Positionen einnehmen können. Die zentrale Position innerhalb des Systems umfasst Elemente wie kanonisierte Literatur, dominierende Verhaltensmuster oder die Standardsprache. Die Dynamik eines Polysystems entsteht dadurch, dass diese zentralen Elemente durch periphere Elemente herausgefordert werden.

Wie Even-Zohar (1990:2) andeutet, Literatur „is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral-often central and very powerful-factor among the latter“. Genau wie die gesamte Kultur ist auch Literatur selbst ein Konglomerat mehrerer heterogenen Systeme, die miteinander interagieren und zur Entwicklungen des gesamten Systems beitragen⁴. Was die literarische Übersetzung anbelangt, stellt sie laut Even-Zohar auch einen Bestandteil dieses Polysystems dar. Sie kann entweder ein getrenntes Subsystem bilden, das aus eigenen „characteristics and models“ besteht, oder in das literarische Hauptsystem eingebettet sein (Hermans 1985:11).

Even-Zohar (1990:46) hebt hervor, dass es zwischen den Übersetzungen innerhalb eines Polysystems mindestens zwei Arten der Korrelation gibt. Auf der einen Seite in Bezug auf die Auswahlprozesse von Ausgangstexten und auf der anderen bezüglich der Annahme von „norms, behaviours and policies“ des Zielsystems (1990: 46). Die Position und die Rolle der Übersetzungen unterscheiden sich von Kultur zu Kultur. Übersetzte Literatur kann sehr zentral oder auch peripher positioniert werden und kann dazu dienen, die dominanten Konventionen und Traditionen zu stärken oder sie im Gegenteil infrage zu stellen und neue Elemente einzuführen. Übersetzungen erfüllen somit eine bestimmte Aufgabe in einem bestimmten Kontext und werden in das System eingeführt, um konkreten Anforderungen/Bedürfnissen des Zielsystems gerecht zu werden (Even-Zohar 1990:46f.). Die sozioliterarische Positionierung der Übersetzung, sowie die Übersetzung als Praxis ist bedingt durch ihre Stellung im jeweiligen Polysystem. Even-Zohar (1990:51) stellt diesbezüglich fest: „translation is no longer a phenomenon

⁴Die Theorie wurde unter anderem wegen ihres starken Fokus auf die Binarität des Systems, der mehrere gegensätzliche Positionen umfasst, kritisiert (Wolf 2007: 7)

whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system“.

Die Polysystem-Theorie spielte eine sehr wichtige Rolle bei der Etablierung der deskriptiven Translationswissenschaft, obwohl sie auch in anderen Modellen verwendet wurde, wie zum Beispiel in der Skopos-Theorie und auch außerhalb des Rahmens der Translationswissenschaft, zum Beispiel in der Literaturwissenschaft. Die Theorie diente als Grundlage, auf der andere Theorien aufbauten, unter anderem auch Even-Zohars Kollege Gideon Toury, der die Translationswissenschaft um seinen Normen-Ansatz bereicherte (Hermans 2019b: 8).

1.3 Übersetzen als normenorientiertes Handeln

Die zielkulturelle Orientierung, die bereits durch die Polysystem-Theorie eingeführt wurde, spielt auch eine bedeutende Rolle in der von Gideon Toury entwickelten Theorie⁵. Heutzutage ist die Ausrichtung auf die Zielkultur ein Teil der übersetzerischen Praxis. Toury hebt hervor, dass die Stellung und Funktion eines Textes in erster Linie durch den kulturellen Kontext, in dem sich der Text befindet, geprägt sei. Die Übersetzungsprozesse und Übersetzungen verändern die Kultur des Zielkontextes und es ist die Empfängerseite, die überwiegend das Übersetzen eines Textes anregt. Die Motivation für die Initiierung einer Übersetzung ist in der Regel eine Lücke in der Zielkultur, die ausgefüllt werden soll (Toury 1995: 24ff.). Gideon Toury (1995: 29) fasst die Zielkulturangehörigkeit von Übersetzungen folgendermaßen zusammen: „translations are facts of target cultures; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event“.

Lange Zeit wurden Übersetzungen nur aus der Perspektive betrachtet, die sich mit der Beziehung zwischen dem Ausgangs- und Zieltext beziehungsweise der Ausgangs- und Zielsprache beschäftigt. Heutzutage wird sie in Zusammenhang mit ihrer kommunikativen und soziokulturellen Umgebung gesetzt. Wichtig dabei ist, dass die übersetzende Person als ein Subjekt in einem sozialen Gefüge wahrgenommen wird (Hermans 1996:26). Toury geht davon aus, dass die translatorische Tätigkeit eine soziale Rolle ist, die von einer Gesellschaft zugeteilt wird (1995:53).

⁵Die zielkulturelle Orientierung wird nicht ausschließlich in den Ansätzen der DTWS, sondern auch im Rahmen der Skopostheorie verwendet. Während sich die DTWS jedoch auf die literarische Übersetzung beschränkt, befasst sich die Skopostheorie mit dem Dolmetschen und dem Übersetzen. Außerdem wird die Skopostheorie hauptsächlich im deutschsprachigen Raum verwendet (Snell-Hornby 2006: 63ff.)

1.3.1 Normen

Mit der Rolle der Übersetzer*innen hängen Normen⁶ zusammen, die steuern, wie sie sich in bestimmten Situationen verhalten haben. Übersetzungen und Übersetzer*innen sind generell mit vielen Einschränkungen konfrontiert, die auf der einen Seite aus ihren Beziehungen zum Ausgangstext und -system stammen. Auf der anderen Seite sind sie von einer ganzen Reihe an sozio-kulturellen Aspekten des Zielkontextes bedingt (Toury 1995: 53f.).

Was die Potenz dieser Faktoren und Einschränkungen anbelangt, könne sie sich laut Toury auf einem Spektrum bewegen. Auf dem einen Pol der Bandbreite befinden sich Regeln und auf den anderen Eigenheiten, während sich in der Mitte die Normen befinden. Diese Normen beschreibt Toury als „intersubjective factors“ und können auch von unterschiedlicher Stärke sein. Die Potenz einiger Normen ist hoch und solche verhalten sich mehr als Regel und andere im Gegensatz sind eher schwächer (1995: 54).

Mit der Zeit kann es passieren, dass sich die Faktoren in andere Gruppen bewegen. Das heißt, dass eine Einschränkung, die früher als eine Norm funktionierte, einen höheren Status in der Gesellschaft erreicht und zu einer Regel wird oder umgekehrt. Aus einer Norm kann sich eine Eigenheit heraus entwickeln. Diese Wechsel sind oft Ergebnisse der Veränderungen in der Gesellschaft (Toury 1995: 54).

Normen im Allgemeinen kann man als Anweisungen fürs Handeln in bestimmten Situationen verstehen, die auf gemeinsamen Werten einer Gesellschaft basieren. Normen bestimmen, welches Verhalten und Handeln in gegebenen Situationen als angemessen, erwünscht oder inakzeptabel gilt. In anderen Worten dienen Normen dazu, das Verhalten in einer bestimmten sozialen Gruppe zu bewerten. Das Wissen über Normen erwirbt man im Rahmen seiner Sozialisierung. Ein weiterer Punkt, auf den eingegangen werden soll, ist, dass Normen immer von Sanktionen begleitet werden, welche entweder „actual or potential, negative as well as positive“ sein können (Toury 1995: 55).

Normen führen zu regelmäßigen Arten des Verhaltens in bestimmten Situationen. Regelmäßigkeiten eignen sich damit am besten für die Untersuchung von Normen. Toury (1995) behauptet:

Norms are the key concept and focal point in any attempt to account for the social relevance of activities, because their existence, and the wide range of situations they apply to (with the

⁶ Mit dem Normen-Konzept beschäftigten sich bereits Levý und Popovič, aber die Arbeit von Toury stellte sie mehr in den Vordergrund (Hermans 2019a: 145).

conformity this implies), are the main factors ensuring the establishment and retention of social order. (Toury 1995: 55)

Normen sind also stärkere soziale Konventionen, die einen präskriptiven Charakter haben. Konventionen kann man als kollektive Erwartungen einer Gruppe verstehen, während Normen direktiver sind. Sie sind normalerweise internalisiert und sind also sowohl sozialer als auch psychologischer Natur. Im Unterschied zu sozialen Konventionen, sagen sie aus, welches Verhalten in bestimmten Situationen von einem erwartet wird, Normen drücken aus, wie man sich in verschiedenen Lagen verhalten soll (Hermans 1996: 30f.).

1.3.2 Übersetzen als normgeleitetes Handeln

Toury kategorisiert Übersetzen als soziale Tätigkeit. Aus diesem Grund wird es auch immer von Normen begleitet. Da Übersetzen immer gleichzeitig zwei Kulturen und zwei Sprachen betrifft, behauptet Toury, dass jede*r Übersetzer*in mit zwei Norm-Systemen konfrontiert sei. Diese Dualität führt dazu, dass jeder übersetzte Text zwei Rollen hat. Zum einen gehört der Text zu der Kultur, in deren Sprache er geschrieben ist. Zum anderen stellt die Übersetzung ihren Ausgangstext dar, der einer anderen Sprache und Kultur angehört. Jede Übersetzung nimmt also gleichzeitig zwei Positionen ein (Toury 1995: 53ff.).

Diese zwei Voraussetzungen, wie sie Toury nennt, stammen aus unterschiedlichen Systemen, die in der Regel unvereinbar sind. „Were it not for the regulative capacity of norms, the tensions between the two sources of constraints would have to be resolved on an entirely individual basis, and with no clear yardstick to go by.“ (Toury 1995: 56) Übersetzer*innen halten sich daher an Normen, die solche Situationen vermeiden. Das Handeln der Übersetzer*innen in einer bestimmten Kultur kennzeichnet sich durch einige Regelmäßigkeiten. Als Ergebnis dieses regelmäßigen Verhaltens gilt die Tatsache, dass andere Mitglieder derselben Kultur bemerken, wenn sich ein*e Übersetzer*n nicht an die Normen hält (Toury 1995: 56).

Die erste Entscheidung der übersetzenden Person, welchem System sie folgen will, nennt man die initiale Norm. Der*die Übersetzer*in bestimmt, ob er*sie sich an die Normen der Ausgangskultur oder der Zielkultur bzw. des Systems hält. Während die Einhaltung der Normen der Ausgangskultur die Adäquanz der Übersetzung bedingt, ist ihre Akzeptabilität von den Normen der Zielkultur abhängig. Im Falle, dass die Normen des Zielkontextes ausgewählt werden, kommt es in der Regel zu Verschiebungen des Originals (Toury 1995: 56f.).

1.3.3 Übersetzerische Normen

Laut Theo Hermans (1996: 27) ist der gesamte Prozess des Übersetzens von Normen eingeschränkt und beeinflusst. In diesem Zusammenhang unterscheidet Toury zwischen zwei Typen von Normen, abhängig davon, auf welche Phase des Prozesses sie sich beziehen. Zum einen gibt es präliminäre Normen, zum anderen, operationale Normen.

Die Gruppe der präliminären Normen besteht aus zwei Subkategorien. Zum einen aus der Übersetzungspolitik, die einen Einfluss auf die Auswahlprozesse hat. Das bedeutet, dass es bestimmte Faktoren gibt, die beeinflussen, welche Texte in die Zielkultur importiert und übersetzt werden. Toury betont, dass verschiedene Textgruppen und auch Menschengruppen unterschiedliche Übersetzungspolitiken betreffen können. Die andere Art von präliminären Normen bezieht sich auf den Umgang mit Übersetzungen von indirekten Quellen. Die Normen bestimmen unter anderem, welche Sprachen sich in einer Kultur als Relaisprachen eignen und welche nicht und ob solche Verfahren überhaupt akzeptabel sind (Toury 1995: 58).

Faktoren, die den eigentlichen Übersetzungsprozess beeinflussen, heißen operationale Normen. Sie bestimmen, wie das „linguistic Material“ distribuiert, strukturiert und formuliert wird, sowie die Beziehung zwischen dem Original und seiner Übersetzung (Toury 1995: 58). In anderen Worten bestimmen sie, was unverändert bleiben soll und was nicht.

Operationale Normen bestehen ebenfalls aus zwei Subkategorien: auf der einen Seite den muttermörderischen und auf der anderen Seite die textuell-linguistischen Normen. Die erste Art „govern the very existence of target-language material intended as a substitute for the corresponding source-language material“ (Toury 1995:58f.). Außerdem bestimmen muttermörderischen Normen seine Position im Text und die Art und Weise, wie das Material segmentiert wird, sowie Auslassungen und Ergänzungen. Die textuell-linguistischen Normen haben hingegen einen Einfluss auf die Auswahlprozesse des Materials, welche notwendig für die Erstellung des Zieltextes sind (Toury 1995: 58f.).

An dieser Stelle ergibt sich eine Spannung zwischen dem translatorischen Äquivalenzkonzept und allem, wodurch die finale Form einer Übersetzung beeinflusst und eingeschränkt wird. Laut Toury spielen auch hier Normen eine wichtige Rolle. Toury behauptet, dass „it is norms that determine the (type and extent of) equivalence manifested by actual translations“ (1995:61).

Um diese Normen untersuchen zu können, ist es wichtig, ihre dominanten Eigenschaften zu kennen. Toury behauptet, dass Normen spezifisch für einen sozio-kulturellen Kontext seien. Eine Norm gilt in der Regel nicht für alle Bereiche einer Gesellschaft gleichermaßen.

Außerdem sind Normen instabil und verändern sich mit der Zeit. Es passiert oft, dass in einer Gesellschaft drei Normen für einen Faktor nebeneinander existieren. Die zentrale Position nimmt die dominante Norm mit dem Großteil der Anhänger*innen ein, die den Mainstream konstituiert, während die peripheren Stellungen im System den neueren und älteren Normen gehören (Toury 1995: 62f.).

Im Bereich des Übersetzens ist es auch möglich, die Normen zu zurückweisen, was aber zu unterschiedlichen Konsequenzen führen kann. Eine Möglichkeit ist, dass die Übersetzung zurückgeschickt wird, um umgearbeitet zu werden. Es kann aber auch passieren, dass der*die Übersetzer*in seine*ihre „earned recognition as a translator“ verliert (Toury 1995: 65). Solche Fälle sind dann der Grund, warum abweichendes Verhalten in der Übersetzungspraxis nur ausnahmsweise vorkommt. Auf der anderen Seite lassen sich viele Veränderungen des Systems auf ein derartiges Handeln zurückführen (Toury 1995: 65). Normen zu unterlaufen ist mehr oder weniger nur dann möglich, wenn die „normative control“ gering ist. Das heißt, dass die Sanktionen entweder akzeptabel sind oder das übersetzerische Subjekt gegen sie Immunität hat (Hermans 1996: 36).

1.3.4 Quellen der Normen

Da die Normen in Übersetzungsprozessen eine sehr wichtige Rolle spielen, ist es von wesentlicher Bedeutung, dass sich die Forschung der Translationswissenschaft mit ihnen befasst. Die Entscheidungsprozesse, die von den Normen gesteuert werden und den eigentlichen Umgang mit den Normen darstellen, lassen sich jedoch nicht problemlos beobachten, weil sie sich im Kopf der an Übersetzungsprozessen beteiligten Agent*innen abspielen und daher nicht leicht zugänglich sind (Hermans 1996: 28). Was dabei untersucht werden kann, ist das Verhalten, das von den Normen beeinflusst wird, beziehungsweise die Resultate des normgeleiteten Verhaltens (Toury 1995: 65).

Toury unterscheidet zwischen textuellen und extratextuellen Quellen von Informationen, anhand derer sich die übersetzerischen Normen rekonstruieren lassen. Die Übersetzungen gelten als textuelle Quellen. Extratextuelle Quellen hingegen sind unter anderem präskriptive Theorien und Äußerungen über das Themengebiet des Übersetzens der Subjekte, die im Feld der Translation tätig sind, wie Übersetzer*innen, Theoretiker*innen, Herausgeber*innen oder andere Personen (Toury 1995: 65).

Wie Toury unterstreicht, unterscheiden sich die extratextuellen und textuellen Quellen vor allem in einem Punkt voneinander. Während Übersetzungen direkte Resultate von

normbeeinflusstem Handeln sind und aus diesem Grund als „immediate representations“ der Normen betrachtet werden können, sind die extratextuellen Quellen nur ein Nebenprodukt. Toury betont, dass die zweite Gruppe mit Vorsicht zu betrachten sei, weil solche direkten Formulierungen einer Norm in der Regel parteiisch seien und das Interesse einer bestimmten Gruppe vertreten können. Sie können daher ein Mittel einer Propaganda sein. Solche Normen entsprechen nicht immer der Realität, und es kann sein, dass es einen Unterschied zwischen den präskriptiv festgelegten Normen und dem realen Verhalten der Übersetzer*innen gibt (Toury 1995: 65).

1.3.5 Normen als Mittel für Kontrolle und Machtstärkung

Gideon Toury, sein systemorientierter Ansatz und Fokus auf Empirie in der Forschung wurden kritisiert, da sie laut Niranjana die Machtstrukturen und -verhältnisse, die mit dem Übersetzen verflochten seien, ignorieren (1992:59f.). Theo Hermans postuliert aber, dass sich genau das Normenkonzept besonders gut für die Untersuchung dieser Phänomene eigne, weil „the norm concept has its basis in social interaction, and therefore in questions of ideology, social complexity, shared values and the unequal distribution of power“ (Hermans 1996: 41f).

Interessant zu beobachten ist, dass Toury von der Parteilichkeit der Normen nur im Zusammenhang mit extratextuellen Quellen spricht. Theo Hermans stellt fest, dass sich jeder interkulturelle Austausch in einem gesellschaftlichen Kontext abspielt, der verschiedene Strukturen beinhaltet. Zu diesen gehören unter anderem auch Machtstrukturen, die wirtschaftliche, politische, aber auch sogenannte symbolische⁷ Macht umfassen. An Übersetzungen beteiligen sich Subjekte, auf welche diese Strukturen einen Einfluss nehmen. Die Machtstrukturen können von den Subjekten ausgenutzt werden, um ihrem eigenen oder dem kollektiven Nutzen zu dienen. Die Subjekte haben die Aufgabe, Entscheidungen zu treffen und wie Hermans unterstreicht, werden diese innerhalb bestehender Normsysteme getroffen (Hermans 1996: 27f.).

Die Entscheidungsprozesse, an denen sich die Agent*innen beteiligen, werden von den Normen erleichtert und gesteuert. Sie regeln auf welche Art und Weise unterschiedliche Kulturgüter eingeführt werden. Sie haben einen Einfluss auf die Entscheidung, ob ein Kulturgut importiert werden soll oder nicht, auf die Auswahl des Importmodus und falls die Entscheidung für eine Übersetzung fällt, regeln die Normen, wie die Aufgabe ausgeführt werden soll

⁷ Pierre Bourdieu führte das Konzept der symbolischen Macht ein. Er beschreibt sie als in „the power to construct reality“ (1979:79).

(Hermans 1996: 28). Normen beeinflussen sowohl einzelne Personen, Kollektive und Gesellschaften, als auch Machtverhältnisse, die im Rahmen dieser Gruppierungen existieren. Sie sind ein untrennbarer Teil des kulturellen und sozialen Lebens einer Gesellschaft (1996: 35).

Wie bereits erwähnt, können unterschiedliche Normen zur selben Zeit nebeneinander existieren und es gibt eine hierarchische Beziehung zwischen ihnen. Die Wichtigkeit sowie die Verbindlichkeit einer Norm in der Gesellschaft stehen in Zusammenhang mit den geltenden Machtverhältnissen. Subjekte, welche die Normeinhaltung kontrollieren, befinden sich üblicherweise in den Machtpositionen im Rahmen des Bereiches, auf den sich die konkreten Normen beziehen oder im Rahmen der gesamten Gesellschaft. Wie Theo Hermans unterstreicht, stammen die vorherrschenden Normen in der Regel aus den Sektoren einer Gesellschaft, die als dominant gelten (1996: 36).

„In themselves, norms are neither true nor false. They do not represent assertions about existing states of affairs“ (Hermans 1996: 36). Durch Normen wird aber bestimmt, was ordnungsgemäß ist und wie etwas sein soll. Normen können also als eine Abbildung dessen verstanden werden, was als richtig oder legitim definiert werden soll. Was als richtig gilt, „is established within the community, and within the community’s power structures and ideology, and mediated to its members“ (Hermans 1996: 36). Normen haben also einen Einfluss darauf, was als richtig oder angemessen angesehen wird. Normen bestimmen daher auch, welches Verhalten und sogar auch Übersetzen als korrekt gewertet wird. Wie aber Theo Hermans andeutet, handle es sich dabei nur um sozial und kulturell konstruierte Vorstellungen (1996: 36).

Man kann daher behaupten, dass alle Gesellschaften, Kulturen und Systeme, die sich in ihnen befinden, von Normen geprägt werden. Falls man Mitglied eines dieser Systeme werden will, ist es daher notwendig, sich mit den dominierenden Modellen und Normen vertraut zu machen. Das heißt, dass es zwischen individuellen Menschen, dominierenden Modellen und Normen eine obligatorische Beziehung gibt, welche wieder durch Machtstrukturen bedingt ist (1996: 37).

Wie bereits erwähnt, ist das Übersetzen ein Prozess, der aus einer Reihe von Entscheidungen besteht. Die Entscheidungsfindung passiert nicht willkürlich, sondern die dominanten „norms, rules and models“ bestimmen die Instruktionen dafür und steuern dieses Verfahren (Hermans 1996: 37). Die Einhaltung der übersetzerischen Normen sollte dazu führen, dass die daraus resultierende Übersetzung als richtig (akzeptabel) eingestuft wird. In der Regel vertreten diese Normen die herrschenden Einstellungen und Werte der betreffenden Gesellschaft bzw. des kulturellen Bereichs. Die übersetzerische Tätigkeit richtig auszuüben bedeutet in erster Linie, den dominanten übersetzerischen Normen und Modellen zu folgen (Hermans 1996: 37).

1.4 Manipulation School

Ein wichtiger Schritt für die deskriptive Translationswissenschaft war Theo Hermans herausgegebener Sammelband, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, der sich auf die Polysystemtheorie stützte. Mit seiner Publikation wurde die sogenannte *Manipulation School* in der Translationswissenschaft gegründet, die ein neues Paradigma im Rahmen des Literaturübersetzens darstellte. Hermans zieltextorientierter Ansatz für die Untersuchung von literarischen Übersetzungen geht davon aus, dass „all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose“ (Hermans 1985:11).

Die Beiträge im Sammelband zeigten, dass verschiedene soziale Institutionen sich der Übersetzung bedienen, um die Gesellschaft und die Kultur auf eine bestimmte Weise zu gestalten. Um dies zu erreichen, werden Texte von den Übersetzer*innen manipuliert.

The writers in Hermans's anthology and their followers demonstrated that churches would commission Bible translations, governments would support translations of national epics, schools would teach translations of great books, kings would be patrons for translations about heroic conquests, and socialist regimes would underwrite translations of social realism, all for their own purposes pertaining to ideology and cultural power. (Gentzler & Tymoczko 2002: xiii)

Dies bedeutet, dass Übersetzungen ein sehr geeignetes Instrument für die Verbreitung und Stärkung von Ideologien und gesellschaftlicher Macht sind (Gentzler & Tymoczko 2002: xiii).

1.5 Kulturelle Wende

Die von der Manipulation School und Polysystemtheorie hervorgebrachten Ideen führten in den 1990er-Jahren zur Etablierung der sogenannten kulturellen Wende in der Translationswissenschaft. Es handelt sich um eine weitreichende und folgenreiche Entwicklung, deren Hauptvertreter*innen u.a. Susan Bassnett und André Lefevere sind. Die Wende kann als Resultat des Einflusses der Kulturwissenschaften auf die Translationswissenschaft verstanden werden (Gentzler 1998: ix). Bassnett und Lefevere führten das Machtkonzept als einen der zentralen Faktoren des deskriptiven Paradigmas ein. Aus diesem Grund liegt ihr Fokus in erster Linie auf der Text- bzw. Übersetzungsproduktion und den zugrunde liegenden Machtverhältnissen (Bassnett 1998: 135)⁸.

⁸Lefevere verwendet das Konzept der Macht im Sinne von Foucaults Definition, die besagt: „what makes power hold good, what makes it accepted, is simply the fact that it doesn't only weigh on us as a force that says no, but that it traverses and produces things, it induces pleasure, forms knowledge, produces discourse“ (Foucault 1980: 119; Bai 2009:222).

Lefevere und Bassnett weisen darauf hin, dass Übersetzen auf mehreren Ebenen erfolgt. Früher beschäftigte sich die Theorie des Übersetzens überwiegend mit der formalen, sprachlichen Seite der Übersetzung. Laut Bassnett und Lefevere soll sich die deskriptive Translationswissenschaft mit Texten und ihrer literarischen und außerliterarischen Umgebung sowohl im ziel- als auch im ausgangskulturellen Kontext beschäftigen (Bassnett & Lefevere 1990: 5ff.). Sie stellen somit die sozio-kulturelle Dimension der Übersetzung in den Vordergrund.

1.5.1 Rewritings

Lefeveres Aufmerksamkeit liegt in erster Linie auf den Faktoren, welche die Akzeptanz oder Zurückweisung literarischer Texte in einer Kultur steuern. Die Menschen, die in der Position sind, diese Prozesse zu beeinflussen, ‚schreiben die Literatur um‘ und steuern ihren Empfang in der gegebenen Kultur (Lefevere 1985: 217). Zu den Umschreibungen gehört nicht nur Übersetzung, sondern auch „interpretation, criticism, historiography, the putting together of anthologies“ und Filmübersetzung (Lefevere 1985:233; Bassnett & Lefevere 1990: 10).

An dieser Stelle muss man betonen, dass laut Bassnett und Lefevere Übersetzung nicht unabhängig von anderen Prozessen in gegebener Kultur erfolgt. Der kulturelle Kontext des Ausgangstextes und der Übersetzung spielt in diesem Prozess eine wichtige Rolle. Sie heben hervor, dass Übersetzen ein manipulativer Prozess sei, und dass Texte sowie ihre Übersetzungen von der Kultur, in der sie entstanden sind, stark beeinflusst seien. Die Aufgabe von Übersetzer*innen ist daher sowohl von sprachlichen und technischen als auch von manipulativen Faktoren beeinflusst. (Bassnett & Lefevere 1990: 11f.).

Bassnett und Lefevere postulieren, dass Übersetzen nie neutral sei. Sie erläutern, dass Übersetzungen von der Ideologie, Poetik und den Machtverhältnissen der Gesellschaft geprägt werden: „All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power“ (1992: xi). In vielen Fällen manipulieren Übersetzer*innen daher Texte anhand der ideologischen Lage des Zielkontextes, damit ihre Werke mit der vorherrschenden Ideologie übereinstimmen. Darüber hinaus werden Übersetzungen auch an die dominierende Poetik angepasst. Ideologie prägt den Zustand der Gesellschaft, während die Poetik einen Einfluss auf die Gestalt des Literatursystems nimmt (Lefevere 1985: 226).

Das gesamte System schränke laut Lefevere die Literaturproduktion und -konsum sowie die Übersetzungsprozesse ein. Man kann sich entscheiden, dem System zu folgen. Das heißt, dass man auf die Art und Weise liest, schreibt und übersetzt, die als erwünscht oder sogar ‚gut‘

vom System eingestuft wird. Auf der anderen Seite kann man auch gegen das System handeln. Die Literatur ist ein Subsystem, das zusammen mit anderen Systemen die Gesellschaft bildet und umgekehrt, die Gesellschaft beherbergt das Literatursystem. Aus diesem Grund sind diese zwei Einheiten nicht völlig voneinander zu trennen; sie beeinflussen sich beidseitig. Als Resultat wird das literarische System reguliert, damit es sich nicht zu weit von den anderen Systemen, die sich in derselben Gesellschaft befinden, entfernt (Lefevere 1985:225f.).

Lefevere erklärt, dass das literarische System, in dessen Rahmen man übersetzt, von innen und von außen kontrolliert werde. Von innen beeinflussen die Textproduktion einer Kultur unter anderem Agent*innen, die Literatur unterrichten, prüfend beurteilen oder übersetzen. Die Produktion bzw. Verbreitung einiger Werke wird von diesen Agent*innen verdrängt, weil sie sich von den Standarten des Literatursystems einer Kultur zu stark unterscheiden. Diese Faktoren können die Poetik und Ideologie im Werk betreffen. Übersetzer*innen prägen die Textproduktion, indem sie die Texte manipulieren und adaptieren, um die ideologischen und die poetischen Standards der Zielkultur zu erfüllen (1985: 226).

1.5.2 Patronage

Das, was die Textproduktion von außen reguliert, ist die sogenannte Patronage. Unter dem Begriff sind individuelle Menschen, „groups of persons, a religious body, a political party, a social class, a royal court, publishers, and, last but not least, the media, both newspapers and magazines and larger television corporations“ zu verstehen, welche die Produktion und das Lesen von literarischen Werken sowie ihre Übersetzungen beeinflussen (2017:12). Laut Lefevere operiert die Patronage in erster Linie auf der Ebene der Ideologie. Die Aufgabe der Patronage ist, die Beziehungen zwischen dem Literatursystem und den anderen Subsystemen, die sich im Rahmen einer Kultur beziehungsweise Gesellschaft befinden, zu steuern. Die Patronage reguliert das System mittels Einrichtungen wie „academies, censorship bureaus, critical journals, and, by far the most important, the educational establishment“ (Lefevere 2017: 12). Die Professionellen, die in der Lage sind, Entscheidungen über das System zu treffen, sollen demnach das ideologische Interesse der Patronage vertreten (2017: 12).

Patronage bezieht drei Bestandteile ein, die in verschiedenen Beziehungen zueinander existieren können. Das ideologische Element der Patronage hat einen Einfluss auf den Inhalt und auch die Form eines Textes im System. Der wirtschaftliche Bestandteil steuert die ökonomische Situation der Autor*innen und Übersetzer*innen. Die dritte Komponente der Patronage hängt mit ihrem Status zusammen, beziehungsweise inwieweit die Patronage von einer

bestimmten Gruppe von Menschen, sei es die Elite oder nur eine Subkultur, akzeptiert und in sie integriert ist (Lefevere 1985:227).

Lefevere unterscheidet zwischen differenzierter und undifferenzierter Patronage. Wenn alle drei genannten Elemente vom selben Patron erleichtert werden, handelt es sich um den zweiten Fall. Diese Art von Patronage war früher sehr häufig, wobei Alleinherrscher die absolute Kontrolle über die Literaturproduktion hatten und alle drei Komponenten von ihnen geliefert wurden. Heutzutage findet man dies in Systemen mit totalitären Regimen, aber auch in Kulturen mit demokratischen Systemen, in denen aber nicht die ideologische, sondern die ökonomische Komponente eine dominante Rolle spielt (2017:13ff.).

Wenn aber die Komponenten nicht unbedingt voneinander abhängig sind und nicht durch dieselbe Institution beziehungsweise denselben Patron vermittelt werden, spricht man von der differenzierten Patronage. In diesem Fall ist die ökonomische Situation eines*einer Autor*in, weder von der ideologischen Komponente noch von seinem*ihrem Status, abhängig. Als Beispiel für die differenzierte Patronage nennt Lefevere zeitgenössische Bestseller-Autor*innen (2017: 13).

1.5.3 Poetik

Während die Patronage die Ideologie in einem Literatursystem steuert, haben die Fachleute vor allem einen Einfluss auf die Poetik. André Lefevere (1985: 229) beschreibt sie als einen Code zur Erleichterung des kommunikativen Austauschs zwischen den Autor*innen und ihrer Leser*innenschaft. Auch Poetik hat mehrere Bestandteile. Die erste Komponente umfasst verschiedene „literary devices, genres, motifs, symbols, prototypical characters and situations“ (1985: 229).

Die andere bezieht sich auf die Funktion, die Literatur in einer Gesellschaft hat und genau diese Komponente wird sehr deutlich von der Ideologie der Umgebung des literarischen Systems geprägt. Lefevere (1985) stellt fest, dass „Once a poetics is codified it exerts a tremendous system-conforming influence on the further development of the system“ (Toury 1985: 229) Obwohl sie in meisten Fällen als statisch und unwandelbar dargestellt wird, verändert sich Poetik mit der Zeit (Lefevere 1985: 229ff.). Werke, die der dominierenden Ideologie und/oder der Poetik eines Systems nicht entsprechen, werden normalerweise auf die Peripherie des Systems gedrängt und ihre Autor*innen als „minor“ kategorisiert (1985: 234).

Die kulturelle Wende in der Translationswissenschaft zeigt auf, dass Literatur und die dazugehörige Übersetzung sehr eng mit anderen Prozessen in der Gesellschaft und anderen

Teilen der Kultur verknüpft sind. Das Literatursystem ist immer in einer Kultur und deren Positionen der Macht, Manipulation und Ideologie eingebettet (Bassnett & Lefevere 1990). Das Vorhandensein von Übersetzungen in der Literatur zeigt, dass die Kultur zu einem bestimmten Grad offen ist. Wie Lefevere (1985) betont, „[Übersetzen] opens the way to what can be called both subversion and transformation, depending on where the guardians of the dominant poetics, the dominant ideology stand“ (1985: 237). Aus diesem Grund werden die Übersetzungsverfahren in einer Kultur sehr stark von Regulierungsprozessen gesteuert und kontrolliert. Diese vermeiden, dass die Übersetzungen unerwünschte Auswirkungen auf das Zielsystem haben und zweitens ermöglichen sie die Integration von fremden Elementen mithilfe ihrer Naturalisierung. Es ist also für eine Übersetzer*in unmöglich, der Ideologie ihrer Kultur zu entkommen (Lefevere 1985: 237ff.).

1.6 Soziologische Wende

Da im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit nur die textbezogenen Daten analysiert werden, dient dieser Teil des Kapitels nur dazu, die Weiterentwicklung der Forschung nach der kulturellen Wende zu veranschaulichen. Als der kulturellen und sozialen Einbettung von Übersetzungen immer mehr Aufmerksamkeit im Rahmen des deskriptiven Paradigmas geschenkt wurde, wuchs das Interesse an soziologisch-orientierten Theorien in der Translationswissenschaft (Hermans 2019: 146). Die während der kulturellen Wende eingeführten Theorien „give voice to the translators and other agents [...] as subjects ensuing from particular cultural dynamics“ (Wolf 2007: 4). Die intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Machtkonzept seit der kulturellen Wende resultierte unter anderem in der sogenannten soziologischen Wende der Translationswissenschaft (Wolf 2007: 12).

Um die Konzepte Macht und Ideologie in der Übersetzung weiter zu untersuchen, werden die Übersetzer*innen und andere Agent*innen, die sich an den Übersetzungsprozesse beteiligen, ins Zentrum der Forschung gestellt. Im Unterschied zu den textorientierten Ansätzen der früheren Theorien der Translationswissenschaft werden seit den 1990er-Jahren die kulturellen und sozialen Einflussfaktoren in den Vordergrund der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit gestellt und Übersetzen wird als eine soziale Tätigkeit angesehen. Michaela Wolf behauptet, dass sowohl jeder Akt des Übersetzens als auch jede Übersetzung in einem sozialen Kontext eingebettet sei und die Agent*innen, die sich an Übersetzungsprozessen beteiligen, als Subjekte, die die Gesellschaft prägen und gleichzeitig von ihr geprägt werden, gelten (2007: 1ff.).

On the one hand, the act of translating, in all its various stages, is undeniably carried out by individuals who belong to a social system; on the other, the translation phenomenon is inevitably implicated in social institutions, which greatly determine the selection, production and distribution of translation and, as a result, the strategies adopted in the translation itself. (Wolf 2007: 1)

Übersetzungen sind laut Wolf in der Regel durch kulturelle und soziologische Faktoren bestimmt (2007:4). Auf der kulturellen Ebene operieren unter anderem macht-, dominanz-, religion-, wirtschaftsbezogene Einflüsse. Die soziologischen Einflussfaktoren stellen die Subjekte dar, die sich an der Übersetzungsproduktion beteiligen. Sie verinnerlichen die Faktoren aus der kulturellen Ebene und ihr Handeln ist von den Werten und Ideologien der jeweiligen Kultur geprägt (2007: 4). Es etablierten sich also neue Perspektiven und Konzepte für die Untersuchung von Übersetzungen und Übersetzungsprozessen in Bezug auf u. a. Machtprozesse und Ideologie, welche die an den Übersetzungsprozessen Beteiligten und ihre Rollen immer mehr in den Vordergrund rückten (Wolf 2007: 12).

1.7 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Entwicklungen in der Translationswissenschaft, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auftraten, einen immensen Einfluss auf die stattfindende Forschung hatten. Dadurch verschob sich der Fokus von der sprachlichen Sphäre und vom Ausgangstext auf die soziokulturelle Einbettung der Übersetzung und ihre Funktion in der Zielkultur. Anstatt Richtlinien für Übersetzungsprozesse zu entwickeln und bereits übersetzte Texte zu evaluieren, begannen die deskriptiven Translationswissenschaftler*innen Übersetzungen zu beobachten und sich mit den Übersetzungsprozess-beeinflussenden Faktoren zu beschäftigen.

Übersetzen wird nun als normgeleitete, manipulative Tätigkeit in ihrem systematischen Kontext untersucht. Darüber hinaus rückten die Ansätze der deskriptiven Translationswissenschaft die an den Übersetzungsprozessen beteiligten Akteur*innen in den Vordergrund, beleuchteten Machtkämpfe, die in jedem Übersetzungsprozess vorkommen und zeigten, wie Texte durch die Ideologie des Zielkontexts geprägt werden.

Außerdem dienten sie auch als Ausgangspunkt für die Etablierung neuer Zweige der Disziplin. Die bekanntesten davon sind die postkoloniale und die feministische Translationswissenschaft, der sich das folgende Kapitel widmet (Munday 2016:205ff.).

Die in diesem Kapitel vorgestellten textbasierten Ansätze, welche die Übersetzung als Produkt eines durch Normen, Ideologie, Poetik und Machtstrukturen des Ausgangssystems

bedingten Prozesses darlegen, sind notwendige Grundpfeiler für die Untersuchung der Darstellung von Geschlechtern in der Übersetzung verwendet werden. Wie im folgenden Kapitel erläutert wird, sind Geschlechter mit ihren zusammenhängenden Rollen ein soziales Konstrukt und somit von ideologischen und machbezogenen Aspekten bestimmt.

[T]here is neither an 'essence' that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires; because gender is not a fact, the various acts of gender creates the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all. Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis. (Butler1988:522)

Aus diesem Grund eignet sich ein deskriptiver Rahmen gut für die Untersuchung von Geschlechterdarstellung, wobei die in diesem Kapitel vorgestellten Konzepte wie Normen, Ideologie, Poetik, Manipulation und Macht als mögliche Einflussfaktoren betrachtet werden können.

2 Translation und Gender

Das Augenmerk dieses Kapitels liegt auf der Feministischen Translationswissenschaft, die sich in den 1970-er Jahren des 20. Jahrhunderts etablierte. Sie kann als Resultat der Begegnung der Translationswissenschaft mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen, wie Gender Studies und Sprach- und Literaturwissenschaften verstanden werden. Allerdings stand am Anfang all dieser Entwicklungen der Feminismus, der in Kürze vorgestellt wird.

In dem ersten Teil dieses Kapitels wird ein historischer Überblick über die Entwicklungen der Frauenbewegung gegeben und die wichtigsten Konzepte des Feminismus und der Geschlechterforschung werden vorgestellt. Die zweite Hälfte des Kapitels besteht aus der Theorie und Beschreibung der Etablierung der feministischen Translationswissenschaft.

2.1 Vom Feminismus zu Gender Studies

2.1.1 Feminismus und Frauenbewegung

Heutzutage gibt es viele Definitionen des Begriffs Feminismus und er hat sowohl positive, als auch negative Konnotationen (Wende 2011: 175). Mary Bucholtz (2014) bezeichnet den Feminismus als „a diverse and sometimes conflicting set of theoretical, methodological, and political perspectives that have in common a commitment to understanding and challenging social inequalities related to gender and sexuality“ (Bucholz 2014: 23). Obwohl Feminismus ein sehr breites Konzept umfasst, ist das gemeinsame Ziel der feministischen Bemühungen eine Konsolidierung der Position der Frau in der Gesellschaft, die oft durch die patriarchalischen Strukturen kompromittiert wird (Funk 2018: 45).

Historisch betrachtet kann Feminismus in vier Phasen unterteilt werden, die vor allem im englischsprachigen Kontext als Wellen bezeichnet werden (Baumgardner 2011). Obwohl es schon davor Bemühungen gab, die gesellschaftliche Stellung der Frau zu verbessern, werden erst die Entwicklungen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts als erste Welle des Feminismus bezeichnet (Funk 2018: 48f.). Diese entstand aus der Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei. Die Frauen, die sich für die Rechte der Schwarzen einsetzen, erkannten, dass sie selbst nicht über die verlangten Rechte verfügen. Das Hauptziel dieser Welle war die Unterdrückung der Frauen zu beenden, vor allem durch die Gewährung des Wahlrechts (Baumgardner 2011).

Als die zweite Frauenbewegung werden die feministischen Bemühungen in der Zeitspanne ab den 1960er bis 1980er-Jahre bezeichnet. Die zweite Welle entstand im Kontext der

Bürgerrechtsbewegung. Ähnlich wie in der ersten Welle hatten die Frauen, die sich im Rahmen der Bewegung für die Rechte anderer einsetzen, selbst nicht die geforderten Rechte (Baumgardner 2011). Dieses Mal verbreitete sich der Feminismus auch im akademischen Feld, in dem sich die Frauenforschung und feministische Theorien etablierten. Diese wurden daraufhin auch in anderen Disziplinen eingesetzt (Oren & Press 2019: 2ff.; von Flotow 1997: 6f.). Die feministischen Theorien der zweiten Welle übten Kritik an der gesamten gesellschaftlichen Struktur, die zur Unterdrückung der Frauen beitrug.

Der Grund für die Unterdrückung der Frau im Patriarchat wird dabei nicht primär in einer diskriminierenden Verwendung der symbolischen Repräsentationssysteme (Sprache, Rollenbilder, Schönheitsideale) durch den Mann gesehen, sondern vielmehr darin, dass diese Systeme an sich schon männlich konfiguriert sind und dadurch die Frau strukturell von einer gleichwertigen Teilhabe und Einflussnahme ausschließen. (Funk 2018: 71).

Um die Minderstellung der Frau zu verändern, war laut den Theoretiker*innen eine Etablierung eines weiblichen Diskurses notwendig. Aus diesem Bedürfnis entstand *Écriture Feminine*, eine Art des Schreibens, welche die weibliche Perspektive hervorheben soll (Funk 2018: 72f.). „Nur in der konsequenten Inskription der Andersartigkeit der weiblichen Welterfahrung in Sprache und Kultur lässt sich die patriarchalische symbolische Ordnung des Diskurses in Frage stellen.“ (Funk 2018: 73). Die Frauenperspektive wurde in den Vordergrund gerückt und Frauen kämpften um eine dominante Position im Dialog über reproduktive Rechte, sexuelle Gewalt oder weibliche Sexualität. Somit Bereiche, in denen sie Expertinnen sind (Baumgardner 2011).

Ein weiteres Ziel war die „Selbstbewusstwerdung der Frauen“ (Wende 2011: 177). Dies sollte mit der „Gründung von Frauenverlagen, Frauenbuchhandlungen und feministischen Zeitschriften, die Entstehung einer feministischen Literaturwissenschaft sowie [mit der] Institutionalisierung von interdisziplinären Frauenforschungszentren an verschiedenen Universitäten“ erreicht werden (Wende 2011: 177).

Der Gedanke, dass sich Frauen zu einer Gruppe zusammenschließen, die gleiche Werte und Erfahrungen teilt, wurde in Frage gestellt. Der Feminismus wurde auch für seinen mangelnden Inklusionsgrad kritisiert, da er sich hauptsächlich mit Fragen weißer heterosexueller Frauen befasste (Baumgardner 2011). Diese Entwicklungen wurden dann in den 1980er-Jahren durch weichendes Interesse am Feminismus nicht mehr weiterverfolgt. Einer der Gründe dafür ist auch die Etablierung der Gender Studies, die sich gut für die Untersuchung der Geschlechterverhältnisse eignen. Funk (2018: 52) kommentiert dies folgendermaßen:

Dieser vermeintliche Bedeutungsverlust wurde zusätzlich verstärkt durch die Herausbildung der Gender Studies als neuem, den aktuellen geistesgeschichtlichen und philosophischen Entwicklungen besser angepasstem Instrumentarium für die Analyse von Geschlechterbeziehungen.

Ende der 1980er-Jahre und in den 1990er-Jahren formierte sich die dritte Welle des Feminismus, die bis ungefähr 2010 andauerte (Baumgardner 2011). Die theoretischen Ansätze dieser Welle wurden vom Post-Kolonialismus und Post-Modernismus beeinflusst und unterschieden sich deutlich von den ersten beiden Wellen (Rampton 2019). In dieser Phase der Frauenbewegung treten auch Gruppen von Menschen ins Gespräch, die in den ersten zwei Wellen ausgeschlossen wurden. Die Bewegung wurde um die sogenannte Intersektionalität erweitert. Im Unterschied zu den vorherigen Wellen ist die dritte Frauenbewegung globaler orientiert, multiethnisch und ist nicht auf Heterosexualität als Norm fixiert (Oren & Press 2019: 5).

Während dieser Phase wurden mehrere Konzepte in Frage gestellt, zu denen auch das Geschlecht bzw. Weiblichkeit gehört (Rampton 2019). Anders als bei den vorherigen Frauenbewegungen, wurden die feministischen Ansätze auch in der Popkultur verbreitet. Ein Beispiel ist die Musikgruppe *Riot grrrl*. Auch die audiovisuellen Medien wurden durch Feminismus geprägt und emanzipierte, eigenständige Frauenfiguren wie *Buffy the Vampire Slayer* oder *Carrie Bradshaw* erschienen im Westen auf den Bildschirmen (Anand 2017).

Die Frauenbewegung spielt auch heute noch eine wichtige Rolle. Heutzutage wird behauptet, dass bereits die vierte Welle der Frauenbewegung im Gange ist. Der Aufschwung der sozialen Medien gilt als der Trennpunkt zwischen der dritten und vierten Welle. Die Technologien werden im Kampf für eine egalitäre Gesellschaft eingesetzt (Chamberlain 2017: 3).

2.1.2 Gender Studies

Die im Rahmen der Frauenbewegung entwickelten Ansätze und Fragen dienen als Grundlage für die Etablierung der Geschlechterforschung. Gender Studies/ Geschlechterforschung ist ein interdisziplinäres Fachgebiet, das in erster Linie auf den Theorien der Postmoderne und des Feminismus beruht (Funk 2018: 85).

Der Fokus, der in den feministischen Ansätzen traditionell auf der Stellung der Frau und ihrer Unterdrückung durch das Patriarchat und auf dem Verhältnis zwischen dem weiblichen und männlichen Geschlecht lag, wird im Rahmen der Geschlechterforschung verlagert. Die Disziplin erforscht, wie die Geschlechter durch die Gesellschaft gestaltet und gedeutet werden. An dieser Stelle ist besonders wichtig zu betonen, dass im Gegensatz zum Feminismus die Geschlechterforschung nicht mit einem binären Geschlechtermodell arbeitet. Die Theorie der

Geschlechterforschung erweitert dieses Modell um neue „Geschlechterkonfigurationen und Identitätskategorien“ (Funk 2018: 85). Die Disziplin beschäftigt sich mit den Strukturen, welche die Geschlechterkonstruktion und Zuordnung der Geschlechterrollen prägen. Die Geschlechterforschung vertritt daher die Meinung, dass Gender ein gesellschaftliches Konstrukt ist (Funk 2018: 85ff.).

In den letzten 50 Jahren wurden mehrere Definitionen des Konzeptes Geschlecht entwickelt und diese werden immer weiter ergänzt (Funk 2019: 87). Die vorliegende Masterarbeit stützt sich auf die Ansätze von Judith Butler, die als eine der wichtigsten Vertreter*innen der Geschlechterstudien gilt. Während die englische Sprache zwischen *Sex* und *Gender* unterscheidet, könnte man im deutschen zwischen dem sozialen und biologischen Geschlecht differenzieren. Für die Zwecke dieses Kapitels werden Begriffe *Gender* sowie *soziales Geschlecht* verwendet. Die traditionelle Wahrnehmung, dass das biologische und das soziale Geschlecht eine Einheit bilden und voneinander nicht getrennt werden können, wurde von Judith Butler in Frage gestellt.

Das Gender ist ein Konzept, das für die Bezeichnung der Männlichkeit oder Weiblichkeit eines Individuums verwendet wird. Laut der aus den feministischen Ansätzen stammenden Konzeptualisierung des Genders handelt es sich um die Identität einer Person. Während sich das biologische Geschlecht auf die körperliche Realität bezieht, ist das soziale Geschlecht von der Gesellschaft konstruiert (De Marco 2012: 26). Das soziale Geschlecht ist nicht zwangsläufig durch das biologische Geschlecht bedingt. Gender ist nicht wie das biologische Geschlecht mit einem physikalischen Faktor verbunden und es handelt sich um keine fixierte Kategorie (Butler 1999: 9f.). Das soziale Geschlecht bezieht sich auf eine Unterscheidung zwischen weiblichen oder männlichen Identitäten der Menschen, aber auch zwischen weiblichen oder männlichen Merkmalen und Verhaltensmustern, die ihre Basis in einer Gesellschaft und nicht in der Biologie haben (Cameron 1992: 241).

Das soziale Geschlecht kann als eine Rolle verstanden werden, die Mitglieder einer bestimmten Gesellschaft erfüllen. Die Gestaltung der Rolle ist vom räumlichen sowie zeitlichen Kontext abhängig, in dem sich die Individuen befinden (De Marco 2012: 27). Laut Judith Butler ist die Darstellung des Genders nicht immer gleich. Denn historisch gesehen ist sie uneinheitlich. Darüber hinaus „gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities

of discursively constituted identities” (Butler 1999: 6). Das heißt, dass das Gender immer im Zusammenhang mit politischen und kulturellen Faktoren betrachtet werden muss⁹.

Judith Butler verwendet auch das Konzept *Gender Performativity*. Anhand der Gender-Performativität erläutert sie, wie das Gender bzw. Geschlechteridentität konstruiert und inszeniert wird. Diese Konzeptualisierung impliziert, dass es keine fixierte, inhärente Geschlechtsidentität gibt, sondern diese Identität aus Handlungen besteht, die Subjekte wiederholt durchführen. Geschlechtsidentität ist in diesem Sinne performativ. Laut Butler ist die Geschlechteridentität als Folge der Stilisierung des Körpers zu verstehen (1988:519f.). Funk (2018: 91) fasst dies folgendermaßen zusammen: „Jede Geschlechtsidentität ist performativ, denn sie existiert nur als verkörperte und inszenierte Umsetzung einer Idee. Das Tun allein ist die Essenz.“ Das Konstruieren des sozialen Geschlechts erfolgt laut Butler durch Durchführung bestimmter körperlicher Akten. Dies impliziert gleichzeitig, dass man sich von diesen Strukturen befreien kann und seine Geschlechteridentität nicht laut der Norm inszenieren *muss* (Butler 1988: 520f.).

2.2 Translation und Gender- die Anfänge

Seit der kulturellen Wende in den 1990er-Jahren gilt Übersetzung als eine Form der Kommunikation, die durch die Entwicklungen in der sozio-kulturellen Sphäre beeinflusst wird (Simon 1996: 7). In diesem Kontext etablierte sich ein Zweig der Translationswissenschaft, der durch die Gedanken des Feminismus veranlasst wurde. Es handelt sich um die Begegnung der Translationswissenschaft und der Gender Studies, wobei der Schwerpunkt der Forschung der feministischen Translationswissenschaft darauf liegt, welche Rolle die Sprache und Übersetzung bei der Gestaltung der Gesellschaft in Bezug auf die Geschlechter spielen (Castro 2013a: 5).

Gender awareness in translation practice poses questions about the links between social stereotypes and linguistic forms, about the politics of language and cultural difference, about the ethics of translation, and about reviving inaccessible works for contemporary readers. It highlights the importance of the cultural context in which translation is done. (Von Flotow 1997: 14)

Olga Castro (2013a: 5f.) betont, diese Prozesse seien stark mit Macht und Ideologie verbunden. Sie sieht das Übersetzen als eine politische Tätigkeit an, im Rahmen dessen entweder die Machtgefüge, die innerhalb einer Kultur bzw. Gesellschaft operieren, gestärkt oder herausgefordert werden. Übersetzen soll als eine Art der Mediation verstanden werden, während der

⁹ Die Kontextabhängigkeit des Gender-Konzeptes weist auf die Tatsache hin, dass auch die Unterdrückung von Frauen und von anderen Gruppen unterschiedliche Formen haben kann. Das universale Patriarchat wurde aber schon stark kritisiert (Butler 1999: 6).

Status Quo hinterfragt oder beibehalten/bekräftigt wird. Wie Sherry Simon (1996: 8) betont, Übersetzung „does not stand about ideology, but works through it“.

Castro (2013a: 6) unterstreicht die Wichtigkeit des Dialogs zwischen der Translationswissenschaft und den Gender Studies sowie der Sprachwissenschaft, welcher leider in vielen Fällen nicht stattfindet. Die Zusammenarbeit dieser Disziplinen kann zu einer geschlechtergerechteren Realität führen. Diese Überlegungen stammen in erster Linie aus den Entwicklungen in Quebec, Kanada in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Reaktion auf einige Aktivitäten der zweiten Frauenbewegung (Castro & Ergun 2018: 126).

Bevor der Einfluss, den der Feminismus auf die Translationswissenschaft nahm, näher beleuchtet wird, ist es interessant zu beobachten, wie sich die zentralen Konzepte dieses Kapitels, nämlich Geschlecht und Übersetzung überschneiden. De Marco unterstreicht, dass es zwischen dem Gender und der Übersetzung mehrere Verbindungen gibt.

Die erste Ähnlichkeit ist, dass sowohl Gender als auch Übersetzung durch Instabilität und Fluidität gekennzeichnet sind. Wie bereits angeführt ist das soziale Geschlecht eine variable Kategorie, deren Definition sehr komplex und kompliziert ist. Übersetzung ist fluid in dem Sinne, dass es keine einzige perfekte Äquivalenz gibt, sondern ein Text auf mehrere Weisen interpretiert und *umgeschrieben* werden kann (De Marco 2012:41).

Die zweite Überlappung betrifft ihre unterlegenen Positionen. In vielen Diskursen werden Frauen als minderwertig gegenüber Männern angesehen, und eine ähnliche Hierarchie herrscht auch in der Beziehung zwischen den Originalen und deren Übersetzungen (2012: 41f.).

Die letzte von de Marco hervorgebrachte gemeinsame Eigenschaft ist ihre Bilingualität bzw. Bikulturalität. Ähnlich wie Übersetzer*innen, die beide Kulturen und Sprachen verstehen müssen, um den Ausgangstext in die Zielsprache und -kultur übertragen zu können, sind auch Frauen generell, sowie Lesben und Schwule als Übersetzer*innen auf eine Weise bilingual und bikulturell. Laut de Marco (2012: 42) Frauen „have to pass through the linguistic tools of patriarchal-heteronormative-racist discourse in order to question this very discourse and claim a language of their own“.

2.2.1 Écriture Feminine

Die Anfänge der kanadischen Schule der feministischen Translationswissenschaft sind im literarischen Bereich zu finden. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts drang die Gender-Problematik auch in den literarischen und sprachlichen Bereich der Gesellschaft vor. Während der

zweiten Welle des Feminismus erhöhte sich die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen Gender und Sprache, das sogar eine zentrale Position gewann (Ergun 2013: 15f.). Dies drückt auch der Slogan *La libération des femmes passe par le langage*, aus, den Sherry Simon als „women’s liberation must first be a liberation of/from language“ übersetzt (1996:8).

Im Vordergrund stand der Gedanke, dass Sprache nicht ausschließlich für Kommunikation verwendet wird, sondern sich gut auch als ein Manipulationsmittel eignet. Diese Meinung vertraten unter anderen Hélène Cixous aus Frankreich, Mary Daly aus den USA und Nicole Brossard, France Théoret und Louky Bersianik, die aus Quebec, Kanada stammen (Von Flotow 1997: 8). Dieser Gedanke verlagerte das Augenmerk auf die sogenannte patriarchale Sprache. Laut der feministischen Kritik wird sie durch Institutionen einer Gesellschaft verwendet und geprägt, die vorwiegend von Männern geregelt wird. Es wurde die Auffassung vertreten, dass Frauen durch die patriarchale Sprache, welche die Maskulinität als Norm hat, zum Schweigen gebracht werden. Wie von Flotow (1997: 8) unterstreicht, gäbe es zwei Herangehensweisen, die sich mit jener Problematik beschäftigten.

Die Vertreter*innen des reformistischen Ansatzes behaupteten, die patriarchale Sprache solle als „symptom of the society that spawned it“ angesehen werden (Von Flotow 1997: 8). Laut ihnen kann die konventionelle Sprache reformiert bzw. zurückgewonnen werden, wenn man es mit guter Absicht macht. Als Folge dieses Ansatzes wurden unterschiedliche Workshops sowie Kurse organisiert, Manuale über nicht-sexistische Sprache erstellt und Sprachplanungsagenturen, wie zum Beispiel *Office de la langue française* gegründet. Das Ziel dieser Bemühungen war, Frauen mit und durch Sprache sichtbarer zu machen (Von Flotow 1997: 8f.).

Der radikale Ansatz hingegen besagte, dass die konventionelle Sprache eine besonders bedeutende Rolle bei der Unterdrückung der Frau spiele. Diese Sprache stellt laut den Vertreter*innen dieses Ansatzes eine Gefahr für Frauen dar, weil sie von Männern geschaffen wurde, um ihre Perspektive ausdrücken zu können (Von Flotow 1997: 9). Das heißt, dass die Welt und die Leben der Frauen durch diese Sprache nicht widerspiegelt werden können. Um dieses Problem zu lösen, könnte man entweder eine radikale Umwandlung der Standardsprache durchführen oder sie ganz verlassen und eine Frauensprache entwickeln (Ergun 2013: 16). Wie Luise von Flotow feststellt: „The remedies that were applied to patriarchal language took radical forms, triggering the earliest discussions of gender and translation.“ (Von Flotow 1997: 9)

Dies fand in den 1970er-Jahren seinen Ausdruck darin, dass Autorinnen begannen, experimentelle Werke zu schreiben, in deren Mittelpunkt sehr oft die Kritik an der patriarchalen Standardsprache stand. Sie missachteten, umschrieben oder übten Kritik an den Materialien, die den Standardsprachgebrauch regeln. Die Rolle, welche die Sprache bei der Unterdrückung

von Frauen spielte, wurde untersucht, sowie die Beziehung zwischen der Sprache und den psychischen Störungen von Frauen. Darüber hinaus vertraten sie die Meinung, dass die gängige Syntax und die literarischen Gattungen das Patriarchat stärken (Von Flotow 1997: 9ff.).

Aus diesem Grund versuchten diese Autorinnen eine neue Sprache zu etablieren und neue literarische Gattungen zu schaffen, welche die weibliche Realität und Erfahrung darstellen können. Sie wollten einen Diskurs schaffen, der auf der weiblichen Realität fußt (Ergun 2013: 17). Außerdem kritisierten sie die Standardsprache und bemühten sich, sie umzuwandeln, damit sie auch für Frauen von Vorteil sein kann und keine Gefahr für sie darstellt (Von Flotow 1997: 9). Diese kreative Bewegung, die sich während der zweiten Welle des Feminismus etablierte, wurde im vorherigen Unterkapitel unter dem Namen *Écriture Féminine* vorgestellt. Sie entstand in Frankreich (Cixous und Iragaray) und verbreitete sich dann weiter nach Kanada (Brossard, Gagnon, Théoret und Bersianik) (Ergun 2013: 17).

Ihre experimentellen Werke waren allerdings nicht einfach zu lesen. In vielen Fällen bedarf es der Erklärung oder einer Kritik, damit die experimentellen Texte verstanden werden können. Diese literarischen Bemühungen waren auch der Impuls hinter den Überlegungen über Gender und Übersetzung (Von Flotow 1997: 12). Aus dem Bedarf, diese experimentellen Texte zu übersetzen, entstand die feministische Translationswissenschaft. Die Übersetzung betrat also die Frauenbewegung (Ergun 2013: 17).

2.2.2 Kanadische Schule

Als Wurzel der feministischen Translationswissenschaft werden sehr oft die translatorischen Initiativen in Quebec, Kanada in den 1970er-Jahren bezeichnet. Diese Strömung wird als das universelle und originale Paradigma der feministischen Übersetzung dargestellt. Olga Castro und Emek Ergun stellen diese Position der kanadischen Schule in Frage und behaupten, dass es schon früher mehrere Bemühungen gegeben hätte, durch die Übersetzung feministische Ideen zu verbreiten.¹⁰ Diese wurden aber nicht explizit als feministisch bezeichnet wie die aus Quebec stammenden Ansätze¹¹. Castro und Ergun (2018: 126) weisen darauf hin, dass die Spannung

¹⁰ Bereits aus dem 16. Jahrhundert gibt es Beweise für die Bemühungen von Übersetzer*innen gegen patriarchale Strukturen anzutreten. Ein Beispiel dafür ist Margaret Tylers Vorwort zu ihrer Übersetzung von *The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood*, in dem sie patriarchale Strukturen kritisiert und gegen die Hemmung der Frauen im literarischen Bereich tritt (Krontiris 1992:45 zitiert nach Simon 1996:46). Sherry Simon erwähnt, dass das Vorwort als „a feminist manifesto“ betrachtet wird (Simon 1996: 46).

¹¹ Als weiteres Beispiel dient die aus demselben Jahrhundert stammende Übersetzung von Aphra Behn, die in Fontenelles Werk, *Discovery of Many Worlds*, eine weibliche Figur hinzufügte, mit dem Ziel, sich für die Bildung von Frauen einzusetzen (Castro & Ergun 2018: 127).

und Interaktion zwischen der Geschlechter-Problematik und Translation keine neuen Entwicklungen wären und das Feld viel breiter sei:

[...] feminist translation encompasses not only politically engaged textual translation strategies, as proposed by the Canadian School as key tools of feminist translation, but also any form of discursive political intervention made in various processes of translation in pursuit of gender justice – e.g. the strategic use of translation as an apparatus of cross-border dialogue to disseminate feminist ideas and build transnational feminist solidarities.

Wie jedoch bereits erwähnt, dienten die im Rahmen der zweiten Welle des Feminismus entwickelten experimentellen Schriften der französischen und kanadischen feministischen Autorinnen als Impuls für die Etablierung der feministischen Translationswissenschaft in Quebec, Kanada. Die anglophonen Übersetzer*innen, unter anderen Barbara Godard, Luise von Flotow oder Susanne de Lotbinière-Harwood erkannten, dass es einen Mangel an übersetzerischen Strategien gab, um mit diesen komplexen Texten umzugehen. Neue Vorgehensweisen wurden entwickelt mit dem Ziel, den Sprachformen in englischer Sprache, welche die patriarchalen Werte widerspiegeln und stärken, zu widerstehen und sie zu unterlaufen (Castro & Ergun 2018: 126ff.).

Die Übersetzung in diesem Kontext wird als Mittel zur Schaffung und Verbreitung von Bedeutung innerhalb des feministischen Diskurses angesehen. Wie Simon betont: „Translators are necessarily involved in a politics of transmission, in perpetuating or contesting the values which sustain our literary culture.“ (Simon 1996: ix) Die feministischen Übersetzer*innen sahen sich als aktive Agent*innen im kulturellen und literarischen Bereich. Übersetzung wurde zu einem wichtigen Bestandteil der kulturellen Produktion, zu einer Form aktivistischer Tätigkeit im Rahmen der Literatur. Übersetzer*innen in diesem Kontext tragen durch ihre Leistungen zu kulturellen Debatten bei. Sie sind in der Lage, die Werte, welche die Literatur in einer Kultur ausmachen, auf einer Seite aufrechtzuerhalten oder sie im Gegenteil zu destabilisieren (Simon 1996: viiif.).

Diese Entwicklungen wurden durch eine ganze Reihe verschiedener Faktoren bedingt. Erstens fanden Themen wie die Beziehung zwischen der Identität und der Sprache sowie zwischen literarischen und gesellschaftlichen Werten bei den Übersetzern mehr Beachtung. Diese Überlegungen der Übersetzerinnen, wie Identität und Motivation ihre übersetzerische Tätigkeit beeinflussen, stammten aus persönlichen Erfahrungen. Viele Übersetzerinnen fühlten sich von den Werken, die sie übersetzten, entfremdet und auf der anderen Seite entdeckten sie viele feministische Schriften, zu denen sie eine starke Verbindung entwickelten (Simon 1996: ix).

Zweitens beeinflussten die neuen Erkenntnisse und Ansätze in der Translationswissenschaft und die Auffassung, dass Übersetzung eine Umschreibung ist, auch die Übersetzer*innen in Kanada. Nun wird die Übersetzung als Mittel für Neugestaltung von Konzepten wie Identität und Gender verstanden und eingesetzt. Sherry Simon (1996: ix) weist jedoch darauf hin, dass die Kanadische Schule in erster Linie als Resultat der Begegnung des Feminismus mit dem theoretischen sowie praktischen Teil/Bereich der Übersetzung zu verstehen ist. Die feministische Übersetzung breitete sich von Kanada in die USA und einige europäischen Länder aus. In der Wissenschaft nimmt sie jedoch nur die Randpositionen ein (Ergun 2013: 17).

2.3 Feministische Übersetzungsstrategien

Ein für die feministische Translationswissenschaft wichtiges Konzept ist die sogenannte *Positionalität* (eng: *Positionality*). Übersetzer*innen üben ihre Tätigkeit in einem politischen Diskurs aus. Unter dem Begriff Positionalität ist daher ihre ideologische Stellung im Rahmen dieses Diskurses zu verstehen (De Marco 2012: 41).

Under the pressure of certain cultural, economic and political factors, translators become active agents in the elaboration of the meaning of the text that they translate because depending on the ways in which they decide to position themselves in those texts, they participate in mediating (i.e. circulating or resisting) the values inherent in the texts (De Marco 2012: 41).

Die Art und Weise, wie von Übersetzer*innen die Inhalte und der Stil eines Textes wahrgenommen und angegangen werden, bestimmt ihre Stellung gegenüber dem Text. Diese Position kann „supportive“, „politically compromised“ oder „subversive“ sein und ist nicht stabil. Sie hängt davon ab, welchen Text und/oder Autor*in der*die Übersetzer*in auswählt (De Marco 2012: 43). Es kann passieren, dass sich diese Stellung ändert, in dem der*die Übersetzerin den Text erneut liest und erneut interpretiert (De Marco 2012: 43).

Dieses Konzept spielt eine wichtige Rolle im Rahmen der feministischen Übersetzung, deren Anfänge sich aus den Bemühungen, experimentelle feministische Texte zu übersetzen, entwickelten. Die Arbeit mit diesen Texten hatte zur Folge, dass mehr Übersetzer*innen sich mit ihrer Tätigkeit politisch einsetzten. Da diese Texte, welche die Beziehung zwischen Sprache und Gender in den Vordergrund rückten, für die Übersetzer*innen neue Herausforderungen auf der technischen und theoretischen Ebene darstellten, entwickelten sie unterschiedliche übersetzerische Strategien (Von Flotow 1997: 24). In manchen Fällen mussten sie sogar ähnlich kreative Lösungen wie die experimentierenden Autorinnen finden: „they have had to go beyond translation to supplement their work, making up for the differences between various patriarchal

languages by employing wordplay, grammatical dislocations and syntactic subversion in other places in their texts“ (Von Flotow 1997: 24).

Die in erster Linie von der Kanadischen Schule eingesetzten Strategien für die Verbreitung des Feminismus sowie für den Kampf gegen Sexismus und Frauenunterdrückung wurden von Luise von Flotow kategorisiert. Sie unterscheidet zwischen den Makro- und Mikrostrategien (2019: 181). Darüber hinaus wurden auch in anderen Teilen der Welt übersetzerische Herangehensweisen entwickelt, um feministische Ansätze und Werte mittels Übersetzung zu verbreiten (Castro & Ergun 2018: 129).

2.3.1 Makro- und Mikrostrategien der Kanadischen Schule

Luise von Flotow betont, alle feministischen Werke seien kontrovers. Aus diesem Grund ist es eine übliche Praxis, der Leserschaft zu erklären, dass sie vor sich eine Übersetzung hat, die der feministischen Agenda dienen sollte. Diese Makrostrategie nennt von Flotow *Pre-facing*. Die Übersetzer*innen informieren die Leser*innen in den Vorwörtern über ihre Absichten und erklären ihre Bemühungen. Darüber hinaus können diese Texte auch politische oder literarische Theorien und Beispiele beinhalten. Das Publikum wird über die politischen Einstellungen des*der Übersetzers*in und über die im Text eingesetzten Strategien informiert (Von Flotow 2019:181).

Susanne de Lotbinière-Harwood bediente sich dieser Strategie. Sie klärt im Vorwort zu ihrer Übersetzung von Lise Gauvin's *Lettre d'une autre* das Publikum ganz explizit über ihre Ziele auf, indem sie schreibt: „My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women ...mak[ing] the feminine visible in language“ (1989: 9 zitiert nach Von Flotow 2019:182). Vorworte in diesem Kontext bieten einen Raum für Diskussion verschiedener feministischer Konzepte und Ansätze. Sie erklären und rechtfertigen den Aktivismus der Übersetzer*innen. Darüber hinaus wird es deutlich sichtbar, dass Übersetzer*innen an der Wissensproduktion beteiligt sind (2019: 181).

Eine ähnliche Strategie ist das sogenannte *Footnoting*. Fußnoten lenken die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf sprachliche Schwierigkeiten sowie auf die Tatsache, dass der*die Übersetzer*in im Text anwesend ist. Beide Herangehensweisen, *Footnoting* und *Pre-facing* weisen die Leser*innen auf die feministischen Elemente des Textes hin und erklären ihnen, mit welchen Strategien und Absichten sie erstellt wurden (Von Flotow 2019: 181).

Eine andere Makrostrategie ist die Entscheidung, ein Werk überhaupt nicht zu übersetzen. Die Übersetzerin de Lotbinière-Harwood beschloss explizit, keine männlichen Autoren

mehr zu übersetzen. Von Flotow (2019: 182) kommentiert diese Strategie, indem sie sagt, dass sie pragmatische Nachteile mit sich bringt. Sie unterstreicht, dass es von Bedeutung ist, mit Texten, die entgegengesetzte Ideologien vermitteln, vertraut zu sein¹².

Weitere zwei Makrostrategien sind sogenannte *re-translations* und die strategische Auswahl der Texte. Ein Beispiel für die erste Vorgehensweise sind feministische Bibelübersetzungen. Im zweiten Fall handelt es sich um die bewusste Auswahl der zu übersetzenden Texte, die in Bezug auf Feminismus von Bedeutung sind (Von Flotow 2019: 182). Dies wäre zum Beispiel die chinesische Übersetzung vom Buch *The Vagina Monologues*, die als Mittel im Kampf gegen den Sexismus in China diente, indem sie kaum verfügbare Informationen für Frauen zugänglich machte (Von Flotow 2019: 182).

Die letzte Makrostrategie, die Luise von Flotow in diesem Zusammenhang nennt, ist die Gründung von Verlagshäusern, welche die Verbreitung von Feminismus und feministischer Literatur in ihren Programmen haben. Einige Beispiele sind *Virago Press* in London oder *Frauenoffensive* in München oder der tschechische Verlag *Wo-Men* (2019: 182).

Mikrostrategien sind eher auf die sprachliche Seite der zu übersetzenden Werke ausgerichtet. Zu diesen gehören Auslassungen, Ergänzungen, Hinzufügungen und die Entwicklung von verschiedenen stilistischen, lexikalischen und grammatikalischen Innovationen.

Als am wichtigsten angesehen wird von Flotow (2019: 182f.), dass Frauen in der Sprache der Übersetzung sichtbar werden. In vielen Sprachen ist es eine übliche Praxis, das Maskulinum als die universelle Form zu verwenden, das sowohl für maskuline als auch feminine Referent*innen steht. Wörter wie *Arzt*, *Professor* oder *Autor* haben in vielen Sprachen im Unterschied zum Deutsch nur eine maskuline Form. Die Frauen werden daher aus der Sprache ausgeschlossen. Die Mikrostrategie, die als eine Reaktion auf dieses Problem verstanden werden kann, ist die bewusste Entscheidung des übersetzenden Subjekts, ausschließlich feminine Sprachformen zu verwenden, neue Formen zu schaffen oder solche femininen und maskulinen Formen zu entwickeln, welche die Leser*innen als unerwartet oder überraschend empfinden und damit ihre Aufmerksamkeit auf diese Problematik lenken (Von Flotow 2019: 183). Dies unterbricht die Lesensprozesse und setzt die „grammatical imbalance of conventional language use“ in den Vordergrund (2019: 183).

Neologismen gehören auch zu dieser Kategorie der Strategien. Sie befinden sich oft schon in den originalen Werken, die patriarchale Strukturen herausfordern und ihre

¹² Aus diesem Grund wurden Texte aus dem Koran durch islamische Feministinnen neuübersetzt (Von Flotow 2019: 182).

Übersetzungen erfordern Entwicklungen von neuen. Ein Beispiel wäre die Übersetzung des Wortes *Gender*, das in vielen Sprachen noch keinen bereits etablierten Äquivalent hatte. Aus diesem Grund mussten Übersetzer*innen einen Neologismus schaffen (Von Flotow 2019: 183; Von Flotow & Scott 2016: 363).

2.3.2 Feministische Übersetzungsstrategien außerhalb Kanadas

Olga Castro und Emek Ergun weisen darauf hin, dass obwohl die Kanadische Schule in der feministischen Übersetzung eine dominante Rolle spielt, Quebec nicht der einzige Ort war, an dem zu dieser Zeit feministische Ansätze und Strategien für das Übersetzen entwickelt wurden. Als Beispiele führen sie die Beiträge von Maier, Levine, Massardier-Kenney, Hassen und Castro an (2018: 129f.).

Levine übersetzte ein Werk des kubanischen Autors Guillermo Cabrera Infante, welches sie mit der Genehmigung des Autors umschrieb. Ähnlich arbeitete auch Maier, als sie an der Übersetzung eines Textes von Octavio Armand arbeitete. Mit der Absicht, eine „women-friendly translation“ zu schaffen, führte sie eine neue weibliche Gestalt in die Geschichte ein (Castro & Ergun 2018: 129). Zusammen mit Françoise Massardier-Kenney entwickelte Carol Maier den sogenannten *woman-identified approach* für literarische Werke, die von Frauen geschrieben wurden (Castro & Ergun 2018: 129). Massardier-Kenney entwickelte später sechs feministische Übersetzungsstrategien. Zu den *autor*in-zentrierten* Strategien gehören „recovery, commentary and resistancy.“ Die *übersetzer*in-zentrierten* Strategien bestehen aus Paralleltexten, Zusammenarbeit und Kommentaren (Massardier-Kenney 1997: 58).

Feministische Strategien wurden beispielsweise auch bei der Übersetzung des Korans entwickelt. Die in den englischen Koranfassungen eingesetzten Strategien beziehen sich auf die Sichtbarkeit von Frauen (Hassen 2011: 228f.). Eine Herangehensweise, die entwickelt wurde, um Frauen im heiligen Text zu vertreten, ist das Hinzufügen des Buchstabens (f) zu Wörtern, die im Original eine weibliche Form haben. Hassan weist darauf hin, dass die Anwendung von (f) die Präsenz von Frauen sowohl auf der semantischen als auch auf der visuellen Ebene stärkt (Hassen 2011: 220ff.)

Die zweite Strategie bezieht sich auf die geschlechtergerechte Anwendung von Pronomen. Wenn in der Originalfassung über Menschen oder Gott gesprochen wird, werden nur maskuline Pronomen verwendet. Um die Sichtbarkeit und Anwesenheit von Frauen im englischen Koran zu erhöhen, wird zwischen der geschlechtsinklusiven Lösung *he/she* und dem generischen *he* variiert. Die letzte von Hassen vorgestellte Strategie war die Verwendung von

geschlechtsneutralen Wörtern anstelle von Ausdrücken, die Frauen ausschließen, wie zum Beispiel *parent* anstelle von *father* (Hassen 2011: 224ff.)

Es sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass es nicht nur feministische Übersetzungsstrategien für den Umgang mit literarischen beziehungsweise religiösen Texten gibt. Der Großteil der Übersetzungen heutzutage umfasst nicht-literarische Texte, wie zum Beispiel Fachtexte, technische Anweisungen, Texte aus dem Bereich der Medizin, Wirtschaft und Jurisdiktion sowie audiovisuelle Produkte. Mit der Anwendung von nicht-sexistischer Sprache im Rahmen der translatorischen Praxis beschäftigt sich Olga Castro (Castro & Ergun 2018: 130).

Castro entwickelt keine spezifischen feministischen Translationsstrategien, sondern fordert den Einsatz von in der Zielkultur bereits vorhandenen Strategien für inklusive/non-sexistische Sprache, die bei der Erstellung der Ausgangstexte implementiert werden. Diese Strategien sind daher „flexible and dynamic procedures, locally negotiated, as there are no rules that would work across all contexts and translation projects“ (Castro & Ergun 2018: 130). Das Hauptziel ist, dass sich die übersetzenden Agent*innen dessen bewusst werden, dass der Einsatz von sexistischer oder nicht-sexistischer Sprache im Rahmen einer Translation, die eine soziale Tätigkeit ist, einen Einfluss auf die soziale sowie politische Sphäre des Zielkontextes hat (Castro & Ergun 2018: 130).

2.3.3 Intersektionalität und transnationaler Feminismus

Die von der Kanadischen Schule hervorgebrachten Ansätze wurden ursprünglich als universell wahrgenommen. Diese Position der universellen Theorie der feministischen Translationswissenschaft wurde jedoch in Frage gestellt, als die Themen Intersektionalität und transnationaler Feminismus in den 1990er-Jahren an Bedeutung gewannen (Von Flotow 2019: 183).

Intersektionalität, ein Konzept entwickelt von Kimberlé Crenshaw, fordert, dass Alter, sexuelle Neigung, Alter, ethnischer Hintergrund oder Behinderung von Menschen berücksichtigt werden, wenn es um die Problematik der sozialen Gerechtigkeit geht. Neben dem Sexismus existieren viele andere Diskriminierungssysteme, welche die Lebensqualität von Menschen auf negative Weise beeinflussen können (Von Flotow 2019: 184). Intersektionalität nahm einen immensen Einfluss auf die Theorie des Feminismus. Es ist daher von großer Bedeutung, dass auch die feministischen Ansätze fürs Übersetzen aus dieser Perspektive untersucht werden. Dieser Ansatz betont die Wichtigkeit, die Unterschiede zwischen unterschiedlichen Realitäten und Erfahrungen in Betracht zu ziehen (2019: 184).

Mit der Einführung der transnationalen Perspektive in die feministische Translations-
theorie sollte auch ihr Inklusionsgrad erhöht werden. Der Feminismus in der Welt hat unter-
schiedliche Formen und Verläufe und die Translationstheorie sollte dies widerspiegeln. Die
Agent*innen, die sich an Übersetzungsprozessen beteiligen, müssen sich dessen bewusst sein,
dass verschiedene Realitäten nebeneinander existieren und es wichtig ist, dass ein Dialog zwi-
schen verschiedenen feministischen Gemeinschaften entsteht (Von Flotow 2019: 184; Des Ro-
chers 2017: 120). Wie Castro und Ergun unterstreichen: „The future of feminisms is in the
transnational and the transnational is made through translation.“ (Castro & Ergun 2017: 1)

Um dies erreichen zu können, müssen verschiedene Strategien eingesetzt werden. Wich-
tig ist zu erkennen, dass die englische Sprache eine dominierende Stellung in der Welt der
Übersetzung hat. Um mehr Kontakt zwischen verschiedenen Räumen und Gemeinschaften zu
ermöglichen, könnte es sinnvoll sein, zwischen kleineren Sprachen direkt zu übersetzen und
sich nicht auf Englisch als Relais-Sprache zu verlassen (Von Flotow 2019: 184). Von Flotow
(2019:184) fügt eine weitere Strategie hinzu, und zwar „translating from South to North“, mit
dem Ziel, die Richtung, in welche Wissen distribuiert wird, zu ändern.

2.4 Forschungsthemen der feministischen Übersetzungswissenschaft

Das Augenmerk der feministischen Translationswissenschaft wurde über den ursprünglichen
Rahmen hinaus erweitert und ist heutzutage ein recht gut etabliertes Gebiet innerhalb der Dis-
ziplin. Dieser Zweig der Translationswissenschaft besteht aus verschiedenen Bereichen, die in
diesem Teil der Arbeit vorgestellt werden¹³.

2.4.1 Bibelübersetzung

Feminismus drang auch in den Bereich der Bibelübersetzung. Aus feministischer Sicht handelt
es sich um ein umstrittenes Thema. Einige Feminist*innen behaupteten, unter anderen auch
Simone de Beauvoir, man solle dem Text, der als ein Mittel für die Frauenunterdrückung ver-
wendet wurde, keine Aufmerksamkeit schenken (Simon 1996: 105).

Sherry Simon weist darauf hin, dass es nicht nur einen, sondern mehrere Ansätze für
den Umgang mit der Bibel aus der feministischen translatorischen Sicht gibt (1996: 106). Heute
gibt es einige Initiativen, die sich mit der Übersetzung dieses wichtigen Textes beschäftigen.

¹³ Zwischen den Punkten 1.4.2. bis 1.4.6. geht die Arbeit der von Emek Ergun und Olga Castro konzipierten
Strukturierung der Forschung im Rahmen der feministischen Translationswissenschaft nach (2018).

Bereits während der ersten Frauenbewegung beschäftigten sich Feminist*innen mit der Bibelproblematik aus translatorischer Sicht. Eine wichtige Rolle spielte Elizabeth Cady Stanton¹⁴, die in Zusammenarbeit mit anderen Frauen, *The Women's Bible* erstellte, mit dem Ziel, auf die sexistischen Züge der Bibelübersetzungen hinzuweisen und einen Dialog über diese Themen zu beginnen (Simon 1996: 109). Es handelte sich hierbei um keine neue Bibelübersetzung aus feministischer Perspektive, sondern um eine kommentierte Zusammenstellung aller biblischen Stellen, in denen über Frauen gesprochen wird (Simon 1996: 109). Das Buch fußte auf der wörtlichen Übersetzung der gesamten Bibel der Amerikanerin Julia Evelina Smith (Flotow 2000:11). Sie gilt als die erste Frau aus Amerika und wie Sherry Simon behauptet, auch der ganzen Welt, die eigenständig eine völlige Bibelübersetzung anfertigte (1996: 111).

Viel Aufmerksamkeit von Seiten der feministischen Übersetzungsforschung wird dem ersten Buch der Bibel, Genesis, geschenkt. Sherry Simon beschreibt diese Stelle in der Bibel als „one of the most influential stories of the origin of feminine inferiority“ (1996: 111). Das Buch, vor allem die anfänglichen Kapitel, hat noch heute einen Einfluss darauf, wie das Verhältnis zwischen Frauen und Männern gedeutet wird. Die Ergebnisse der Forschung zeigten, dass die Übersetzungen die ursprüngliche Bedeutung des hebräischen Textes in neue Richtungen schoben, und die Frau als unterlegen und als erste Sünderin darstellen (Michaud 2020: 494). Wie es Michaud (2020: 474) zusammenfasst, kann die Untergebenheit und Bosheit der Frau beim Lesen des hebräischen Originals nicht erkannt werden.

Ein weiterer Bereich der feministischen Translationswissenschaft hat nicht zum Ziel, die inhaltliche Seite der biblischen Texte zu untersuchen, sondern setzt seinen Schwerpunkt auf die sprachliche Ebene, konkreter auf die Implementierung der geschlechtsinklusive Sprache in der Bibel, um den androzentrischen Charakter der biblischen Sprache zu mildern (Von Flotow 1997: 52f.). Obwohl solche Projekte sehr positiv sind und einen wichtigen Beitrag leisten, werden sie auch kritisiert, sogar von der feministischen Seite. Sherry Simon beschreibt diese Perspektive folgendermaßen:

Inclusive-language translations do not go far enough in either of the (contradictory) directions favored by feminist translators. They do not reveal the potentially woman-friendly aspects of the Bible, nor do they expose its unflinching patriarchy. They stand in ideologically ambiguous territory, seemingly provoking more confusion than they resolve. (Simon 1996:122)

¹⁴ Staton war jedoch nicht die erste Frau, die sich mit dieser Problematik beschäftigte. Sarah Grimké und Antoinette Brown oder Frances Willard gehörten zu diesen Frauen (Simon 1996: 110).

Dies bedeckt natürlich nicht den gesamten Forschungsbereich der feministischen Bibelübersetzung. Es gibt ähnliche Initiativen außerhalb des englischsprachigen Raumes und zudem werden im Rahmen der Forschung auch andere Aspekte der Bibel untersucht (Von Flotow 1997: 52; Simon 1996: 116ff.).

2.4.2 Gender-Metaphern zur Übersetzung

Ein Teil der feministischen Translationswissenschaft beschäftigt sich mit Metaphern über Übersetzungen, die sehr oft einen sexistischen und patriarchalen Unterton haben. Sie sind ein Mittel, mit dem man Theorien zur Übersetzung entwickelte (Castro & Ergun 2018: 130f.). Eine der Vertreter*innen des Bereichs ist Lori Chamberlain, die behauptet, dass dieser Diskurs seine Grundlage in frauenfeindlichen Einstellungen über die unterschiedlichen Rollen der Frau und des Mannes hat (1988: 455ff.). Das wohl bekannteste Beispiel ist die Metapher *Les belles infidèles* von Gilles Ménage aus dem 17. Jahrhundert.

Die Metapher vergleicht die Übersetzung mit einer Frau, die einen Vertrag mit dem Original/mit ihrem Mann hat (Chamberlain 1988: 456). Ménage besagt mit der Metapher, dass eine Übersetzung genau wie eine Frau unbedingt untreu ist, wenn sie schön ist (Castro & Ergun 2018: 131f.). Gilles Ménage war allerdings nicht der einzige, der solche misogynen Metaphern zur Übersetzung produzierte. Die Aussagen von unter anderem Schleiermacher und Thomas Drant, beinhalten ähnliche Botschaften, welche die Übersetzung anhand von Konzepten wie Treue, Vaterschaft, sexuelle Gewalt, Unschuld beschreiben (Chamberlain 1988: 458ff.).

Diese Themen könnten leicht als oberflächlich angesehen werden. Es ist jedoch zu beachten, dass diese frauenfeindlichen Metaphern die Annahme, dass der Originaltext und die Rolle des Autors über der Übersetzung und dem Übersetzer stehen, verstärken (Ergun & Castro 2018: 131). „The distinction is only superficially a problem of aesthetics, for there are important consequences in the areas of publishing, royalties, curriculum, and academic tenure.“ (Chamberlain 1988: 455).

2.4.3 Übersetzerinnen aus historischer Sicht

Brown (2020: 1ff.) unterstreicht, dass Chamberlains Beitrag als Anstoß für die Etablierung der Forschungsrichtung diene, die zur Aufgabe hatte, Übersetzerinnen aus der Geschichte wiederzuentdecken. Heute handelt es sich um ein breiteres Forschungsfeld, auf dem unterschiedliche Perspektiven und Herangehensweisen nebeneinander existieren, sich gegenseitig herausfordern und beeinflussen.

Diese Themen wurden vor allem in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden behandelt und besonders ausgeprägt ist die Forschung zu englischen Übersetzerinnen in der frühen Neuzeit (Brown 2020: 117). Allerdings begann sich die Forschung auch auf andere Zeitperioden und in anderen Teilen Europas/der Welt anzusiedeln, wie zum Beispiel in Polen (Rajewska 2015) und im Iran (Farahzad 2017).¹⁵

Historisch gesehen erlaubte es das literarische System nicht vielen Frauen, sich als Autorinnen zu beteiligen, da es als männliche Tätigkeit angesehen war. Das einzige literarische Gebiet, welches auch für Frauen akzeptabel war, umfasste die Übersetzung. Dies bestärkte die Einstellung, dass die Position der Frau am Rande der Gesellschaft liegt und dass die Übersetzung als Tätigkeit dem Schreiben von Originalen unterlegen ist (De Marco 2012: 42).

Da die Theorie der Übersetzung früher von Übersetzer*innen mittels verschiedener Paratexte wie Vorworte, persönliches Schreiben und Fußnoten festgelegt wurde, konnten zu ihrer Etablierung auch Frauen beitragen. Sie produzierten Texte über die Theorie der Übersetzung und in einigen Fällen äußerten sie sich auch zur Problematik der Geschlechterdiskriminierung im Bereich der Literatur. Wie Emek Ergun und Olga Castro (2018: 131) betonen, waren diese Übersetzerinnen die ersten Theoretikerinnen zur feministischen Übersetzung. Dadurch, dass die Theorie allerdings traditionell als ein Bereich gilt, der von Männern dominiert ist, sind diese Beiträge von Frauen nicht gut sichtbar. Frauen wurden häufig von der Geschichtsschreibung der Übersetzung ausgeschlossen. Nun gibt es im Rahmen der Translationswissenschaft eine Initiative, die Rolle, die diese Frauen spielten und den Beitrag, den sie leisteten, zu erforschen (Castro & Ergun 2018: 131).

2.4.4 Übersetzungen von Autorinnen

Ein weiterer Forschungsbereich beschäftigt sich mit der Übersetzung von Werken, die von Frauen geschrieben sind. Ähnlich wie im vorherigen Fall zeigt sich auch in diesem Zweig der Forschung, dass Frauen von den Kanons ausgeschlossen wurden/werden (Von Flotow 1997: 30). Trotz der Tatsache, dass immer mehr Autorinnen Anerkennung finden, ist die Rate, mit der sie übersetzt werden, auffallend niedrig (Castro & Ergun 2018: 132; Chitnis et al. 2017: 9). Besonders gefährdet sind allerdings die Werke von Frauen aus der Zeit vor dem 20. Jahrhundert. Hierbei ist die Übersetzung besonders relevant, weil sie die Verbreitung des

¹⁵ Farahzad (2017) widmet sich der Zeitgeschichte iranischer Übersetzerinnen. Ihr Aufsatz veranschaulicht, wie die Tätigkeit von Übersetzerinnen durch die Entwicklungen in der iranischen Gesellschaft bedingt war und wie die Übersetzungsaktivität von Frauen dazu beitrug, die gesellschaftliche Sichtbarkeit und Präsenz von Frauen im Iran zu erhöhen.

Wissens, des Schaffens und des Vermächtnisses dieser Frauen ermöglicht (Von Flotow 1997: 30).

Es entwickelten sich einige Initiativen, um die Präsenz von Frauen in der übersetzten Literatur zu stärken. Kamila Shamsie forderte die britischen Verlagshäuser auf, sich am sogenannten *Year of Publishing Women* zu beteiligen. Ziel dieser Kampagne war, die von Männern dominierte Verlagsindustrie und den Literaturmarkt zu verändern, indem im Jahr 2018 ausschließlich von Frauen verfasste Werke veröffentlicht werden. Dies beherbergte auch die übersetzte Literatur (Castro & Vassallo 2020: 127). Eine weitere Initiative war die Gründung von *The Warwick Prize for Women in Translation* (Chitnis et al. 2017: 10). Castro & Vassallo heben hervor, dass: „Calling for an increased translation of (simply) women writers as a way to address the gender imbalance in translated literature may, however, risk erasing the complexity of gender identities and promoting essentialist understandings of what a woman is or may be.“ (Castro & Vassallo 2020: 131)

Darüber hinaus ist es wichtig zu beachten, dass das Geschlecht des*der Autor*in nur ein Aspekt ist, der die Chancen eines Werkes auf eine Übersetzung und einen Erfolg verringert. Die Forschung zeigt, dass Verlagshäuser Übersetzungen von (feministischen) Autorinnen aus den westlichen Ländern bevorzugen. Das heißt, dass die Literaturindustrie nicht nur patriarchale Züge hat, sondern auch westzentriert sein kann. Es ist also essentiell, dass die Übersetzung im Kampf gegen diese unerwünschten Tendenzen eingesetzt wird und als Mittel für die Verbreitung von Texten von Autor*innen, die traditionell aus der westlichen Literaturindustrie ausgeschlossen werden, verwendet wird (Castro & Ergun 2018: 131f.).

2.4.5 Übersetzungen von feministischen Texten

Darüber hinaus besteht auch Interesse an der Behandlung feministischer Texte in der Übersetzung. In diesem Bereich der feministischen Translationswissenschaft wird untersucht, wie das feministische Denken aus einer Kultur in die nächste mittels Übersetzungen übertragen wird, wie es im zielkulturellen Kontext wahrgenommen wird und welche politischen Folgen solcher Transfer hat (Castro & Ergun 2018: 132).

Damit es zur Verbreitung und Konsolidierung von feministischen Ideen mittels Übersetzung kommen kann, ist es notwendig, dass sie entsprechend übermittelt werden. Ein Teil der Forschung befasst sich mit patriarchalen, sogenannten *Phallo-Übersetzungen*, welche die feministischen Inhalte des Originals weglassen oder zerstören (Castro & Ergun 2018: 132). Ein relevantes Beispiel für diesen Fall der Übersetzung ist die englische Fassung von Simone de

Beauvoirs *Le deuxième sexe*, vom amerikanischen Zoologen Howard Parshley (Simon 1996: 85). Wie Tori Moi (2004: 38) unterstreicht, war der englische Text aus philosophischer Sicht mangelhaft. Die Qualität des Textes ist auch durch die Auslassungen und Fehler auf jeder Seite bedingt. In der Übersetzung wurden etwa 15 Prozent des ersten Bandes des Originals und 60 Seiten des zweiten Bandes ausgelassen. Aufgrund dieser Übersetzung wurde Beauvoirs Theorie von vielen als „incoherent“ eingestuft (Castro & Ergun 2018: 133.). Toril Moi (2004: 40) kommentiert dies folgendermaßen: „the philosophical incompetence of the translation produces a text that is damaging to Beauvoir’s intellectual reputation in particular and to the reputation of feminist philosophy in general“.

Valerie Henitiuk (1999: 475ff.) zeigt, dass Phallo-Übersetzungen nicht nur die inhaltliche Seite der feministischen Texte betreffen. Sie können zudem einen negativen Einfluss auf die sprachliche bzw. ästhetische Komponente der Frauentexte ausüben. Weibliches Schreiben beinhaltet spezifische Sprachformen und Stile, welche die weiblichen Erfahrungen und Perspektiven wiedergeben. In solchen Phallo-Übersetzungen „[t]he language of the male translator is superimposed on the woman’s narrative, creating inevitable gender-bending distortions.“ (Henitiuk 1999: 475) Also kann männlich-orientierte Sprache zur Gefahr für feministische Schriften werden.

Andererseits werden auch erfolgreiche (positive) Beispiele der Übersetzung feministischer Texte untersucht. Das Ziel ist die Auseinandersetzung und Beschreibung von textuellen sowie paratextuellen Herangehensweisen, die während des Übersetzungsprozesses verwendet wurden, um die Praxis zu verbessern (Castro & Ergun 2018: 132f.).

Außerdem wird in diesem Zweig der feministischen Translationswissenschaft untersucht, welchen Einfluss Übersetzung auf die Verbreitung und Etablierung des Feminismus in verschiedenen Weltteilen nahm (Castro & Ergun 2018: 132). Im europäischen Kontext widmeten sich diesem zum Beispiel Elena Babilio und Kornelia Slavova. Babilio (2017: 167f.) beschäftigte sich mit den übersetzerischen Initiativen in Italien in den 1970-er Jahren, welche die Anbahnung des (radikalen) Feminismus in Italien unterstützten und erleichterten. Der radikale Feminismus wurde aus den Vereinigten Staaten nach Italien mithilfe von Übersetzungen feministischer Schriften überliefert, die von italienischen Feministinnen nach ihrem Aufenthalt in den USA zurück nach Europa gebracht wurden.

Die Übersetzung nahm auch in den post-sowjetischen Ländern eine Schlüsselrolle bei der Verbreitung des Feminismus ein. Der Eiserne Vorhang verhinderte, dass die westliche Frauenbewegung in die sowjetischen Länder eindringen konnte. Nach dem Fall des Kommunismus begannen feministische Theorien und Denkweisen die post-sowjetischen Länder zu betreten.

Am Anfang gab es mehr oder weniger nur eine Richtung des Informationsflusses, und zwar von westlichen Ländern in Richtung Osten (Slavova 2020: 266ff.). Diese Prozesse waren sehr unsystematisch und in manchen Ländern wurden die neueren Texte von Autorinnen wie Judith Butler und Julia Kristeva noch vor den Werken der Klassikerinnen wie Simone de Beauvoir oder Virginia Woolf übersetzt und gelesen. Dies machte es schwierig, die Frauenbewegung in ihrer Gesamtheit zu verstehen und die Zusammenhänge zwischen ihren verschiedenen Entwicklungsphasen zu begreifen. Darüber hinaus ließ dies den Feminismus wie eine homogene Bewegung aussehen (2020: 268f.).

Trotz dieser Probleme erleichterte die Übersetzung die Verbreitung des feministischen Diskurses in den post-sowjetischen Ländern. Diese Entwicklungen zeigten, dass die Übersetzung unersetzlich bei der Vermittlung vom Feminismus ist. Übersetzung war in diesem Kontext „a tool of democracy building, fostering greater critical thinking about overall power structures and oppression based on ‚gender‘ and other categories of human difference“ (Slavova 2020: 273). Es ist somit unbestreitbar, dass zielgerichtete Übersetzungsprozesse eine besonders wichtige Rolle bei der Vermittlung des feministischen Gedankengutes spielen.

2.4.6 Sprachliche Darstellung von Geschlechtern in der Übersetzung

Im Rahmen des weiteren Forschungsbereichs der feministischen Translationswissenschaft wird die sprachliche Darstellung von Geschlechtern in der Übersetzung untersucht. In dieser stark sprachwissenschaftlich orientierten Forschungsrichtung handelt es sich vor allem um vergleichende Analysen der Ausgangstexte und ihrer Übersetzungen in Bezug auf die Darstellung von Geschlechtern und um eine damit zusammenhängende Untersuchung der Rolle, die Übersetzer*innen bei der Vermittlung alternativer sowie hegemonischer Ideologien spielen (Castro & Ergun 2018: 133). In dieser Hinsicht beschreiben Olga Castro und Emek Ergun Übersetzen als ein „socio-political practice“, wodurch sich die Wirkungen von Macht beobachten lassen (2018: 133).

Was die Darstellung von Frauen anbelangt, zeigen die Forschungsergebnisse, dass die Übersetzung systematisch durch patriarchale Ideologie geprägt wird. Infolge sexistischer Sprachformen sind sie oft überhaupt nicht vertreten oder sie werden durch die Zielsprache ausgelöscht (2018: 133). Castro (2013b: 43) hebt hervor, dass Übersetzung ein „oppressive tool, often making women invisible“ sein könne.

Durch die Übersetzungen können patriarchale Geschlechterstereotypen vermittelt werden. Es wird behauptet, wenn Übersetzer*innen nicht gezielt in ihren Übersetzungen gegen die

patriarchalen Strukturen und Normen eingreifen, werden die hegemonischen Werte durch ihre Werke wiedergegeben (Ergun 2013: 18ff.; Baxter 2005). Die Weitervermittlung von Sexismus erfolgt auf verschiedenen Weisen. Entweder werden Werke übersetzt, die bereits solche Werte und Tendenzen aufweisen, oder es werden im Rahmen des Übersetzungsprozesses neutrale Sprachformen eines Ausgangstextes durch sexistische ersetzt. Es passiert auch, dass sogar Übersetzungen von feministischen Ausgangstexten patriarchale Werte vermitteln, wie es bei den Phallo-Übersetzungen der Fall ist (2018: 133f.).

Laut Castro und Ergun (2018: 133) erfolgt dies im Großteil der Fälle unabsichtlich. Um durch die Übersetzung einen sozialen Wandel erreichen zu können, ist es daher unerlässlich, dass sich die Übersetzer*innen ihrer Rolle als „political agents“ bewusst werden. Eine absichtliche Anfechtung der hegemonischen Werte durch Übersetzer*innen ist laut Castro und Ergun deswegen wesentlich. Diese bewussten Entscheidungen beim Übersetzen können einen Wandel in der Gesellschaft bewirken, da Sprache einen maßgebenden Einfluss auf ihre Realität hat (Castro & Ergun 2018:133).

Fragen in Bezug auf die geschlechtergerechte Sprache in Übersetzungen werden auch im tschechischen Kontext behandelt. Eva Kalivodová ist eine der sehr wenigen Translationswissenschaftler*innen, die sich mit feministischer Übersetzung in der Tschechischen Republik befasst. Sie behauptet, der Großteil der tschechischen Übersetzer*innen achte nicht darauf, wie die Sprache ihrer Übersetzungen die Geschlechterverhältnisse widerspiegelt¹⁶. Die Anwendung von geschlechtergerechter Sprache in tschechischen Übersetzungen ist eher eine Ausnahme. Es gibt allerdings einige Übersetzungen, deren Autor*innen feministische Strategien fürs Übersetzen einsetzen, neue Lösungen für die Behandlung der patriarchalen Formen in der tschechischen Sprache vorschlagen und die Gender-Problematik in der Übersetzung thematisieren. Die Forschung zu diesem Thema beginnt sich zu etablieren, allerdings meist in Form von Masterarbeiten (Kaliwodová 2012: 77ff.). Die feministische Translationswissenschaft in Tschechien hat einen langen Weg vor sich. Es ist jedoch wichtig zu beachten, dass dieser Stand zu einem gewissen Grad die Entwicklungen in der Gesellschaft¹⁷ und den dominierenden Diskurs widerspiegelt (2012: 81).

¹⁶ Sie kritisiert die Anwendung von der generischen maskulinen Form in der tschechischen Sprache, welche direkt Frauen ausschließt (2012:78).

¹⁷ Die historischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in Bezug auf Feminismus unterscheiden sich in Tschechien von denen in der westlichen Hemisphäre der Welt. Die tschechische Gesellschaft erfuhr die zweite Frauenbewegung nicht, was bedeutet, dass das feministische Denken diese Gesellschaft nicht so spontan betrat (Kaliwodova 2012:77f.)

Castro betont jedoch, dass die Anwendung sexistischer Sprache in den Übersetzungen nicht immer als Resultat der Entscheidungen des*der Übersetzer*in ist. In manchen Fällen sind den Übersetzer*innen die Hände gebunden, da ihnen andere Instanzen wie Auftraggeber*innen oder Verlage im Weg stehen (2013b: 43). Sie belegt diese These in ihrer vergleichenden Untersuchung von galicischen Übersetzungen eines englischen literarischen Werkes. Anhand des Übersetzungsvergleichs zeigte sie, dass eine sprachlich geschlechtergerechte Übersetzung von anderen Subjekten, die sich beim Übersetzungsprozess beteiligen, abgelehnt werden können (Castro 2013b: 45ff.). Die Anwendung von geschlechtergerechter Sprache in literarischen Übersetzungen kann aus verschiedenen Gründen abgewiesen werden. Die finale Version, die trotz der ursprünglichen Intention der Übersetzerin, sexistische Sprache beinhaltet, wurde bevorzugt, weil sie als die treuere, objektivere und flüssigere Übersetzung galt, in der die Sichtbarkeit der*des Übersetzers*in geringer war (Castro 2013b: 53).

Wichtig ist auch anzumerken, dass Übersetzen gegen die patriarchalen Strukturen in der Sprache nicht unbedingt invasiver als andere übersetzerische Strategien ist, die als neutral angesehen werden. Die objektiven Strategien werden als solche wahrgenommen, weil sie die hegemonischen (patriarchalen) Werte weitervermitteln und nicht in Frage stellen. Darüber hinaus halten sie die Auffassung aufrecht, dass Übersetzer*innen unsichtbar bleiben sollten, was in direktem Gegensatz zu vielen feministischen Übersetzungsstrategien steht, die das Sichtbarmachen von Übersetzer*innen als ethisch geboten ansehen. Dies lässt die erste Übersetzungsart logischerweise objektiver erscheinen (2018: 134.).

2.4.7 Queer-Theorie und Translation

Mit der Geschlechter- und Identitätsproblematik beschäftigt sich auch die Queer-Theorie, die allmählich immer mehr in die Translationswissenschaft dringt. Dies passierte mit einer gewissen Verspätung. Wie Baer und Kaindl (2018: 1) betonen, gab es lange Zeit in diesem Bereich der Übersetzungswissenschaft nur die Beiträge von Keith Harvey (2003a, 2003b). Langsam gewann auch dieses Thema an Fahrt und immer mehr Translationswissenschaftler*innen begannen sich mit der Queer-Theorie auseinanderzusetzen, was die Veröffentlichung mehrerer sich mit dem Thema befassenden Publikationen zur Folge hatte, wie zum Beispiel Larkosh (2011) und Baer & Kaindl (2018).

Die Übersetzung spielt eine wichtige Rolle bei der Verbreitung und Etablierung von Queer-Diskursen und -Theorien sowie bei der Darstellung unterschiedlicher geschlechtlicher und sexueller Identitäten. Laut Bassi (2019: 522) kann man diese Forschung, die sich mit diesen

Aspekten beschäftigt, in vier Richtungen unterteilen. Der erste Bereich beschäftigt sich mit den Bezeichnungen für die Kategorisierung unterschiedlicher Identitäten im Rahmen der LGBTIQ-Gemeinde und mit ihrer Behandlung im transnationalen Kontext aus translatorischer Sicht. Im Rahmen dieses Forschungsbereichs wird auch untersucht, wie sie von anderen Sprachen übernommen und an sie angepasst werden (Bassi 2019: 522). Die Disziplin widmet sich auch dem Transfer der im 19. und 20. Jahrhundert entwickelten Theorien, die dem Thema Sexualität nachgehen (Bassi 2019: 522). Ein weiterer Bereich beschäftigte sich mit den Soziolekten, die von den Mitgliedern der lesbischen und schwulen Gemeinschaft gesprochen werden. Er befasste sich mit ihrer Übersetzung, sowie „their role in the development of discourses of sexual identity“ (Bassi 2019: 522). Die vierte Forschungsrichtung untersucht die zensurbezogenen Prozesse in der Literatur- und audiovisuellen Übersetzung, die den Transfer von „discourses on gender and sexuality“ beeinflussen können (Bassi 2019: 522).

Translation als ein Mittel, aber auch als ein theoretisches Konzept ist in der Queer-Theorie von großer Bedeutung. Wie aber Kaindl & Baer (2018:2f.) unterstreichen, begann sich die Translationswissenschaft auch dem zu widmen, wie die Queer-Theorien in der Disziplin eingesetzt werden kann. Sie stellen die Frage: „how might the rendering of queer phenomena across languages and cultures challenge our understanding of translation as theory and practice?“ (2018: 3). Daraus lässt sich schließen, dass beide Disziplinen einander viel zu bieten haben und einen wichtigen Beitrag zu ihrer weiteren praktischen und theoretischen Entwicklung leisten können.

2.5 Zusammenfassung

Die Frauenbewegung, die sich am Ende des 19. Jahrhunderts etablierte, hatte weitreichenden Einfluss auf die gesamte Gesellschaft. Dank dieser Bemühungen können Frauen in vielen Ländern heutzutage wählen, studieren und selbstständig leben. Dennoch sind patriarchalische Strukturen in unserer Gesellschaft noch immer präsent und der Kampf gegen sie ist immer noch im Gange. Eine der vielen Weisen, die Gleichberechtigung aller Geschlechter anzustreben, ist die feministische Übersetzung.

Dieser Bereich der Translationswissenschaft, der sich offiziell in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts in Quebec etablierte und als Resultat der Begegnung von Translationswissenschaft und Gender Studies zu verstehen ist, besteht heutzutage aus vielen Forschungsbereichen.

Feministische Tendenzen in der Translationswissenschaft sind gut in den Metatexten sichtbar, wie theoretische Texte, Vorwörter und Fußnoten oder Aussagen über die Übersetzung.

Ein wichtiger Aspekt feministischer Translationswissenschaft ist, dass in vielen Fällen die (geschlechts-) Identität der Übersetzer*innen einen direkten Einfluss auf ihre Tätigkeit hat und sie oft sichtbar werden. Übersetzer*innen kommentieren ihre Entscheidungen und schreiben theoretische Aufsätze „that draw attention to the work of translators and the historical, literary and biographical research that often accompanies a translated text“ (Von Flotow 1997:35).

Darüber hinaus widmet sich die feministische Translationswissenschaft auch der Übersetzung religiöser Texte und der Kritik des theoretischen Diskurses über Übersetzung. Die Forschung beschäftigt sich auch mit der Übersetzung von Autorinnen und mit Übersetzerinnen, die traditionell aufgrund ihres Geschlechts aus den theoretischen und literarischen Kanons ausgeschlossen wurden. Denn viele Wissenschaftler sind sich der Tatsache bewusst, dass Sprache unsere Realität prägt, daher setzt sich ein Teil der feministischen Translationswissenschaft auch mit der Problematik auseinander, wie und ob Geschlechter in der Translation durch Sprache repräsentiert werden.

Feministische Translationswissenschaft ist ein breites und aktives Forschungsfeld, das sich immer weiterentwickelt. Mit der Zeit fanden neue Konzepte und Ansätze, wie transnationale Perspektiven, Queer-Theorien und Intersektionalität Eingang in die Disziplin, dank deren verschiedene Wirklichkeiten in Betracht gezogen werden können. Schließlich ist es wichtig zu erwähnen, dass, obwohl sich die frühere Theorie dieses Zweiges der Translationstheorie vor allem mit der literarischen Übersetzung beschäftigte, sich die feministischen Ansätze auch in andere Bereiche der Disziplin ausbreiteten, unter anderem auch in dem Gebiet der audiovisuellen Translation, der sich das folgende Kapitel widmet.

3 Gender in der audiovisuellen Translation

Mit dem Thema Darstellung von Geschlechtern bzw. von Frauen in der Übersetzung beschäftigt sich in den letzten Jahrzehnten auch jener Teil der Translationswissenschaft, dessen Fokus auf der audiovisuellen Translation liegt. Bevor wir uns mit diesem Thema beschäftigen, wird ein Überblick über diesen Bereich und Prozesse der audiovisuellen Translation (AVT) gegeben.

Die audiovisuelle Übersetzung als Praxis wurde ursprünglich entwickelt, um die internationale Distribution von Spielfilmen zu ermöglichen.¹⁸ Heutzutage ist die Lage sehr unterschiedlich und es gibt unzählige Einsatzmöglichkeiten für die audiovisuelle Übersetzung. Ursprünglich gab es nur das Filmformat, heute gibt es eine ganze Reihe an audiovisuellen Produkten, wie zum Beispiel TV-Serien, animierte Filme, Reality Shows, Dokumentarfilme, Werbungen, Vorlesungen, Seminare, Youtube-, Tiktok-Videos, unterschiedliche Bildungsmaterialien oder Anleitungsvideos, Nachrichten, Video-Podcasts usw. (Díaz Cintas & Remael 2020: 3). Vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten begann sich die Translationswissenschaft mit der audiovisuellen Übersetzung besonders intensiv auseinanderzusetzen und der Forschungsbereich wuchs mit rapidem Tempo (Bielsa 2022: 2).

Nicht nur die Formate und Anwendungszwecke veränderten sich, sondern auch die Weise, wie audiovisuelle Produkte konsumiert werden, unterscheidet sich sehr von den Kino-Zeiten, als Filme nur in einem öffentlichen Rahmen gezeigt wurden. Diese Gruppenaktivität ging in eine eher private Familienaktivität über. Die jüngsten digitalen Fortschritte treiben den Übergang noch weiter voran. Heutzutage handelt es sich weitgehend um eine individualistische Tätigkeit, bei der audiovisuelle Produkte auf persönlichen Geräten wie Computern oder Smartphones angesehen werden (Díaz Cintas & Remael 2020: 3). „The societal influence of AVT has expanded its remit in terms of the number of people it reaches, the way in which we consume audiovisual production, and the nature of the programmes that get to be translated.“ (Díaz Cintas & Remael 2020: 3)

3.1 Was ist die audiovisuelle Translation?

Die audiovisuelle Translation beinhaltet eine ganze Reihe an Faktoren, die im Laufe des Übersetzungsprozesses berücksichtigt werden müssen. Audiovisuelle Produkte beruhen in erster Linie auf dem Zusammenspiel von Bild und Ton. Es wird nicht nur durch Dialoge kommuniziert,

¹⁸ Die eigentliche Geschichte der AVT beginnt bereits mit der Übersetzung von Stummfilmen, für die sogenannte Zwischentitel erstellt wurden. Dies gilt als der am wenigsten erforschte Bereich der audiovisuellen Translation (O’Sullivan & Cornu 2018: 15ff.).

sondern auch durch Bilder, Kameratechnik, Gestik und Vielfalt an visuellen und akustischen Effekten. Chaume (2012: 100 zitiert nach Díaz Cintas & Remael 2020:4) beschreibt einen audiovisuellen Text als „a semiotic construct woven by a series of signifying codes that operate simultaneously to produce meaning“. Diese können „linguistic, paralinguistic, musical, special effects and sound position codes“ oder „conographic, photographic, shot, mobility, graphic and montage/editing codes“ sein (Díaz Cintas & Remael 2020: 4). Genau dieses Zusammenspiel mehrerer Komponenten stellt in vielen Fällen eine Herausforderung für die Übersetzer*innen in der audiovisuellen Branche dar. Darüber hinaus können sie nur mit der sprachlichen Komponente manipulieren (2020: 4).

Die Bezeichnung audiovisuelle Translation wurde ursprünglich nur für interlinguale Prozesse verwendet. Als sich in den 1990er-Jahren Praktiken wie intralinguale Untertitelung für gehörlose und schwerhörige Menschen und Audiobeschreibung für Blinde oder Sehbehinderte fundierten, erweiterte sich der Bereich der audiovisuellen Translation. Zur fortschreitenden Erweiterung des Gebietes kam es, als unterschiedliche Softwares auf interaktiver Basis, Computerspiele, virtuelle Realitäten etc. auf dem Markt auftauchten. Die Nachfrage nach der Translation beziehungsweise Lokalisierung dieser audiovisuellen Produkte führte zur Ausweitung des Bereichs, der immer noch wächst. Heute ist die audiovisuelle Translation ein sehr breiter Oberbegriff, der sehr viele unterschiedliche Praktiken umfasst (Díaz Cintas & Remael 2020: 6f.).

Mit den technologischen Fortschritten wurde eine ganze Reihe an Formen der audiovisuellen Translation entwickelt. In erster Linie unterscheidet man zwischen dem „revoicing“ und „timed text“ (Díaz Cintas & Remael 2020: 7). Im ersteren Fall handelt es sich um den Ersatz der ursprünglichen Dialoge durch eine neue Tonspur. Diese kann entweder live oder voraufgezeichnet sein. In diese Kategorie fallen „interpreting, voiceover, narration, dubbing, fandubbing and audio description“ (2020: 7).

Im zweiten Fall handelt es sich um die Umwandlung der originalen Dialoge des Produktes in einen Text, der auf dem Bildschirm gezeigt wird. Dieser Text repräsentiert eine Übersetzung oder Transkription des Gesagten des Originals, die verdichtet wurde. Die Form dieser Art der audiovisuellen Übersetzung kann entweder intralingual oder interlingual sein. Als *Timed Text* wird „subtitling, surtitling, subtitling for people who are D/deaf or hard-of-hearing, live subtitling and cybertitling“ bezeichnet (Díaz Cintas & Remael 2020: 7ff.).

3.1.1 Untertitelung

Untertitelung ist eine der ältesten Formen der audiovisuellen Übersetzung, die seit fast hundert Jahren verwendet wird. Was ihre Position als Gegenstand im Rahmen der Translationswissenschaft anbelangt, wird ihr erst seit 25 Jahren Aufmerksamkeit geschenkt (Guillot 2018: 31).

Heutzutage begegnet man der Untertitelung auf täglicher Basis. Im Fernsehen, in verschiedenen Video-on-Demand Services, wie Netflix, HBO Max oder sogar auch auf YouTube. Die online Video-On-Demand-Dienstleistungen bevorzugen gerade diese Form der audiovisuellen Übersetzung, da sie im Vergleich zur Synchronisation relativ kostengünstig und schnell ist (Guillot 2018:34). Darüber hinaus sind Untertitel die dominierende Wahl der audiovisuellen Übersetzung in vielen europäischen Ländern (Díaz Cintas & Remael 2020: 9ff.).

Jorge Díaz Cintas und Eline Remael, zwei der führenden Wissenschaftler*innen im Bereich der audiovisuellen Translation beschreiben die Untertitelung folgendermaßen:

Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards and the like) and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off). (Díaz Cintas & Remael 2014: 8)¹⁹

Untertitel haben drei Aufgaben. Sie müssen mit dem Bild und Ton des Mediums synchronisiert sein. Sie müssen den Inhalt der originalen Dialoge entsprechend wiedergeben und sie müssen auf dem Bildschirm lange genug projiziert werden, um ohne Probleme vom Publikum gelesen werden zu können (Díaz Cintas & Remael 2014: 9).

Untertitelung beherbergt den Übergang von einem Modus, dem mündlichen zu einem anderen, dem schriftlichen. Dies führt oft dazu, dass die gesprochenen lexikalischen Inhalte verdichtet und in gewissen Maßen ausgelassen werden müssen (Díaz Cintas & Remael 2020:4). Die Untertitel sollen nicht nur den Inhalt des Gesprächs, das auf dem Bildschirm geschildert wird, vermitteln, sondern auch seine aurale, expressive Seite. Wie dies im schriftlichen Format wiedergegeben werden kann, welches deutlich mehr Zeit in Anspruch nimmt als orale Kommunikation, ist eine weitere Herausforderung für die Untertitler*innen (Guillot 2018: 35).

Die zeitliche und räumliche Dimension der Untertitelung spielt im Laufe des Übersetzungsprozesses eine besonders wichtige Rolle. Ihre Positionierung, die Länge der Zeit, für die sie auf dem Bildschirm erscheinen sollen, damit sie für das Publikum gut lesbar sind und

¹⁹ In einigen Sprachen, wie zum Beispiel Japanisch, haben Untertitel eine andere Positionierung. In der Regel werden sie vertikal auf der rechten Seite des Bildschirms platziert (Díaz Cintas & Remael 2020: 9).

gleichzeitig, damit sie nicht seine „viewing experience“ beeinträchtigen, sind einige der wichtigsten Fragen (Guillot 2018: 34). Die Zeichenanzahl pro Untertitelzeile ist limitiert. In der Regel handelt es sich um 36 bis 40 Zeichen ²⁰inklusive Interpunktion und Leerzeichen, wobei maximal zwei Zeilen gleichzeitig auf dem Bildschirm stehen dürfen und die Zeitspanne, während der die individuellen Untertitel projiziert werden, zwischen einer und sechs Sekunden, abhängig von der Länge der Untertitel, variiert (Guillot 2018: 34).

Ein weiterer Faktor, der eine Rolle beim Untertiteln spielt, ist die Synchronizität. Wichtig ist, dass die Untertitel mit dem Bildmaterial und den Dialogen im audiovisuellen Produkt synchronisiert sind, und dass sie den Inhalt des Originals auf eine angemessene Weise wiedergeben (Díaz Cintas & Remael 2020: 9).

Um mit den zeitlichen, räumlichen und sprachlichen Einschränkungen umgehen zu können, wurden in erster Linie zwei Arten von Untertitelungsstrategien entwickelt. Erstens kann es zur sprachlichen Reduktion auf der Ebene der Wörter oder Phrasen kommen. In diesem Fall können einige lexikalische Einheiten ausgelassen, kondensiert oder auch umformuliert werden (Guillot 2018: 37). Zweitens wird auch die Syntax angepasst, vor allem mit dem Ziel „to minimize the pressure of coping with text displayed sequentially in stand-alone segments“ (Guillot 2018: 37).

Es ist wichtig zu erwähnen, dass die Untertitelung eine kollaborative Tätigkeit ist, die aus mehreren Phasen besteht. Dies unterscheidet sich von der traditionellen Vorstellung, dass Übersetzung eine individuelle Tätigkeit ist. An der Erstellung einer Untertitelung sind eine ganze Reihe von Akteur*innen involviert. Es ist jedoch nicht einfach, diese Prozesse umfassend zu beschreiben, da individuelle Sprachdienstleister unterschiedliche Arbeitsabläufe bevorzugen. Darüber hinaus entwickelt sich die Technik mit einem rapiden Tempo, was einen destabilisierenden Effekt auf die Workflows hat (Díaz Cintas & Remael 2020: 33ff.).²¹

Um die Arbeitsverfahren zu optimieren, wurde der Untertitelungsprozess in erster Linie in zwei voneinander getrennten Phasen geteilt. Man unterscheidet heutzutage zwischen dem technischen Spotting und der sprachlichen Übersetzung (Díaz Cintas & Remael 2020: 43). Das Spotting²² ist ein untrennbarer Bestandteil des Untertitelungsprozesses. Im Laufe dieser

²⁰ Diese Nummer variiert in der Literatur. Díaz Cintas & Remael schlagen 32-41 vor (2014: 9).

²¹ Heutzutage ist es die übliche Praxis, dass Video-on-Demand-Anbieter große Lokalisierungsunternehmen beauftragen, die weiterhin individuelle Untertitler*innen und kleinere Sprachdienstleister engagieren. Wichtig ist zu erwähnen, dass die großen Lokalisierungsanbieter ihre Zentralen in Städten wie Los Angeles und London haben, also in Zentren der audiovisuellen Industrie. Dies führt dazu, dass viele Entscheidungen über eine Übersetzung nicht in dem Land, für das die Untertitelung erstellt wird, gemacht werden (Díaz Cintas & Remael 2020: 53).

²² Vor der Einführung von DVDs betrieben diese Tätigkeit in Ländern mit einer Untertitelungstradition die Untertitler*innen selbst. Heute ist es üblich, dass Spotting von Techniker*innen gemacht wird, die nur die

Tätigkeit werden die konkreten Zeiten bei der Berücksichtigung der räumlichen und temporalen Einschränkungen, welche die Untertitelung mit sich bringt, bestimmt, wann jegliche Untertitel auf dem Bildschirm erscheinen und verschwinden (2020: 34). Übersetzer*innen sind in erster Linie für das Erstellen der Untertitelung verantwortlich. Diese vermittelt nicht nur die Inhalte der Dialoge, sondern auch Informationen über andere visuelle und akustische Komponenten, seien es Überschriften, Liedtexte, Geräusche aus dem Radio etc. (Díaz Cintas & Remael 2020: 35).²³

3.1.2 Synchronisation

Obwohl die Untertitelung eine dominierende Position auf dem Video-On-Demand-Markt einnimmt, ist die Synchronisierung auch eine sehr beliebte und oft vorkommende Art der audiovisuellen Übersetzung. Es handelt sich um eine Ersetzung des Originalsoundtracks durch eine neue Tonspur, die die aufgenommene Übersetzung der Ausgangstonspur enthält. Diese Art der audiovisuellen Übersetzung ist üblich unter anderem in Brasilien, Frankreich, Deutschland, aber auch in Tschechien und in der Slowakei (Díaz Cintas & Remael 2020: 8).

Ähnlich wie bei der Untertitelung handelt es sich auch bei der Synchronisation um eine kollaborative Tätigkeit (De Marco 2012: 53). Der Synchronisationsprozess beginnt mit der Beauftragung eines Sprachdienstleisters mit einem Synchronisationsprojekt. Dieser beauftragt weiterhin den*die Übersetzer*in. Die Aufgabe der Übersetzer*innen besteht normalerweise darin, nur die Rohübersetzung zu erstellen. Die Verantwortung für die Anpassung des übersetzten Textes an die Pausen und (Mund)Bewegungen der Charaktere auf dem Bildschirm übernimmt der*die Verfasser*in der Dialoge. Die Übersetzung wird in der Regel in kleine Einheiten geteilt, in die sogenannten *takes* und wird an die Schauspieler*innen und den*die Direktor*in weitergeleitet (De Marco 2012: 53).

Dies weist darauf hin, dass auch die Synchronisation das Ergebnis einer Teamarbeit ist, und dass für die (geringe) Qualität der Synchronfassung nicht nur der*die Übersetzende zuständig ist. Marcella De Marco behauptet, den Übersetzer*innen seien die Hände sehr oft gebunden, da sie sich den stark einschränkenden Bedingungen beugen müssen. Es kann sein, dass sie als

Ausgangssprache beherrschen. In einigen Fällen kann es sein, dass sie weder die Ausgangssprache noch die Zielsprache verstehen (Díaz Cintas & Remael 2020: 34ff.).

²³ Untertitler*innen werden nicht immer beauftragt, Untertitel zu erstellen, die an die zeitlichen und räumlichen Einschränkungen angepasst sind. Ihre Aufgabe kann auch sein, eine Übersetzung zu erstellen, die keine technischen Faktoren berücksichtigt. An diese wird die Übersetzung erst im weiteren Schritt durch Adaptor*innen angepasst. Diese Professionellen beherrschen nicht unbedingt die Ausgangssprache. Diese Herangehensweise ist jedoch viel üblicher im Rahmen der Synchronisationsindustrie (Díaz Cintas & Remael 2020: 35ff.).

Vorlage nur das Drehbuch, aber keinen Zugang zum audiovisuellen Produkt haben. Darüber hinaus wird ihre Übersetzung noch vom Dialogverfasser geändert und es kann passieren, dass auch der*die Direktor*in und/oder Schauspieler*innen die Endversion bestimmen. Das heißt, es ist nicht möglich, eine bestimmte Entscheidung in der Synchronisation auf eine konkrete Person zurückzuführen. Alle, die sich an der Synchronisation beteiligten, sind für ihre endgültige Version verantwortlich (2012: 54).

Wie der Name dieser Art der audiovisuellen Übersetzung schon andeutet, ist die Synchronizität eine der Grundvoraussetzungen der Synchronisation. Das Ziel ist, dass die Dialoge in der Zielsprache möglichst natürlich wirken. De Marco unterstreicht, obwohl die Synchronie, vor allem die Lippen-Synchronie eine wichtige Rolle spiele, das Interesse des Publikums in erster Linie auf der inhaltlichen Seite des Mediums liege. Obwohl sich das Team bemühen sollte, die Illusion zu erwecken, dass der Film nicht übersetzt ist, ist es wichtiger, die Handlung des Films für das Publikum zugänglich zu machen (2012: 54).

Was die oben genannte Synchronie anbelangt, unterscheidet man zwischen drei Kategorien. Die erste Art ist die sogenannte Lippen-Synchronie, welche die Anpassung des übersetzten Textes gemäß der Mundbewegungen auf dem Bildschirm vornimmt. Diese Art der Synchronie wird in der Regel nur in Szenen mit Nahaufnahmen, in denen die Mäuler der Schauspieler*innen sichtbar sind, verlangt. In solchen Fällen ist die Aufgabe der Übersetzer*innen bzw. Dialogverfasser*innen den Zieltext aus solchen Wörtern zu schaffen, deren Aussprache zu ähnlichen Mundbewegungen bzw. visuellen Wirkungen führt (De Marco 2012: 55). Wenn die Übersetzung an die Körperbewegung und Gestik der Schauspieler*innen, die sich auf dem Bildschirm befinden, angepasst wird, handelt es sich um die Kategorie der Synchronie, die als die kinetische bezeichnet wird. Letztens gibt es noch die sogenannte Isochronie. Diese umfasst die Anpassung der Synchronisation genau an die Zeit zwischen dem Aufmachen und Zumachen des Mundes des sprechenden Charakters (De Marco 2012: 55).

3.2 Von der technischen zur soziokulturellen Ausrichtung der AVT

Die Forschung, die sich dem audiovisuellen Bereich der Translation widmete, hat seine Wurzel bereits Ende der 1950er und Anfang der 1960er-Jahre. Während der digitalen Revolution gegen Ende des 20. Jahrhunderts wuchs dieses Gebiet jedoch exponentiell und es gewann mehr wissenschaftliche Aufmerksamkeit. AVT stellt heutzutage einen untrennbaren Teil der wissenschaftlichen Disziplin dar (Díaz Cintas 2012b: 280).

Ursprünglich lag das Augenmerk der Forschung in erster Linie auf der linguistischen und technischen Seite der audiovisuellen Übersetzung. Themen wie zum Beispiel Unterschiede zwischen Untertitelung und Synchronisation, zeitliche und räumliche Einschränkungen, Spotting oder Anpassung der Übersetzung an das Bildmaterial standen im Vordergrund. Heutzutage ist die Forschung viel breiter und jegliche Formen der audiovisuellen Translation werden als separate Praktiken verstanden, die aus kritischer Perspektive analysiert werden sollen (2012: 275ff.).

Wie bereits erläutert, erweiterte sich der Forschungsbereich der Translationswissenschaft seit der kulturellen Wende Ende des 20. Jahrhunderts um Themen wie Macht, Ideologie und Manipulation. Wie jedoch Díaz Cintas unterstreicht, werden diese Konzepte vor allem im Rahmen der Literaturübersetzung behandelt und es gebe nur wenig wissenschaftliche Literatur, die sich mit den manipulativen Prozessen in Bezug auf die macht- und ideologiebezogenen Faktoren in der AVT auseinandersetzt (Díaz Cintas 2012a: 275).

Wie im theoretischen Teil der vorliegenden Masterarbeit erläutert wurde, ist Manipulation eines der Schlüsselkonzepte des deskriptiven Paradigmas der Translationswissenschaft. Das Cambridge Wörterbuch definiert sie als „controlling someone or something to your own advantage, often unfairly or dishonestly“ (Cambridge Dictionary 2023a). Im Rahmen des deskriptiven Paradigmas wird die These vertreten, dass Texte im Laufe des Übersetzungsprozesses manipuliert werden, um einem bestimmten Zweck in dem Zielkontext zu dienen, wobei die ideologischen und poetischen Komponenten der Zielkultur eine besonders wichtige Rolle spielen (Gentzler & Tymoczko 2002:xiii).

Im Kontext der audiovisuellen Übersetzung gibt es noch weitere Faktoren, welche die Form der Übersetzung prägen. In diesem Zusammenhang unterscheidet Díaz Cintas zwischen zwei Arten der Manipulation, die im Rahmen der audiovisuellen Übersetzung vorkommen, ideologischer und technischer (Díaz Cintas 2012b: 284).

3.2.1 Technische und ideologische Manipulation

Die erste Form der Manipulation, die von Díaz Cintas als positiv beschrieben wird, ist die technische Manipulation. Zu dieser kommt es, wenn das Original aus technischen Gründen verändert werden muss. Das heißt, der Ausgangstext wird modifiziert, um die Lippsynchronizität zu erreichen oder kondensiert, um in die Untertitel passen zu können. Im Fall der Untertitelung müssen einige Inhalte aus dem Original gekürzt oder ausgelassen werden, damit die Untertitel nicht die Lesbarkeitsgrenze überschreiten. Diese Modifizierungen sind ein untrennbarer Teil

der Praxis, sie sollen aber nicht dazu führen, dass der Inhalt der Übersetzung der Essenz des Originals widerspricht²⁴ (2012b:284).

Díaz Cintas besagt, dass: „In AVT, visual, time and space constraints should not serve as an excuse for toning down or leaving out controversial or sensitive elements present in the original dialogue, such as expletives, blasphemies, sexual references, or political comments.“ (Díaz Cintas 2012b:284f.) Er betont, oft werden die technischen Einschränkungen nur als Vorwand für Lösungen genutzt, die ansonsten als „unpalatable“ einzustufen wären (2012b: 285). Es passiert, dass die Änderungen des Originals nicht aus technischen Gründen vorgenommen werden, sondern auf ideologische und/oder kulturelle Einflüsse zurückzuführen sind (Fawcett 2003:149).

Diese Art der Manipulation der audiovisuellen Produkte beschreibt Díaz Cintas als negativ, ideologisch. Er definiert sie als „the incorporation in the target text of any change (including deletions and additions) that deliberately departs from what is said (or shown) in the original“ (2012b: 285). Ebensolche zielgerichtete Manipulation kann aus verschiedenen Gründen vorgenommen werden. Manipulation kann zum Beispiel ethisch, politisch oder wirtschaftlich motiviert sein (Díaz Cintas 2012b: 285).

Übersetzen ist keine völlig neutrale Tätigkeit. Ganz im Gegenteil, Texte werden im Laufe des Übersetzungsprozesses manipuliert, und die Filmübersetzung stellt hierbei keine Ausnahme dar, unabhängig von der Art der politischen und kulturellen Systeme, welche die audiovisuelle Übersetzung im gegebenen Land steuern können (Díaz Cintas et al. 2016: III). Darüber hinaus betont Lefevere „on every level of the translation process, it can be shown that, if linguistic considerations enter into conflict with considerations of an ideological and/or poetological nature, the latter tend to win out“ (2017:30). Laut Díaz Cintas sei es die Aufgabe der Translationswissenschaftler*innen, Licht auf die Ideologie und Machtverhältnisse, die hinter diesen Prozessen stehen, zu werfen (2012b: 285).

²⁴Dies kommentiert auch Frederic Chaume (2021: 216), laut dem Übersetzer*innen die Aufgabe der Dialog-Autor*innen übernehmen sollten. Er unterstreicht die Tatsache, dass die von den Übersetzer*innen erstellte Rohübersetzung von den Dialog-Schreiber*innen manipuliert werde, um einen gut klingenden Text, der an die technische Seite angepasst ist, zu produzieren. Oft verstehen sie jedoch die Ausgangssprache nicht, was dazu führt, dass im Rahmen des Adaptationsprozesses der Inhalt des Originals deutlich verändert wird. Im Kontrast zu ihnen haben Übersetzer*innen in vielen Fällen universitäre Ausbildung. Wie Kadric und Kaindl betonen, seien Student*innen der Translationswissenschaften dazu gebracht worden „über ihre Rolle in der Gesellschaft und ihre Verantwortung sich selbst und der Gesellschaft gegenüber nachzudenken“ (2016:7).

3.2.2 Zensur

In einigen Studien im Rahmen der AVT wird der Begriff Manipulation synonym zu Zensur verwendet. Díaz Cintas stellt jedoch fest, dass Zensur „more restrictive, coercive“ als ideologische Manipulation sei (2012b: 286). Billiani (2007: 3) beschreibt Zensur als „a form of manipulative rewriting of discourses by one agent or structure over another agent or structure, aiming at filtering the stream of information from one source to another“.

Unterschiedliche politische Regime in der Geschichte waren sich dessen bewusst, dass Filme zur Machtkontrolle verwendet werden können. Aus diesem Grund wurden die Filmproduktion und der Filmimport in vielen Fällen legislativ reguliert (Díaz Cintas 2012b:287). Die Zensur ist seit den Anfängen der Internationalisierung des Filmes Teil der audiovisuellen Übersetzungsindustrie. Übersetzer*innen waren

[...] closely engaged in the renegotiation of the language, the culture and the concept of nation in countries such as Germany, Italy and Spain, where tellingly dubbing was made compulsory (thus giving priority to the national language) at the expense of subtitling (which would have allowed the language of the Other to be heard on screen). (Díaz Cintas 2012b: 287)

Synchronisation wurde als Verteidigungsmittel eingesetzt, um die Reinheit der lokalen Sprachen und Kulturen zu schützen (Díaz Cintas 2012b: 287).

Zensur und ideologische Manipulation sind jedoch keine Prozesse, die nur in die Vergangenheit oder nur in die autoritären Systeme gehören. Sie sind ein untrennbarer Teil der Realität. Billiani betont, dass Medien ein breites und sehr vielfältiges Publikum erreichen, das „needs to be kept under control and organized in its tastes and opinions by a visible, and invisible, censorial power“ (Billiani 2007:5ff.). Zensur ist auch heute noch ein üblicher und häufig angewandter Prozess, der unterschiedliche Ausprägungen haben kann (2007:22).

3.2.3 Das Manipulative Potenzial der AVT

Weil die audiovisuelle Übersetzung eine ganze Reihe von technischen Einschränkungen beinhaltet, wird oft behauptet, dass der Ausgangstext als Ergebnis der von den technischen Einschränkungen bedingten Prozesse zu verstehen ist. Peter Fawcett weist jedoch darauf hin, dass auch andere Elemente einen Einfluss auf die audiovisuelle Übersetzung nehmen. Zu diesen gehören auch „the moral, political and legal concerns of the translator and/or the translation commissioner,“ das Verständnis der Übersetzer*innen von ihren verschiedenen Rollen und ihrer Verantwortung sowie der vorherrschende Diskurs im Bereich der audiovisuellen Translationswissenschaft (Fawcett 2003: 145f.).

Fawcett verbindet die deskriptive Translationswissenschaft mit der audiovisuellen Übersetzung, indem er sie im Kontext der von Gideon Toury eingeführten Normen analysiert. Er stellt die Frage, inwieweit die Übersetzungen durch Normen und nicht technischen Faktoren geprägt werden (Fawcett 2003: 145). Auch er unterstreicht, dass die audiovisuellen Texte im Rahmen des Übersetzungsprozesses manipuliert werden. Er behauptet, obwohl technische Einschränkungen eine wichtige Rolle in der AVT spielen, werde die finale Form der Übersetzung auch durch ideologische, gesellschaftliche und moralische Aspekte beeinflusst (Fawcett 2003:145).

Fawcett belegt seine These anhand seiner Untersuchung der Untertitelung vier französischer Filme in die englische Sprache. Er kommt zum Ergebnis, dass es in den untersuchten Übersetzungen zu Verschiebungen kam, die nicht durch die technischen Faktoren bedingt wurden, sondern als Resultat der ideologischen und kulturellen Einflüsse zu verstehen sind. Die sprachliche und kulturelle Seite der Filme wird so abgeändert, damit sie dem amerikanischen Sprachgebrauch und der Kultur entspricht (2003: 145ff.).

Die manipulativen Prozesse in der AVT sind jedoch kein neues Thema. Im deutschsprachigen Raum begann sich die Forschung zu dieser Problematik bereits in den 60-er Jahren zu etablieren, wobei der Fokus primär auf der Synchronisation lag. Otto Hesse-Quack betrieb eine vergleichende Analyse 12 deutschen Synchronfassungen mit ihren englischen, französischen und amerikanischen Originalen. Das eigentliche Untersuchungsmaterial stellten ausgangs- und zielsprachige Dialoglisten dar (1969: 70).

Sein Ziel war die Unterschiede zwischen den Synchron- und Originalfassungen zu erforschen und um zu herausfinden, „welche Gründe die Veränderungen haben, wer sie im einzelnen vornimmt und an welchen Teilen und Stellen der Filme solche Veränderungen in der Hauptsache stattfinden“ (Hesse-Quack 1969: 13). Hesse-Quack kam zu dem Ergebnis, dass hinter dem Großteil der Verschiebungen soziale Einflussfaktoren stehen. Hinweise auf Deutschland, die das Land und seine Bürger in einem negativen Licht darstellen, wurden ausgelassen oder verändert (Hesse-Quack 1969: 194ff.). Die sexuellen Anspielungen wurden verändert. „Wenn sie nicht ganz unterdrückt wird, unterliegt sie zumindest einer starken Tendenz zur ‚Verharmlosung‘.“ (Hesse-Quack 1969: 196). Darüber hinaus wurden auch die sozialkritischen Inhalte stark manipuliert und durch die deutschen Fassungen nur selten wiedergegeben. Ein weiterer Aspekt, der im Kontrast zu den Originalen in den deutschen Synchronfassungen nur sehr begrenzt zum Vorschein kommt, ist die Darstellung von Gewalt (Hesse-Quack 1969: 239).

Gabriele Toepser-Ziegert betrieb auch eine gesellschaftlich-orientierte Analyse der deutschen Synchronfassung von 15 Folgen der Krimiserie *Die 2* (eng: *The Persuaders*) (1978: 102). Auch sie behauptet, dass die Unterschiede gegenüber dem Original in der gesellschaftlichen Sphäre verankert sind. Sie vertritt die These, dass im Rahmen des Synchronisationsprozesses die Werte des Zielkontextes in die audiovisuelle Übersetzung eingearbeitet werden (Toepser-Ziegert 1978:225ff.). Sie beschreibt die Synchronisation als „soziale Kontrollinstanz“, welche die Konformität der Synchronfassungen mit den Werten und Normen des Zielkontexts erleichtert (Toepser-Ziegert 1978: 227).

Die Ergebnisse der Untersuchung stehen im Widerspruch zu denen von Hesse-Quack. Die sexuellen Anspielungen kommen in den deutschen Fassungen sehr oft zum Vorschein. Sehr ähnlich wurde auch mit dem Thema Gewalt umgegangen. Toepser-Ziegert argumentiert, dass die unterschiedlichen Herangehensweisen für den Umgang mit diesen Themen auf den „sozialen Wandel“ der deutschen Gesellschaft zurückzuführen sind (1978: 214). Was jedoch die negativen Hinweise auf Deutschland und Deutsche anbelangt, sind die Ergebnisse der beiden Untersuchungen ähnlich. Solche Anspielungen wurden auch in der Synchronisation der Serie *Die 2* ausgelassen (1978: 220). Die Gesellschaft mit ihren Werten und Normen, für welche die Synchronfassung erstellt wird, funktioniert als ein wichtiger Einflussfaktor auf die Endversion (Toepser-Ziegert 1978: 223).

Pruys übt jedoch Kritik an diesen Auseinandersetzungen, welche die Meinung vertreten, dass die Aufgabe der Synchronisation eine objektive Reproduktion des Originals in der Zielsprache sei (Pruys 1997: 3538). „Die Studien zur Synchronisation von Hesse-Quack und Toepser-Ziegert zeigen deutlich, wie Untersuchungsergebnisse durch die Auswahl des Materials, der Fragestellung und der Vergleichskategorien vorherbestimmt werden können“ (Pruys 1997: 444).

Pruys schlägt ein rhetorisches Modell für die Untersuchung von Synchronfassungen vor, laut dem das Original und seine Übersetzung als „zwei Aussagen zum gleichen Thema“ behandelt werden (Pruys 1997: 3538). Die Verschiebungen in den Übersetzungen werden somit nicht als negativ angesehen. „Synchronfassungen weichen aus technischen, rechtlichen und finanziellen Zwängen wie aufgrund freiwilliger Entscheidungen von den Ursprungsfilmern ab.“ (1997: 3553).

Laut Pruy seien Synchronfassungen partielle Interpretationen des Originals. Er versucht, die Entwicklungen der deutschen Filmsynchronisationsbranche darzustellen und zeigt, dass es seit der Einführung des ersten ausländischen Filmes in Deutschland unterschiedliche Bemühungen und Strategien gab, den Filmimport zu steuern. Unterschiedliche Regime

bedienten sich verschiedenen Strategien für den Umgang mit importierten Filmen (1997: 3576ff.). Dies zeigt, dass Manipulation ein untrennbarer Teil der Filmsynchronisationspraxis ist.

Aus globaler Sicht begann sich die Translationswissenschaft mit diesen Themen vor allem in den letzten 10 Jahren intensiv auseinanderzusetzen. Die Zeitung *Meta* veröffentlichte im Jahr 2012 eine Ausgabe, die der Problematik der Manipulation in der audiovisuellen Übersetzung gewidmet ist. Im Editorial und seinem Aufsatz in der Zeitung kritisiert Díaz Cintas die Tatsache, dass obwohl audiovisuelle Produkte eine wesentliche Rolle im Alltag unserer Gesellschaft spielen, bisher nur sehr wenig Augenmerk auf die macht- und ideologiebezogenen, manipulativen und zensierenden Prozesse im Kontext der AVT gerichtet wurde (Díaz Cintas 2012a: 275). „In terms of communication, the prominence given to audiovisual productions in today’s society makes them an ideal and powerful vehicle for the transmission, not only of factual information, but also of assumptions, moral values, commonplaces, and stereotypes.“ (Díaz Cintas 2012b: 281).

Er untersucht die AVT im Kontext der im Rahmen der kulturellen Wende hervorgebrachten Ansätze, die sich seiner Meinung nach für die Analyse der AVT gut eignen (Díaz Cintas 2012b: 281). Díaz Cintas vertritt die Ansicht, dass die wichtigsten Faktoren, welche die Vermittlung der Werte einer Kultur steuern, in Macht- und politischen Strukturen verflochten seien. Laut Díaz Cintas (2012b: 282) involviere jede (audiovisuelle) Übersetzung „a certain degree of subjectivity and bias“ der Subjekte, die sich an ihrer Produktion beteiligen. Er unterstreicht, dass der sozio-kulturelle Kontext, in dem sich diese Agent*innen befinden, sowie die in diesem Kontext herrschenden Regeln weiterhin einen Einfluss auf sie nehmen (2012b: 282).

Auch andere Artikel in der Ausgabe versuchen die Faktoren, die hinter der Manipulation der audiovisuellen Texte stehen, zu entlarven, und sie werfen ein Licht auf die Machtkämpfe, die bei der Übersetzung von audiovisuellen Produkten stattfinden und auf die Einflüsse, die sie in Folge auf die Zieldtexte haben. Sie zeigen, dass solche Prozesse verschiedene Phänomene beim Übersetzen hervorrufen, wie zum Beispiel „taboo language, religious, sexual, and political references“ (Díaz Cintas 2012a: 276). Die Autor*innen der Beiträge vertreten die Meinung, dass die ideologische Manipulation und Zensur in der audiovisuellen Übersetzung noch heute ein untrennbarer Teil der Praxis sei und nicht nur in Systemen mit diktatorischen Regimen zu finden sei (Díaz Cintas 2012a: 275f.).

Vier Jahre später erschien eine andere Sammlung von Aufsätzen mit dem Fokus auf ideologischen Manipulationen in der audiovisuellen Übersetzung. Sie besteht aus Artikeln von Translationswissenschaftler*innen aus unterschiedlichen Teilen der Welt. Die Aufsätze

befassen sich wieder mit der Manipulation und Zensur in der AVT und verbinden die Translationswissenschaft mit anderen Bereichen und Fachgebieten, unter anderem auch mit der Geschlechterforschung und dem Feminismus (Díaz Cintas et al. 2016: III).

Die Beiträge beleuchten unter anderem die Rolle, die audiovisuelle Übersetzung bei der Darstellung bestimmter sozialer Gruppen und Identitäten spielt. Díaz Cintas erläutert sie wie folgt:

As a site of discursive practice, audiovisual media and its translation play a special role in the articulation of cultural concepts such as femininity, masculinity, race and otherness, among others. It can contribute greatly to perpetuating certain racial stereotypes, framing ethnic and gender prejudices, and presenting viewers with out-dated role models and concepts of good and bad seen as rigid, diametrically opposed. (Díaz Cintas 2012b: 181f.)

Die Forscher*innen begannen sich also dessen bewusst zu werden, dass die AVT Einfluss auf die Darstellung und Verbreitung wichtiger Konzepte nimmt, welche auf die Identitätsbildung unterschiedlicher Gruppen, unter anderem auch der Frauen, wirken.

3.3 Feministische Aspekte der AVT

Wie bereits besprochen, wurden die ersten Überlegungen zum Thema Gender und Übersetzung im Bereich der literarischen Übersetzung entwickelt. Allerdings verbreiteten sich diese Ansätze auch in die weiteren Zweige der Translationswissenschaft, unter anderem auch im Bereich der audiovisuellen Translation. Trotz der Tatsache, dass die Fragen bezüglich Gender in der Übersetzung schon seit ca. 50 Jahren im Rahmen der Disziplin gestellt werden, entstand die Forschung im Bereich der audiovisuellen Übersetzung erst viel später zu Beginn des 21. Jahrhunderts (De Marco 2016: 315). Was aber die Darstellung von Frauen in audiovisuellen Produkten anbelangt, handelt es sich um keine neue Entwicklung (Von Flotow & Josephy-Hernández 2018: 296).

3.3.1 Gender und audiovisuelle Medien

Im Vergleich zu der audiovisuellen Dimension der Translationswissenschaften etablierten sich die feministischen Ansätze in den Filmstudien viel früher. Feministische Stimmen, die Kritik an der Darstellung des Lebens der Frauen in den Medien übten²⁵, meldeten sich in den Filmstudien bereits in den 1960er-1970er-Jahren. Weitere Kritik zielte darauf ab, dass Frauen in den

²⁵ Eine der Thesen war, dass Medien eine verherrlichte Darstellung von Frauenleben vermitteln (Von Flotow & Josephy-Hernández 2018:296).

Medien entweder stereotypisch dargestellt oder sogar ignoriert werden (Von Flotow & Josephy-Hernández 2018: 296). Geschlechtsbewusste kritische Ansätze in den Filmstudien haben heute schon eine lange Tradition. Sie beziehen sich unter anderem auch darauf, wie durch verschiedene Mechanismen Charakterisierung erfolgt und wie in Folge Frauen dargestellt werden (De Marco 2012: 110). Als Beispiele für diese Überlegungen werden in der vorliegenden Arbeit die Ansätze von Laura Mulvey, Kaja Silverman und Teresa de Laurentis erläutert.

Mulvey untersucht die Faszination der klassischen Hollywood Filme. Sie besagt, dass das Patriarchat die Form der Hollywoodfilme präge (Mulvey 1975/1999: 833f.). Sie vertritt die Meinung, dass Film „reflects, reveals, and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking, and spectacle“ (1975/1999: 833).

Mulvey prägte den Ausdruck *male-gaze*, der in die populäre Kultur eingenommen wurde. Der spezielle Stil der Hollywood-Filme wurde unter anderem auch durch zielgerichtete Handhabung der visuellen Lust erreicht. Mulvey stellt fest, dass die Erotik in klassischen Hollywoodfilmen die vorherrschenden patriarchalen Strukturen widerspiegele (1975/1999: 835ff.). Sie bedient sich des Konzeptes Skopophilie und ihrer Dualität, die Lust auf Schauen und Angesehen-Werden. Diese zwei Aspekte wurden zwischen Männern, die aktive Subjekte sind, und Frauen, die passive (angesehene) Objekte sind, geteilt (1975/1999: 835ff.). Die Rolle der Frauen im Film ist also angesehen zu werden und ihr Aussehen sollte „strong visual and erotic impact“ hervorrufen (1975/1999:837). Frauen auf der Leinwand haben traditionell zwei Aufgaben. Erstens sollen sie als Gegenstand des erotischen Verlangens der männlichen Filmcharaktere dienen und zweitens sollen sie die Rolle des erotischen Objektes des männlichen Publikums erfüllen (1975/1999:838). Der männliche Blick (*male gaze*) steuert den Film.

Kaja Silverman (1988) erweitert die Theorie der feministischen Filmkritik um die Stimmendimension. Sie stellt fest, dass der Ton in konventionellen Filmen einen wichtigen Beitrag bei der Charakterisierung von männlichen und weiblichen Filmfiguren leistet und den Unterschied zwischen ihren geschlechtsbezogenen Verhaltensmustern vertieft. Sie besagt, „sexual difference is the effect of dominant cinema's sound regime as well as its visual regime, and that the female voice is as relentlessly held to normative representations and functions as is the female body“ (1988:viii). Sie weist darauf hin, dass die Frauenrede in konventionellen Filmen „unreliable, thwarted, or acquiescent“ sei (Silverman 1990: 309).

Luise von Flotow und Daniel E. Josephy-Hernández heben hervor, dass der Beitrag von Silverman eine besonders wichtige Rolle für den Bereich der audiovisuellen Übersetzung spielt, in dem im Unterschied zum visuellen Material das Skript und der Ton an ein neues

Zielpublikum angepasst werden. Sie unterstreichen die Tatsache, dass trotz ihrer Bedeutung, der akustischen Dimension in Bezug auf die Geschlechterproblematik in der AVT nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt wird (2018: 299).

Einen wichtigen Beitrag für die Filmstudien leistete auch Teresa de Lauretis (1978), die sich unter anderem der filmischen Darstellung der lesbischen Sexualität widmete. Sie unterscheidet zwischen *women* und *Women* (Von Flotow & Josephy-Hernández 2018: 299). Unter der Bezeichnung *women* meint de Lauretis individuelle Menschen, die durch ihre historisch-spezifische Situation geprägt werden, während *Women* die universelle, diskursiv-konstruierte Formulierung des weiblichen Geschlechts bezeichnet (Chaudhuri 2006: 63ff.). De Lauretis stützt ihre Überlegungen auf einem weiblichen Subjekt, welches nicht heterosexuell ist, und sie widmet sich der Problematik der Darstellung vom Lesbianismus im Film (Von Flotow & Josephy-Hernández 2018: 299).

3.3.2 Darstellung von Gender in der AVT

Derzeit existieren parallel drei Hauptrichtungen der Forschung, die sich dem Verhältnis zwischen audiovisueller Translation und dem Gender widmen. Alle drei sind in den feministischen Ansätzen aus den 1970er-Jahren verankert (Von Flotow & Josephy-Hernández 2018: 300). Der erste Forschungsbereich beschäftigt sich mit angloamerikanischen audiovisuellen Produkten, die feministische Züge aufweisen und deren Übersetzungen. Der zweite befasst sich mit den Unterschieden zwischen der Synchronisation und Untertitelung in Bezug auf die Geschlechterdarstellung und die dritte Forschungsrichtung dreht sich um queere audiovisuelle Produkte und ihre Behandlung in der Translation (Von Flotow & Josephy-Hernández 2018: 300ff.).

3.3.2.1 Übersetzung von feministischen audiovisuellen Produkten

In den Medien werden allmählich immer mehr Frauenfiguren eingeführt, welche die patriarchalischen Vorstellungen von Weiblichkeit in Frage stellen. Diese Frauen sind in der Regel selbstbewusst, erfolgreich, sexuell emanzipiert und unabhängig. Die Vermarktung von Programmen, die solche Charaktere beinhalten, besteht darin, dass sie als realitätsnah und relevant wahrgenommen werden. Ein sehr wichtiger Aspekt ist, dass ihre Sexualität, welche die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Tabus bricht, als Verkaufsargument dient (Feral 2011b: 183f.).

Das erste Forschungsgebiet konzentriert sich auf die sprachliche Darstellung dieser Art von Figuren in Filmen und Fernsehserien, die man als *chick-flicks* kategorisiert. Die

audiovisuellen Produkte, die im Rahmen dieser Initiative bereits erforscht wurden, sind *Sex and the City*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Bridget Jones' Diary* und *Ally McBeal* und die Theoretikerinnen, die in diesem Bereich besonders aktiv sind, sind Marcella de Marco, Anne-Lise Ferall, Delia Chiaro sowie Diana Bianchi. Die Wissenschaftlerinnen arbeiten mit Übersetzungen vom Englischen ins Italienische, Französische und Spanische (Flotow & Josephy-Hernández 2018: 300).

Anne-Lise Feral untersuchte in ihrem Artikel die französische Synchronisation der US-amerikanischen TV-Serien *Sex and the City* und *Ally McBeal*. Das Augenmerk ihrer Analyse lag in erster Linie auf dem, wie sich die Darstellung von Frauen, konkreter von ihrer Sexualität, im Rahmen der Übersetzung, einer „ideological revision“ unterzog (Feral 2011b:185). Sie weist darauf hin, dass die Inhalte in der Serie in der französischen Synchronisation stark verändert wurden, was sich deutlich in der Darstellung von weiblicher (Hetero)Sexualität widerspiegelt.

Feral zeigt in ihrem Aufsatz, dass bei der Sexualität von Frauen in der Übersetzung oft mit einer anderen Perspektive herangegangen wird (2011b:185). Während die Frauen im Original sexuell emanzipiert sind und sie teilweise dadurch die patriarchalen Normen bekämpfen, werden die Frauen in der Synchronfassung als promiskuitiv, unmoralisch dargestellt und die weibliche Sexualität wird in Verbindung mit Kurtisane und Prostitution gebracht (Feral 2011b: 190ff.). Die Synchronisation verstärkt die patriarchale Struktur, gegen die die Serien arbeiteten, nach der in der sexuellen Sphäre Männer als aktive Subjekte und Frauen als passive Objekte gelten (2011b: 195).

Diana Bianchi setzte sich mit der italienischen Synchronisation der Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer* auseinander (2008: 187). Das Augenmerk ihrer Analyse liegt in erster Linie auf zwei Aspekten, auf dem Slang in der Serie, der *Buffyspeak* genannt wird und auf der Hauptfigur Buffy, die feministische Züge aufweist.

Die Hauptfigur Buffy war in vielerlei Hinsicht eine revolutionäre Gestalt, welche die patriarchalischen Normen über die Weiblichkeit in Frage stellte. Sie gilt auch als Vorbild für das junge weibliche Publikum, das die Serie sieht. Buffy ist in der Originalfassung eine aktive junge Frau, die mit ihrer Selbstständigkeit sowie sexueller Emanzipation den Status quo herausfordert. Die weiblichen Charaktere in der Serie haben in der Regel mehr Macht als Männer, die von ihnen sogar gerettet werden. Die Serie „subverts gender stereotypes and undermines accepted hierarchies of power, both linguistically and socially“ (Bianchi 2008: 184f.).

Die herrschenden patriarchalischen Vorstellungen von weiblicher Sexualität in Italien flossen allerdings in die Synchronisation ein. Dieser Aspekt von Buffy wurde stark verändert und sogar zensiert, um der herrschenden Ideologie in Italien zu entsprechen. Im Original wird

Buffy als eine sexuell befreite Frau dargestellt, die auch in solchen Kontexten eine aktive Rolle übernimmt. Die italienische Synchronfassung ändert diesen Aspekt von Buffys Charakter völlig. Sie wird in eine passive Rolle versetzt. Darüber hinaus wird noch ein weiterer Aspekt ihrer Sexualität verändert. Die amerikanische Buffy ist eine selbstbewusste Frau, die weiß und macht, was sie will. Die italienische Version von Buffy hingegen stellt sich selbst als stereotypische Frau dar, die nicht weiß, was sie will und deshalb unlogisch und irrational handelt (Bianchi 2008: 185ff.).

Bianchi behauptet, dass solche Maßnahmen durch unterschiedliche Faktoren bedingt werden. Neben den sprachlichen und technischen Faktoren, die audiovisuelle Übersetzung mit sich bringt, nahmen zudem auch sozio-ökonomische Aspekte einen Einfluss. Während das Zielpublikum im Herkunftsland der Serie über 14 Jahre war, wurde sie in Italien für junge Teenager vermarktet (2008: 186). Bianchi unterstreicht, es sei von großer Bedeutung, den sozio-kulturellen Kontext der Zielkultur in Betracht zu ziehen, wenn man eine Synchronfassung untersucht und die daraus resultierenden Ergebnisse begründen will. Die Manipulation audiovisueller Produkte in Italien ist laut Bianchi das Ergebnis des Einflusses der konservativen Ideologie in Italien, welche die Synchronproduktion, die TV-Vorgehensweisen sowie die sozialen Normen noch immer durchdringt und prägt (Bianchi 2008: 192ff.)

Dem Thema Darstellung von Sexualität in der Synchronisation widmete sich auch Delia Chiaro (2021). Das Augenmerk ihrer vergleichenden Analyse lag auf der italienischen Synchronfassung der TV Serie *Sex and the City*. Chiaro untersucht in ihrer Studie, wie die explizit sexuellen Inhalte aus der Serie an die italienische Kultur angepasst wurden und zeigt, wie die sexuell eindeutige und tabuisierte Sprache der Originalfassung im Rahmen des Übersetzungsprozesses gemildert wurden (Chiaro 2021: 255). Ihre These ist, dass einer der Gründe für die Mitigationsmaßnahmen in der Übersetzung die TV-Unternehmen seien, die gemilderte Versionen von Programmen bevorzugen, damit die audiovisuellen Produkte in der Hauptsendezeit gezeigt werden können, um dadurch mehr Umsatz zu generieren (Chiaro 2021: 257).

Die Ergebnisse ihrer Analyse zeigen, dass sich die italienische Version der *Serie Sex and the City* deutlich vom Original unterscheidet, was als Folge von starker Zensur zu verstehen ist (2021:263). Sie weist darauf hin, dass die Zensur in erster Linie auf zwei Arten ausgeübt wird. Erstens wird die lexikalische Seite der Serie manipuliert. Die Tabus und die sexuell eindeutige Sprache werden in vielen Fällen aufgeweicht. Zweitens wird die Serie auch mithilfe der Manipulation des Tones der Serie gemildert (Chiaro 2021: 272). Chiaro vertritt die These, dass die akustische Seite eine Rolle bei der Charakterisierung der Figuren und „construction of meaning“ spielt (2021:263). Die Stimmen der Schauspieler*innen in der italienischen Version sind

lebendiger und munterer als im Original, was sich zum Beispiel für Mirandas ironischem und Samanthas selbstbewusstem Charakter im Original nicht gut eignet. Außerdem werden auch Sexszenen akustisch gemildert. Die Manipulation betrifft in diesem Fall die quantitative sowie die qualitative Seite des Tones (Chiaro 2021: 272f.).

Marcella de Marco ist eine der aktivsten Forscher*innen in dem Bereich der Translationswissenschaft, der sich mit der Gender-Fragen in der audiovisuellen Translation beschäftigt. Nach der Veröffentlichung zweier ähnlicher Fallstudien (De Marco 2006; 2009), welche die Darstellung von Gender in mehreren spanischen und italienischen audiovisuellen Produkten untersuchten, publizierte sie im Jahr 2012 das Buch mit dem Titel *Audiovisual Translation through a Gender Lens*.

Sie betrieb eine vergleichende Analyse italienischer und spanischer Synchronfassungen mehrerer audiovisueller Produkte in Bezug auf die Darstellung von Geschlechtern, wobei ihre Analyse eine alternative Perspektive bietet. Ihr Ziel war zu untersuchen, welche Rolle audiovisuelle Translation bei der Vermittlung von Geschlechterstereotypen spielt. Darüber hinaus analysiert sie, ob die audiovisuellen Übersetzungen negative Haltungen gegenüber unterschiedlichen Ethnien, Sexual-, Religions- oder anderen Gruppen von Menschen vermitteln (De Marco 2012: 149).

Um dies zu erforschen, vergleicht sie die Geschlechterdarstellungen in italienischen und spanischen Synchronfassungen von fünf US-Amerikanischen Filmen, *Working Girl*, *Erin Brockovich*, *Pretty Woman*, *Sister Act* und *Mrs Doubtfire* und von fünf englischen Filmen, *East Is East*, *Billy Elliot*, *Bridget Jones's Diary*, *Bend It Like Beckham* und *Calendar Girls*. Im ersten Schritt untersucht sie, ob originalen Filme durch die Sprache Geschlechterstereotype, sexistische Nuancen oder jegliche androzentrische bzw. homophobe Werte vermitteln (De Marco 2012: 219). Obwohl Sexismus unterschiedliche Formen haben kann, ist es die Sprache, in der er sich sehr gut erkennen lässt. Sie betont, dass „it is through language that we find the clearest evidence of sexism, since language is the means by which we usually voice our ideas and attitudes“ (De Marco 2009: 178).

Nach der anfänglichen Analyse untersucht die Forscherin, wie die oben beschriebenen Elemente aus den Originalen in den Synchronfassungen behandelt wurden (De Marco 2012: 219). Sie kommt zu dem Schluss, dass in den englischen Versionen Frauen häufiger abwertend angesprochen und beschrieben werden als Männer.

[I]n English a wider range of offensive terms- terms that are not necessarily sexist – are used to address and refer to (female) characters. By contrast, Spanish and Italian seem more prone

to use discriminatory labels that stress a more direct association with prostitution or sexual intercourse. (De Marco 2012: 211)

Was die Verwendung von anstößigen Wörtern anbelangt, verhalten sich die Sprachen relativ ähnlich. Die offensiven Wörter werden gleichermaßen distribuiert, und sie spielen auf Frauen im Zusammenhang mit Prostitution oder Sex an. Es wurden jedoch unterschiedliche Tendenzen beobachtet (De Marco 2012: 219f.).

Wenn sich die Figuren in den originalen Versionen beleidigen, verwenden sie auch Ausdrücke, die nicht unbedingt sexuelle oder sexistische Assoziationen haben. Im Unterschied dazu werden in den spanischen und italienischen Fassungen Ausdrücke verwendet, die Frauen in den Zusammenhang mit Sexualität, Prostitution und Tieren bringen, auch an Stellen, wo sie im Original nicht vorkommen (2012: 220). De Marco kommt zu dem Ergebnis, dass alle vier Länder auf einer ähnlichen Weise mit Identitätsproblematik und -fragen umgehen, was aber die Darstellung von Gender in den oben genannten Filmen und ihre italienischen und spanischen Fassungen anbelangt, vermitteln die Synchronfassungen „more biased portrayal of gender“ (De Marco 2012: 221).

Die Forschung in der audiovisuellen Translation aus der feministischen Perspektive wird nicht nur im Rahmen Europas betrieben. Lisi Liang untersucht die chinesische Untertitelung eines der berühmtesten *chick-flick* Filme, *Bridget Jones's Diary*. Das Augenmerk ihrer Arbeit liegt auf der Darstellung der westlichen Femininität, weiblichen Sexualität und profanen Sprache weiblicher Charaktere in der chinesischen Fassung (Liang 2020: 1).

Bridget Jones ist eine Frau, die eine Alternative für traditionelle Frauenfiguren in den Medien darstellt. Sie entspricht nicht den konventionellen Erwartungen an Frauen in Filmen und in der Gesellschaft, indem wie sie aussieht, wie sie spricht und wie sie sich verhält. Ihr Vokabular besteht auch aus Vulgarismen, die allerdings in der chinesischen Fassung abgemildert werden (Liang 2020: 1ff.).

Ähnliches passiert auch in den Szenen, in denen es um sexuelle Themen geht. Diese werden nicht völlig zensiert, sondern wiederum fein nuanciert, um den Grad der Deutlichkeit im Film zu senken. Lisi Liang (2020:10) kommentiert dies folgendermaßen: „while explicitly offensive and sexually related language is frequently present in the film, the subtitles' choice tends to downgrade the explicitness of swearing and sexuality, taking the target culture into account“. Es ist jedoch interessant zu beobachten, dass die Stellen, an denen über die weibliche Sexualität gesprochen wird, weniger direkt übersetzt wurden als die Passagen, in denen die Sexualität der Männer Thema der Handlung ist (2020: 10).

3.3.2.2 Untertitelung vs. Synchronisation

Einige Forschungen wurden betrieben, um herauszufinden, ob die Form der audiovisuellen Übersetzung einen Einfluss auf die Darstellung von Gender in Medien nimmt. Anne-Lise Feral und Marcella de Marco führten auch vergleichende Analysen von Synchronisationen und Untertiteln durch.

Im Rahmen ihrer Forschung untersucht Anne-Lise Feral die französische Synchronfassung und Untertitelung der US-Amerikanischen Fernsehserie *Sex and the City*. Sie betont, dass Gender ein gesellschaftliches Konstrukt sei und eine komparative Analyse des Originals mit seiner Übersetzung könne zeigen, wie die Geschlechterdarstellung an die Werte des Zielpublikums angepasst wurde. Aus diesem Grund untersucht sie, wie der amerikanische Feminismus in die französische Kultur mittels Synchronisation und Untertitelung übertragen wird (2011a: 392f.).

Feral zeigt in ihrer Forschung, dass es in Frankreich in Bezug auf die Darstellung von Frauen große Unterschiede zwischen den Formen der audiovisuellen Übersetzung gibt. Die Synchronisation, welche die dominante Form ist und sich an ein breiteres, weniger offenes Publikum richtet, ist viel invasiver und vermittelt ein konservativeres Bild von Frauen (2011a: 392ff.). Im Gegensatz dazu steht die Untertitelung, die von der, wie es Feral formuliert, „cultured élite“ bevorzugt wird (2011a: 399). Sie behauptet, dass: „Compared to subtitles, dubbing could thus be said to function as a filter, selecting which elements can reach viewers and which elements need to be ‘naturalized’ on the basis of what the majority is believed to understand.“ (Feral 2011a: 392)

Während die Untertitel, die feministischen Ansichten und Darstellung von Frauen betreffend, relativ nah am Ausgangstext bleiben, werden diese Stellen in der Synchronisation stark verändert. Feral zeigt in ihrer Untersuchung, dass nicht nur die Privatsphäre von Frauen wie ihre Sexualität an die dominierende Ideologie in Frankreich angepasst wird, sondern auch ihre Karrieren und Ausbildungen. In der französischen Synchronisationsfassung haben Miranda und Charlotte einen niedrigeren Bildungsstand als im Original und ihre Karriereerfolge werden wiederholt heruntergespielt. Während im Original eine der Hauptgestalten in der Serie Miranda über ihre Erfahrung als Studentin an einem amerikanischen *college* (dt. Hochschule oder Universität) spricht, wird diese Institution in der Synchronfassung als *au lycée* (dt. Gymnasium) übersetzt (2011a: 396).

Eine ähnliche Verschiebung entdeckte Feral auch bei der Untersuchung der Übersetzung von Passagen, in denen die Karrieren der weiblichen Figuren erwähnt werden. In der englischen Version arbeitet Samantha als *public relations executive*. Während in der Untertitelung

Samanthas Arbeitsstelle als *directrice de relations publiques* bezeichnet wird, was ein hohes Maß an Verantwortung und Erfolg impliziert, wird sie in der Synchronfassung nur als *Son métier: relation publique* beschrieben. Diese Bezeichnung ist sehr vage und spielt ihre beruflichen Erfolge herunter (Feral 2011a: 397).

Anne-Lise Feral behauptet, dass diese Bedeutungsverschiebungen nicht allein auf technische Beschränkungen der Synchronisation zurückzuführen sind. Sie deutet, dass der Großteil der französischen Zuschauer*innen der synchronisierten Fassungen immer noch Frauen in Medien bevorzugen, die bescheiden und nicht karriereorientiert sind (2011a: 399).

Marcella de Marco betrieb auch eine vergleichende Analyse der Untertitelung und Synchronfassung mehrerer audiovisuellen Produkte in Bezug auf die Darstellung von Geschlechtern. Ihr Ziel ist, zu untersuchen, welche Rolle audiovisuelle Übersetzung bei der Vermittlung von Geschlechterstereotypen spielt. Um dies zu erforschen, vergleicht sie die Geschlechterdarstellungen in italienischen und spanischen Synchronfassungen und Untertiteln von vier US-Amerikanischen Filmen, *Working Girl*, *Erin Brockovich*, *Sister Act* und *Mrs Doubtfire*. Im ersten Schritt untersucht sie die originalen Filme, ob sie Geschlechterstereotype beinhalten, die laut De Marco an Sexismus zurückzuführen sind. Obwohl Sexismus unterschiedliche Formen haben kann, ist es die Sprache, in der sich dieser sehr gut erkennen lässt. Nach der anfänglichen Analyse untersucht die Forscherin, wie die unterschiedlichen Formen der audiovisuellen Übersetzung dazu beitragen, diese Stereotypen in anderen Kulturen zu verbreiten (De Marco 2009: 176ff.).

Im Unterschied zu den französischen Fassungen von *Sex and the City* kommt de Marco in ihrer Arbeit zum Schluss, dass es keinen wesentlichen Unterschied zwischen der Synchronisation und Untertitelung von den obengenannten Filmen in Bezug auf die Darstellung von Frauen und die Vermittlung von Geschlechterstereotypen gebe. Sie betont jedoch, dass die Untertitelung im Vergleich zur Synchronisation unnatürlich und zu wortwörtlich klingt. Trotz der Tatsache, dass die Synchronfassung freier als die Untertitelung übersetzt wurde, stellt Marcella De Marco fest, dass die Geschlechter in spanischen und italienischen Medien ähnlich derer in US-amerikanischen dargestellt werden und vergleichbare Konnotationen haben. Dies bedeutet, dass beide Versionen von audiovisueller Translation im Original vorhandene Geschlechterstereotypen, Sexismus und Klischees vermitteln (De Marco 2009: 176ff.).

3.3.2.3 Positiver Einfluss der AVT

Wie bereits verdeutlicht wurde, sind Synchronisation und Untertitelung geeignete Mittel für die Verbreitung von Geschlechterstereotypen und Sexismus in den Medien. Ein sehr interessantes Ergebnis brachte jedoch die von Nicole Baumgarten durchgeführte vergleichende Analyse der deutschen Synchronisation des James-Bond-Filmes, *From Russia with Love*.

Es ist kein Geheimnis, dass die James-Bond-Filme sexistische Züge haben, Frauen werden traditionell stereotypisch dargestellt. Baumgarten zeigt, dass im Gegensatz zum Ausgangstext die deutsche Fassung geschlechterbewusste Sprache einsetzt, und damit die sexistische und derogative Darstellung des Originals verändert (Baumgarten 2014: 68).

Baumgarten (2014: 64) erörtert in ihrem Aufsatz die deutsche Übersetzung des Satzes: *She should have kept her mouth shut*, der mit *Sie hat wirklich einen hübschen Mund*. Sie behauptet, die deutsche Fassung diene dem Ziel, zur Entwicklung der Handlung des Filmes beizutragen, während das Original zwei Zwecke erfüllt. Sie betont, dass: „In the English version we find again the splitting of the text into two discourse strands: one that is referring to the logical linear sequencing of the action and one that is textualizing gender.“ (Baumgarten 2014: 65) Dies eignet sich als ein Beispiel einer positiven Wirkung der audiovisuellen Übersetzung auf die Geschlechterdarstellung in den Medien (Baumgarten 2014: 68f.).

3.3.2.4 Die Stimmlage

Die nächste Forschungsrichtung, die im Rahmen dieses Kapitels vorgestellt wird, beschäftigt sich mit den Stimmen in den Synchronfassungen. Dies ist ein Aspekt, der bisher in der Wissenschaft kaum beachtet wurde, es gibt jedoch einige Studien, die sich mit den Stimmen am Rande befassen, wie zum Beispiel die Untersuchung von Delia Chiaro (2021). Die Themen wurden nur angeschnitten und es wurde ihnen eine sekundäre Wichtigkeit zugeschrieben.

Mit diesem Phänomen setzte sich auch Marcella de Marco (2012) im Rahmen ihrer Analyse der italienischen und spanischen Fassungen 10 englischer und US-amerikanischer Filme auseinander. Die Stimmen der Hauptfiguren in der spanischen und italienischen Version sind relativ nah am Original. Dies kann jedoch nicht für die akustische Darstellung von schwulen Charakteren in Filmen behauptet werden. Die jeweiligen Synchronisationsländer entschieden sich für unterschiedliche Strategien. In der italienischen Fassung haben die schwulen Charaktere in der Regel deutlich höhere, verweichlichte Stimmen als im Original und in den spanischen Fassungen. Die spanische Synchronfassungen hingegen wenden eine gegenteilige Strategie an und neutralisieren die etwas höhere Tonlagen und Akzente der schwulen Figuren im Original (2012:142ff.). De Marco behauptet, dass diese Strategien die Haltungen gegenüber

homosexuellen Gemeinschaften in den Ländern widerspiegeln: „Italy tends to ridicule the gay community whereas Spain prefers to silence it.“ (De Marco 2012: 146).

Die einzige in dieser Arbeit vorgestellte Forschung, in der die Stimmlage eine zentrale Stelle hat, wurde von Bosseaux (2008) betrieben. Sie untersuchte die französische Synchronisation einer Szene aus der US-Amerikanischen Serie *Buffy the Vampire Slayer*. Das Augenmerk liegt in erster Linie auf der französischen Version des Liedes, das Buffy in der Szene singt.

Obwohl sich diese Forschung nicht direkt mit dem Gender-Aspekt beschäftigt, wird die Identitätsbildung in der AVT erforscht. Bosseaux untersuchte die Tonqualität der singenden Protagonistin und stellte fest, dass die unterschiedlichen Tonlagen und Tonqualitäten im Original und der Synchronfassung unterschiedliche Effekte auf ihre Charakterisierung haben. Buffy soll das stereotype blonde Mädchen aus den USA darstellen, das am Anfang eines jeden Horrorfilms stirbt und ihre jugendliche Stimme soll zu dieser Identität beitragen. Im Kontrast dazu ist die Stimme der französischen Buffy deutlich reifer und selbstbewusster, was zu ihrem Charakter nicht gut passt (Bosseaux 2008: 356f.). Die Autorin betont daher, wie wichtig es sei, bei der Untersuchung audiovisueller Übersetzungen neben der sprachlichen Ebene auch anderen Komponenten eine höhere Aufmerksamkeit zu schenken (2008:366). Dieser Bereich braucht daher noch mehr wissenschaftliche Untersuchungen. Wie Luise von Flotow und Josephy-Hernández betonen, könne diese Forschungsrichtung sehr fruchtbar sein:

The ‚aural‘ aspects of dubbing and the meaning conveyed by the sound of a voice could/should be of great interest in regard to the effects of dubbing: how are male/female/other voices made to sound not only in the scripted dialogues of the source cultures, but in the dubbed versions? Does the sound of a voice change across languages? And if so, what does this mean or indicate? (Von Flotow & Josephy-Hernández 2018:306)

3.4 LGBTIQ in der audiovisuellen Übersetzung

Der weitere Bereich der Forschung befasst sich mit der sprachlichen Darstellung von queeren Identitäten in übersetzten audiovisuellen Produkten. Der erste Teil dieses Unterkapitels befasst sich mit der Behandlung von nicht binären sexuellen Orientierungen in der AVT. Der andere Teil dieses Abschnitts ist der Erforschung der audiovisuellen Übersetzung von Trans-Identitäten gewidmet.

3.4.1 Homosexualität in der AVT

Einige Forscher*innen befassten sich mit der Darstellung von Homosexualität in den übersetzten audiovisuellen Produkten. Im Rahmen dieser Masterarbeit werden die Forschungen von Irene Ranzato und Elizabeth Sara Lewis näher beschrieben. Wie aber von Flotow & Hernandez unterstreichen, erhält das Thema allmählich immer mehr wissenschaftliche Beachtung, sei es zum Beispiel Annalisa Sandrelli in Italien (2016) oder Roberto A. Valdéon (2010) in Spanien

Ranzato untersucht die italienische Synchronisation von englischen audiovisuellen Produkten, in denen die Sprache der Homosexuellen, die sogenannte *gayspeak* vorkommt. Akzeptanz der nicht-normativen Formen der Sexualität in der italienischen Gesellschaft formierte sich im Unterschied zu den USA langsamer, was sich auch in den italienischen Übersetzungen widerspiegelt. Sie betont, dass die englische Sprache über ein umfassendes Vokabular für queere Sexualitäten verfügt, während der italienischen Sprache das erforderliche Vokabular, welches für die Übersetzung solcher Programme nötig wäre, noch fehlt (Ranzato 2012:382). Aus diesem Grund sind manche Verschiebungen ein Ergebnis des Mangels an lexikalischen Mitteln (2012:372).

In vielen Fällen wird die Übersetzung nicht nur durch einen begrenzten Wortschatz geprägt, sondern vor allem durch ideologische Manipulation. Die analysierten italienischen Fassungen neigen dazu, eine unzeitgemäße Homosexualität darzustellen. Dies steht im Widerspruch zu den originalen Ausgangssendungen, in denen Homosexualität mit steigender Tendenz auf eine positive Weise dargestellt wird (Ranzato 2012: 382). Darüber hinaus zeigt Ranzatos Analyse, dass die Übersetzungen die homosexuellen Elemente in amerikanischen Filmen zielführend neutralisieren und ausradieren. Wie sie beschreibt „it is the purposeful dismantling of a network of associations which in the original texts overtly relate to a gay imaginary“ (2012:377).

Interessant ist auch, dass die Zensur bei Komödien, in denen Homosexualität thematisiert wird, weniger einschneidend ausfällt als bei dramatischen oder realistischen Sendungen. Sie argumentiert dies damit, dass „homosexuality is still a subject which is best dealt with through laughter“ (Ranzato 2012: 382).

Elizabeth Sara Lewis (2010) untersuchte die italienischen, französischen, spanischen und portugiesischen Untertitel des US-Amerikanischen Filmes *Gia*. Der Fokus der Analyse lag auf den Übersetzungen einer Szene aus dem Film, während dieser die lesbische Protagonistin ihrer Mutter ihre Freundin (*girlfriend*) vorstellt, insbesondere, wie mit dem mehrdeutigen

Charakter des Originals in den Übersetzungen umgegangen wird, der eine queere Interpretation der Szene ermöglicht (2010: 12ff.).

Lewis zeigte, wie unterschiedlich die Szene in jeglichen Sprachen herangegangen wurde. Während das französische Lexikon ein Äquivalent beinhaltet, welches den queeren Unterton der Szene wiedergibt, bietet die spanische Sprache nicht dieselben Möglichkeiten. Im spanischen Wortschatz gibt es keine Alternative für den Begriff *girlfriend*, die dem Grad der Zweideutigkeit entsprechen würde. Die Übersetzung beinhaltet eine heterosexuelle Lösung, die bewirkt, dass der non-binäre Aspekt des Originals verloren geht. Lewis stellt jedoch fest, dass die lexikalischen Unterschiede zwischen der Ausgangs- und Zielsprache kein Grund für die Ausradierung der Homosexualität aus der Szene ist und schlägt alternative Lösungen vor (Lewis 2010: 14ff.).

In der portugiesischen und italienischen Fassung wurde eine vollkommen andere Strategie verfolgt. Der zweideutige Effekt der Originalfassung wird auch in diesen Fällen nicht wiedergegeben. Stattdessen wird die Homosexualität der Protagonistin völlig explizit gemacht. Lewis betont, dass die Bewahrung der queeren Elemente ein wichtiger Bestandteil jedes Übersetzungsprozesses ist und in die Ausbildung der zukünftigen Translator*innen einbezogen sein sollte (2010: 19f.).

3.4.2 Transgender-Identität in der AVT

Audiovisuelle Medien beginnen allmählich immer mehr Transgender-Charaktere zu inkorporieren. Die Forschung im Rahmen der Translationswissenschaft beginnt langsam auf dieses Phänomen zu reagieren und sich mit der Darstellung solcher Gruppen in den audiovisuellen Übersetzungen zu beschäftigen. Diese Disziplin hat aber noch einen langen Weg vor sich. Eine der wenigen Studien, welche sich mit diesem Gebiet befassen, wurde von Alessandra de Marco (2013) betrieben²⁶.

De Marco nahm eine kontrastive Analyse der italienischen audiovisuellen Übersetzung des US-Amerikanischen Filmes *Transamerica* vor, in dem Transgender und Geschlechtsangleichung die zentralen Themen sind. Ihr Hauptziel war zu untersuchen, wie die geschlechtlich ambivalente Hauptfigur Bree ins Italienische übersetzt wurde und wie sich dies auf die verwendeten Übersetzungsstrategien auswirkte (De Marco 2013: 122).

²⁶ Eine weitere Fallstudie, die sich mit der audiovisuellen Übersetzung von Transgenderfiguren befasst, wurde von Dimitris Asimakoulas (2012) durchgeführt. Er analysierte die englische Untertitelung des griechischen Filmes *Strella* (2009).

De Marco stellt fest, dass der Hauptunterschied zwischen den Sprachen das grammatische Geschlecht sei, das im Kontrast zur Zielsprache im Englischen immer neutral ist. Das neutrale grammatische Geschlecht trägt dazu bei, Brees geschlechtliche Ambivalenz zum Ausdruck zu bringen (2013: 124). Italienische Übersetzer*innen verfügten jedoch nicht über diese Möglichkeit. Sie machten sich die geschlechtsspezifische Sprache zunutze. De Marco kommentiert, dass das Wechseln zwischen dem maskulinen und femininen grammatischen Geschlecht „allows to juggle between Bree’s perception of herself as a woman and her family’s vision of Bree as Stanley [and...] to represent Bree’s initial inability to stand up to her mother’s authoritarian character“ (De Marco 2013: 126). De Marco weist darauf hin, dass die Übersetzung der Transgenderidentitäten in den audiovisuellen Produkten eine große Herausforderung darstellen könne, insbesondere im Hinblick auf den Einsatz von angemessenen Übersetzungsstrategien und Vorgehensweisen und stellt die Problematik des Sprachgebrauchs bei der Diskussion solcher Themen in den Vordergrund (2013: 132).

3.5 Zusammenfassung

Audiovisuelle Übersetzung ist ein sehr breites Gebiet, welches eine ganze Reihe an Tätigkeiten und übersetzerischen Formen beherbergt. Mit neuen technischen Entwicklungen erweitert sich die AVT immer weiter und heute ist sie der am schnellsten entwickelnde Sektor der Translationswissenschaft.

Ursprünglich richtete sich die akademische Aufmerksamkeit vor allem auf die technische und sprachliche Dimension. Allmählich begannen sich jedoch Akademiker*innen auch mit der sozio-kulturellen Seite der AVT zu beschäftigen und Themen wie ideologische Manipulation und Zensur rückten in den Vordergrund.

Mit der Zeit begannen feministische Ideen in den Bereich der audiovisuellen Übersetzung vorzudringen, und die akademische Aufmerksamkeit wurde auf die Genderproblematik im Sprachgebrauch der audiovisuellen Übersetzung gelenkt. Bisher wurden mehrere unterschiedliche Aspekte und Phänomene untersucht. Eine Strömung der Forschung beschäftigt sich mit dem, wie verschiedene soziale Kategorien wie Frauen, Heterosexuelle oder Transsexuelle in übersetzten audiovisuellen Produkten dargestellt werden. Andere untersuchen, wie die Form der audiovisuellen Übersetzung die Darstellung von diesen Gruppen beeinflusst. Und zuletzt begann sich die Forschung auch mit der akustischen Seite der audiovisuellen Übersetzung in Bezug auf die Identitätsbildung und Charakterisierung zu befassen.

In Anbetracht der Bedeutung der audiovisuellen Medien in der heutigen Gesellschaft und des Einflusses, den sie auf die Schaffung und Erhaltung gemeinsamer Werte haben, ist es von wesentlicher Bedeutung, dass dieser Forschungszweig weiter ausgebaut wird und auch andere Bereiche der AVT erforscht werden.

4 Darstellung der weiblichen Charaktere in der Serie *Girls*

Girls ist ein US-amerikanisches Komödiendrama in Form einer Fernsehserie der Firma HBO. Sie wurde von Lena Dunham geschrieben, die gleichzeitig die Hauptfigur Hanna Horvath darstellt. In der TV-Serie handelt es sich um vier junge Freundinnen, Hannah, Jessa, Shoshanna und Marnie, die in New York wohnen und sie stehen am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn. Alle vier Frauen sind weiß, ausgebildet und haben einen starken sozio-demographischen Hintergrund. Die Hauptmotive von *Girls* sind das Selbstständig- und Erwachsenwerden, romantische Beziehungen und Freundschaften, der Berufseinstieg sowie Emanzipation von Frauen.

Die Fernsehserie wurde zum ersten Mal im Jahr 2012 ausgestrahlt und endete im Jahr 2017 nach sechs erfolgreichen Staffeln. Die Rezeption der Serie war überwiegend sehr positiv. *Girls*, die oft auch als eine realistische Version der Serie *Sex and the City* benannt wird, wurde oft als revolutionär bezeichnet, und zwar vor allem wegen der wirklichkeitsnahen Darstellung des Lebens junger Frauen, der Abweichungen von Geschlechterstereotypen und auf Grund der Repräsentation der *Body-Positivity*, die durch häufige Darstellung verschiedener Körpertypen erreicht wurde (Bernstein 2017). Die Serie wurde sogar mit zahlreichen renommierten Preisen wie *Golden Globe Award*, *British Academy Television Award* oder *Primetime Emmy Award* ausgezeichnet.

Die Fernsehserie porträtiert die unglamouröse Seite des Lebens junger Frauen. Die Protagonistinnen versuchen, sich an ein Leben ohne die finanzielle Unterstützung ihrer Eltern zu gewöhnen. Sie wirft Licht auf die Schattenseiten des Sexuallebens junger Frauen wie ungewollte Schwangerschaften, sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz, sexuell übertragbare Krankheiten und unangenehme sexuelle Begegnungen.

Darüber hinaus werden selbst die Frauen auf eine realistische Weise dargestellt. Die Autorin der Fernsehserie Lena Dunham wollte eine Serie schaffen, die reale Frauen wie sie und ihre Freundinnen darstellt, weil sie der Meinung war, dass sie sich in den Medien nicht repräsentiert fühlte (Bernstein 2017). Die Hauptfiguren sind facettenreiche Charaktere, die sowohl über positive als auch negative Eigenschaften verfügen. Die Serie bricht mit den Stereotypen, die man mit Frauen in den Medien verbindet, indem sie sie als Menschen mit komplexen Persönlichkeiten darstellt. Die Protagonistinnen vereinen Stereotypen mit anderen Eigenschaften, die in den Medien traditionell als sich gegenseitig ausschließend dargestellt werden und dadurch die mediale Charakterdarstellung der Frauen revolutionieren.

Im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit wird die tschechische Synchronisation sowie die Untertitel der ersten Staffel der Fernsehserie, die momentan auf der Plattform HBO Max (CZ) zugänglich sind, analysiert. Der Video-on-Demand-Dienst liefert jedoch keine Informationen über die Autor*innen der tschechischen Fassungen. Die Synchronisation der ersten Staffel wurde von einem Team, bestehend aus Frauen und Männern, der Firma SDI Media im Jahr 2012 erstellt. Die Suche nach dem Ursprung der Untertitel war leider erfolglos.

4.1 Methode

Das Augenmerk der Analyse liegt auf der Charakterdarstellung von den Protagonistinnen in den tschechischen Fassungen. Es wird untersucht, wie die weiblichen Figuren in der Serie in den unterschiedlichen Formen der audiovisuellen Übersetzung dargestellt werden und wie die Bilder von überwiegend modernen, emanzipierten und unkonventionellen Frauen in den USA in die tschechische Kultur übertragen werden. Die Arbeit wird in Form einer vergleichenden Inhaltsanalyse der tschechischen Untertitel, Synchronisation und der Transkription der Originalfassung der Fernsehserie *Girls* auf die Darstellung von Frauen Bezug nehmen.

Im Rahmen der Analyse werden zwei Fragen behandelt. Die erste lautet: Wie werden die weiblichen Figuren in der TV-Serie in den tschechischen Untertiteln und Synchronisation dargestellt? Daraus ergibt sich noch die Frage, ob es einen Unterschied zwischen den Untertiteln und der Synchronisation in Bezug auf die Darstellung der Frauen in der Serie gibt. Im Rahmen der Analyse werden immer eine oder zwei Eigenschaften untersucht, die in der ersten Staffel die dominierende Rolle bei der Charakterisierung bestimmter Figur spielten. Um diese Fragen zu beantworten, wird sich meine Masterarbeit einer deskriptiven Vergleichsanalyse der drei obengenannten Fassungen von der ersten Staffel der Fernsehserie bedienen, die auf der Gideon Tourys (1995) Methodologie für Deskriptive Translationswissenschaft basiert.

Im Rahmen der deskriptiven Vergleichsanalyse werden der Ausgangstext und seine Übersetzungen untersucht, wobei die Transkription²⁷ der englischen Fassung die Rolle des ATs und die tschechische Synchronfassung (orange) und die tschechische Untertitelung (blau) der Übersetzungen erfüllen. Im ersten Schritt wird die Charakterdarstellung in der Originalfassung in Bezug auf die dominierenden Personaleigenschaften der Hauptfiguren untersucht. Alle drei Fassungen werden danach in der nächsten Phase in kleine Segmente (Repliken) geteilt. Die

²⁷ Während des Transkriptionsprozesses der englischen Fassung wurde die Transkription der Serie *Girls* der Internetseite *Dreaming Forever* (2014a-j) als Grundlage verwendet. Diese wurde im weiteren Schritt mit der Serie verglichen und ergänzt.

Segmente werden im Folgenden miteinander verglichen und es werden inhaltliche sowie stilistische Verschiebungen in Anbetracht der Charakterdarstellung untersucht. Anhand der Ergebnisse des Vergleichs werden Verallgemeinerungen über die den Übersetzungen zugrunde liegenden Normen formuliert.

An dieser Stelle sind noch Definitionen einiger Kategorien hinzufügen, die im Rahmen der Analyse oft vorkommen. Ein bedeutender Teil widmet sich sprachlichen Ausdrücken, die als Vulgarismen bzw. vulgär bezeichnet werden. Laut Glück (2016: 760) sei ein Vulgarismus „[ein] vulgär, obszön, schamverletzend, »prollig« bewerteter Ausdruck, dessen Verwendung kommunikative Normen verletzt und Sanktionen nach sich ziehen kann“. Das Merriam-Webster Wörterbuch stellt zwei Definitionen des englischen Adjektivs *vulgar* in Bezug auf Sprache zur Verfügung. Die erste Bedeutung ist „offensive in language“ und die andere „lewdly or profanely indecent“ (Merriam-Webster Dictionary 2020d). Weiterhin werden in der Analyse einige Ausdrücke als Slang bezeichnet. The Cambridge Dictionary (2022d) definiert Slang als „very informal language that is usually spoken rather than written, used especially by particular groups of people“. Die letzten zwei Kategorien sind Schimpfwörter und Flüche, wobei die erste Bezeichnung im Duden-Wörterbuch als „Beschimpfung, beleidigendes [derbes] Wort“ beschrieben wird, während als Fluch ein „im Zorn gesprochener Kraftausdruck“ bezeichnet wird (Duden 2022a; Duden 2022b).

4.2 Hannah

Hannah Horvath ist die Hauptfigur der Serie *Girls*. Sie ist eine 23-jährige Frau aus Michigan, die wegen ihres Studiums nach New York zog. Ihr Ziel ist es, eine publizierte Autorin zu werden. Hannah bricht eine ganze Reihe an Stereotypen, die traditionell mit Frauen in westlichen Medien assoziiert werden. Am offensichtlichsten ist ihr Aussehen, das den Konventionen der weiblichen Schönheit nicht entspricht. Hannah ist übergewichtig und wird oft in zu kleiner bzw. ihrem Körpertypen nicht gerechter Kleidung dargestellt, wodurch dieses Merkmal hervorgehoben wird. Gerade weil solche Frauen in den Medien häufig nur am Rande dargestellt werden, wirkt Hannahs Charakter noch unkonventioneller.

Traditionell werden Figuren wie Hannah in die Rolle der Prüden versetzt. Hannah im Gegensatz dazu ist eine sexuell emanzipierte Frau, die offen über Sex spricht. Im Rahmen dieser Analyse wird untersucht, wie diese Eigenschaft in der Originalfassung dargestellt und in das Tschechische übertragen wird.

Dieses Personalmerkmal wird in der Originalfassung vor allem durch die häufige Verwendung von sexuell eindeutiger Sprache illustriert sowie durch die inhaltliche Darstellung von Hannah als eine sexuell befreite und sexuell aktive Frau. Ihre sexuelle Emanzipierung ist im Großteil der Fälle in den tschechischen Fassungen wiedergegeben. Ihre offene, unzensierte Weise, in der sie über das Thema spricht, wird sehr nahe am Original übersetzt, sogar auch in Fällen, in denen der Gegenstand der Konversation Themen sind, die traditionell als Tabus betrachtet werden, wie zum Beispiel Geschlechtskrankheiten oder Schwangerschaftsabbrüche. Als Beispiel dienen hier die Übersetzungen der Szene, in der Hannah ihrem Partner mitteilt, dass sie HPV hat.

Beispiel 1 (E3: 5'10") Hannah: Hm, that was my gynecologist.

Adam: And what did she say?

Hannah: She was calling with some news about my vagina. So...

Adam: Was it good news?

Hannah: I have an S.T.D. I have HPV. I have HPV.

Adam: Kdo to byl?

(Wer war das?)

Hannah: Moje gynekoložka.

(Meine Gynäkologin.)

Adam: Co říkala?

(Was hat sie gesagt?)

Hannah: Měla pro mě zprávy o mé vagíně.

(Sie hatte Nachrichten über meine Vagina für mich.)

Adam: Dobré zprávy?

(Gute Nachrichten?)

Hannah: Mám pohlavní chorobu. HPV.

(Ich habe eine Geschlechtskrankheit. HPV.)

Adam: Kdo to byl? (Wer war das?)

Hannah: Uhm, to byla má gynekoložka.

(Ahm, das war meine Gynäkologin.)

Adam: A co ti říkala?

(Und was hat sie gesagt?)

Hannah: Jen mi volala informace o mé vagíně. Jo.

(Sie rief mit Informationen über meine Vagina an. Ja.)

Adam: A dobré zprávy?

(Und gute Nachrichten?)

Hannah: Něco jsem chytla. Mám HPV. Mám HPV.

(Ich habe etwas bekommen. Ich habe HPV. Ich habe HPV.)

In der nächsten Szene, die in diesem Teil der Analyse untersucht wird, besprechen Hanna und Marnie den Stand ihrer Beziehung mit ihrem Freund Charlie. Marnie beschwert sich, dass Charlie ihr gegenüber viel zu nett ist und wie unangenehm sie sich deswegen fühlt. Im Gegensatz zu Marnie, die sich über ihren Freund relativ reserviert und respektvoll äußert, vergleicht Hanna die Dynamik der Beziehung zum oralen Sex.

Beispiel 2 (E1: 05'35'')

Hannah: I think you need to admit something to yourself, which is that you're sick of eating him out.

Marnie: Ew.

Hannah: 'Cause he has a vagina.

Hannah: Musíš si něco přiznat. Už tě nebaví dělat mu to pusou.

(Du musst dir selbst etwas eingestehen. Es macht dir nicht mehr Spaß, es ihm mit dem Mund zu machen.)

Marnie:

Hannah: Jako by měl vagínu.

(Als ob er eine Vagina hätte.)

Hannah: Měla by sis něco přiznat. Nechceš mu to dělat pusou.

(Du solltest dir selbst etwas eingestehen. Du willst es ihm nicht mit dem Mund machen.)

Marnie: Ale fuj!

(Aber pfui!)

Hannah: Jako by měl vagínu.

(Als ob er eine Vagina hätte.)

Man kann hier sehen, dass die Weise, auf die Hannah über Themen wie Geschlechtsorgane und sexuelle Praktiken spricht, sehr explizit ist. Sie als eine moderne, emanzipierte Frau scheut sich nicht, solche Themen offen zu besprechen und sie auch metaphorisch verwenden. Der Grad der Explizitheit wird angemessen wiedergegeben, in dem die tschechischen Fassungen ähnlich sexuell eindeutige Sprache beinhalten. Der Hinweis auf Oralverkehr wird im Original mithilfe vom Slangausdruck *eat out* ausgedrückt (Dictionary.com 2018). In der Untertitelung sowie in der Synchronisation wird die Praktik auch auf eine Weise ausgedrückt, die leicht indirekter ist: *dělat to pusou* (Lingea 2022m). Was Hannahs Verweis auf das weibliche Geschlechtsorgan betrifft, so wurde die volle Deutlichkeit des Originals auch in den beiden tschechischen Fassungen beibehalten.

In der ersten Staffel sammelt Hannah eine ganze Reihe unterschiedlicher sexuellen Erfahrungen, die in mehreren Fällen gesellschaftlich als Tabus betrachtet werden. In der nächsten Szene sammelt Hannah ihre Sachen ein, bevor sie Adams Wohnung nach einer solchen Erfahrung verlässt. Sie nahm an einem sexuellen Rollenspiel teil und als Adam sie fragt, wohin sie will, beschließt sie, das Rollenspiel vom vorigen Abend scherzhaft fortzusetzen. Diese Szene zeigt, dass Hannah offen über ihre unkonventionellen sexuellen Erfahrungen sprechen und sie sogar mit Humor nehmen kann.

Beispiel 3 (E2: 4'15'')

Adam: Where are you headed?

Hannah: Um, don't you remember? I'm a dirty little whore going home to my parents covered in cum, your cum.

Adam: Kam máš namířeno?

Hannah: Nevzpomínáš si? Jsem kurva, co jde k rodičům pokrytá tvým spermatem.

(Erinnerst du dich nicht? Ich bin eine Hure, die mit deinem Sperma bedeckt zu ihren Eltern geht.)

A: Kam míříš?

Hannah: No, nevzpomínáš si? Jsem děvka, co jde domů pokrytá spermatem ...a tvým.

(Na, Erinnerst du dich nicht? Ich bin eine Schlampe, die mit Sperma bedeckt nach Hause geht... und mit deinem.)

Dies ist das einzige Mal in der ersten Staffel der Fernsehserie, wenn Hannahs vulgäre Ausdrucksweise nicht auf eine abgemilderte Weise im Tschechischen wiedergegeben wird. Hannah verwendet in der Originalfassung die Vulgarismen *cum* und *whore* (Merriam-Webster Dictionary 2022a, Oxford LD 2022a). Die Untertitelung in diesem Fall liegt näher am Original und die Vulgarität und Explizitheit der Aussage vermittelt. Die Bezeichnung im Original *whore* wurde mit tschechischem *kurva* ausgedrückt, was ein sehr vulgärer Ausdruck ist, der nur sehr selten in den tschechischen Fassungen verwendet wird (Lingea 2022a). Die Aussage in der Synchronfassung wurde leicht gemildert, in dem das englische *whore* als *děvka* übersetzt wurde. Laut dem Wörterbuch Lingea (2022b) handelt sich um einen groben und nicht vulgären Ausdruck.

Im Großen und Ganzen lässt sich sagen, dass die Offenheit, mit der Hannah über ihre sexuelle Erfahrung spricht, in beiden tschechischen Fassungen beibehalten wird, nur der vulgäre Charakter der Aussage wird in der Synchronfassung leicht abgeschwächt.

Trotz der Tatsache, dass Hannahs offene Art über Sex zu sprechen und ihre eigene sexuelle Emanzipation sehr oft erfolgreich, sowohl in der Synchronisation, als auch in den Untertiteln wiedergegeben werden, gibt es in den tschechischen Fassungen mehrere Stellen, an denen es zu semantischen Verschiebungen kommt, die Hannahs oben beschriebene Eigenschaften in einem anderen Licht darstellen.

Die folgende Szene findet während Hannahs Besuchs ihrer Eltern statt. Hannahs Vater hatte einen Unfall während des Geschlechtsverkehrs mit Hannahs Mutter. Hannah kommt kurz nach danach Hause und hilft ihrer Mutter, den Vater ins Bett zu bringen. Danach verlassen Hannah und ihre Mutter den Raum und führen ein Gespräch, welches folgendermaßen beginnt:

Beispiel 4 (E6: 21'25'')

Hannah: Okay, now I get why you don't want to talk about sex.

Hannah: Ted' chápeš, proč nechci mluvit o sexu.

(Jetzt verstehst du, warum ich nicht über Sex reden will.)

Hannah: Chápu, proč nechceš mluvit o sexu.

(Jetzt verstehe ich, warum du nicht über Sex reden willst.)

Was Hannahs Charakterdarstellung anbelangt, weicht die tschechische Untertitelung von der englischen Fassung ab. Im Original ist Hannah eine Person, die keine Probleme damit hat, mit anderen Menschen, einschließlich ihrer Eltern, über Sex zu sprechen und es sind ihre Eltern, die sich mit Hannah nicht über dieses Thema unterhalten wollen. Diese Bedeutung wird in der tschechischen Synchronfassung beibehalten. In der Untertitelung wird diese Dynamik jedoch umgekehrt dargestellt, in dem Hannah zugibt, dass sie mit ihren Eltern nicht über Sex sprechen will. Diese Darstellung steht in einem direkten Kontrast mit Hannas tatsächlichem Charakter.

Auch die Darstellung von Hannah in der Originalfassung als eine moderne, emanzipierte Frau, die unumwunden Sex genießt und begehrt, wird nicht immer in den tschechischen Fassungen wiedergegeben. Was folgt, ist eine Szene, in der Hannah als eine sexuell aktive Person auftritt, die aus eigenem Willen an sexuellen Aktivitäten teilnimmt.

Beispiel 5 (E3: 11'20'')

Hannah: I'm just worried that if we see each other, we're gonna end up having sex.

Hannah: Bojím se, že když se uvidíme, vyspíme se spolu.

(Ich befürchte, dass wir, wenn wir uns sehen, miteinander schlafen werden.)

Hannah: Bojím se, že bude po mně chtít sex.

(Ich befürchte, dass er Sex von mir will.)

In der ersten Szene spricht Hannah mit Shoshanna über ihre Geschlechtskrankheit. Shoshanna vertritt die Meinung, dass Hannah die Tatsache ihrem ehemaligen Freund mitteilen solle. Im Original erzählt Hannah, dass sie Sorge habe, sich nicht kontrollieren zu können, wenn sie ihren Ex-Freund trifft, und daraufhin mit ihm Sex haben wird. In der Untertitelung, die sehr nah am Original ist, wird dies beibehalten. Sie steht jedoch im direkten Gegensatz zu Hannahs Aussage in der Synchronfassung. Die Übersetzung missachtet Hannah als eine Person, die Sex begehrt und versetzt sie in eine passive Rolle. Darüber hinaus impliziert sie auch, dass Hannah Angst vor der männlichen Sexualität hat und nicht in der Lage ist, sich zu wehren.

Im nächsten Beispiel trifft sich Hannah mit dem Ex-Freund, um mit ihm die Informationen über ihre Geschlechtskrankheit zu besprechen. Hannah ist überzeugt, dass er noch immer Gefühle für sie hat, was zu dem komischen Effekt der Szene beiträgt, weil sie bald von ihm erfährt, dass er schwul sei. Da sie sich dessen noch nicht bewusst ist, erklärt sie ihrem Ex, dass obwohl sie an ihm nicht romantisch interessiert ist, sie bereit ist, ihre körperliche Beziehung wieder aufzunehmen.

Beispiel 6 (E3: 14'30'')

Hannah: Well, Elijah, I'm really happy to see you too. I don't want to mislead you.

I did not bring you here to retread old territory emotionally

Elijah: Okay.

Hannah: I'm more open to it physically, and I brought you here to talk about something pretty specific. Which is a little bit touchy.

Hannah: *Elijahu, taky tě ráda vidím. Nechci tě uvést v omyl. Nerada bych oživovala staré emoce. (Elijah, ich bin froh, dich zu sehen. Ich will dich nicht verwirren. Ich möchte keine alten Gefühle aufleben lassen.)*

Elijah:

Hannah: *Jde spíš o fyzické. Chci s tebou probrat jistou záležitost. Je to citlivé téma.*

(Es geht mehr um das Physische. Ich möchte mit dir eine gewisse Angelegenheit besprechen.)

Hannah: *Viš Elijahu, taky tě moc ráda vidím, ale ...poslouchej mě. Nepozvala jsem tě oživit staré emoce.*

(Siehst du Elijah, ich bin auch sehr froh, dich zu sehen, aber hör mir zu. Ich habe dich nicht eingeladen, um alte Gefühle aufleben zu lassen.)

Elijah: *Dobře.*

Hannah: *Jde o fyzickou stránku a já chci abychom něco probrali. Dost citlivou věc.*

(Es geht um die physische Seite und ich will, dass wir etwas besprechen. Eine sensible Sache.)

Hannahs Bemerkung, dass sie an einer körperlichen, aber nicht romantischen Beziehung mit Elijah interessiert sein könnte, geht in den tschechischen Fassungen verloren. Obwohl sie das physische erwähnt, werden damit ihr Körper und ihre Geschlechtskrankheit gemeint. Solche Lösungen haben mehrere Auswirkungen. Erstens verliert Hannahs Kommentar seinen humoristischen Charakter und zweitens wird auch Hannah in einem anderen Licht dargestellt. Im Original ist Hannah eine junge Frau, die auch an einer rein sexuellen Beziehung interessiert ist. Dieser Aspekt ihrer Persönlichkeit wird an dieser Stelle nicht erwähnt.

4.3 Shoshanna

Das jüngste Mitglied der Freundschaftsgruppe ist Shoshanna Shapiro, eine 21-jährige Studentin der New York Universität. Sie ist Jennas amerikanische Cousine und, im Kontrast zu den anderen drei Protagonistinnen, repräsentiert Shoshanna stereotypische junge amerikanische Frauen. Sie ist sehr süß, höflich und freundlich, hat jedoch sehr ambitionöse Pläne für ihr Leben und ihr größtes Problem ist, dass sie noch immer eine Jungfrau ist. Ihr jugendlicher Charakter wird jedoch später in der Serie durch Momente kompensiert, in denen sie sehr direkt oder sogar grausam handelt und spricht. Dies zeigt, dass auch traditionell stereotypische Frauen facettenreiche Charaktere haben können und, dass ihr nettes und süßes Verhalten eine Wahl und performativ ist. Darüber hinaus illustriert die Serie, dass auch konventionell girliche bzw. jugendliche Figuren eigene Grenzen setzen und sich verteidigen können. Durch diese Darstellung bereichert die Serie die stereotypische Weiblichkeit um neue Ebenen.

Die jugendliche Seite wird in der Serie auf eine übertriebene Weise dargestellt, die sich sehr gut, zusätzlich zur inhaltlichen Seite, in Shoshannas sprachlicher Ausdrucksweise widerspiegelt. Shoshanna verwendet sehr viele Füllwörter, wie zum Beispiel *like* und Intensitätspartikel²⁸, wie *totally*, *absolutelly* und Abkürzungen, wie zum Beispiel *tots* statt *totally* oder *shut the f-up* anstatt von *shut the fuck up* oder *perf* anstatt von *perfect* etc.

Diese Eigenschaft wird im Rahmen der Analyse untersucht. Zuerst wird die Übersetzung von dem sehr spezifischen Wortschatz und der Ausdrucksweise, die Shoshanna überflüssig verwendet, untersucht. Im weiteren Schritt wird die inhaltliche Seite der Fassungen besprochen.

4.3.1 Füllwörter und Intensitätspartikel

Das Füllwort, das Shoshanna am meisten verwendet, ist *like* (Cambridge Dictionary 2022a). Die übertriebene Verwendung davon trägt dazu bei, dass Shoshanna sehr jugendlich klingt. Hier folgen zwei Instanzen aus der allerersten Szene, in der Shoshanna in der Serie auftritt. In der Szene trifft sie Jessa, die gerade aus Frankreich kam, um mit Shoshanna in New York zu wohnen. Sie ist sehr beeindruckt von ihrer englischen Cousine und überschüttet sie mit Komplimenten.

Beispiel 7 (E1: 6'00'')

Shoshanna: Your skin is like hauntingly beautiful

Shoshanna: Máš děsivě krásnou pleť.

(Du hast eine erschreckend schöne Haut.)

Shoshanna: Máš děsivě nádhernou pleť.

(Du hast eine erschreckend wunderschöne Haut.)

Beispiel 8 (E1: 6'10'')

Shoshanna: What? Oh my god of course. You are like my favourite cousin.

Shoshanna: Jo. Jsi moje oblíbená sestřenka.

(Ja. Du bist meine Lieblingscousine.)

Shoshanna: Co? Panebože jasně. Jsi moje milá sestřenka.

(Was? Oh mein Gott, klar. Du bist meine liebe Cousine.)

Hier kann man beobachten, dass das Füllwort *like* in beiden tschechischen Fassungen ignoriert wird. Auf tschechisch sind Shoshannas Sätze mehr konzis und direkter. Natürlich unterliegt die audiovisuelle Übersetzung vielen technischen Einschränkungen, die oft zu Auslassungen und

²⁸ Intensitäts- bzw. Steigerungspartikel stellen eine „Klasse von Ausdrücken mit intensivierender Funktion“ dar (Breindl 2007: 400). Im Englischen werden sie *Intensifiers* genannt. Das Cambridge Wörterbuch definiert sie als: “adverbs or adverbial phrases that strengthen the meaning of other expressions and show emphasis” (Cambridge Dictionary 2023b)

Kürzungen des Originals führen. Aus diesem Grund ist die Auslassung von Füllwörtern, die in der Regel keine inhaltlichen Informationen tragen, eine angemessene Strategie, um die technischen Anforderungen an die audiovisuelle Übersetzung zu erfüllen. In Shoshannas Fall übermitteln Füllwörter jedoch Informationen über ihren Charakter, daher tragen sie zum Inhalt der Serie bei. Eine konsequente Auslassung dieser Elemente hat einen direkten Einfluss auf die Art und Weise, wie Shoshannas Persönlichkeit dargestellt wird.

Beispiel 9 (E1: 7'55'')

Shoshanna: You're so fucking classy.

Shoshanna: Ty jsi teda třída.

(Du bist einfach klasse.)

Shoshanna: Ty máš opravdu úroveň!

(Du hast wirklich Niveau!)

Die andere Kategorie der Wörter, die Shoshanna oft verwendet, aber keinen direkten Einfluss auf den Inhalt ihrer Aussagen haben, sind die sogenannten Steigerungspartikel. Die Aussage im Beispiel 9 stammt aus der ersten Szene, in der sie von ihrer Cousine beeindruckt wird. Shoshanna schimpft im Kontrast zu den anderen Figuren in der Serie nur sehr wenig. Hier kann man sehen, dass ihre vulgäre Aussage abgeschwächt wurde, obwohl sie inhaltlich ähnlich blieb (Cambridge Dictionary 2022b).

Auf der anderen Seite gibt es viele Stellen, an denen Shoshanna Intensitätspartikeln, die keinen vulgären Unterton haben, verwendet, die wiederum zur Charakterisierung ihrer Persönlichkeit beitragen, wie zum Beispiel die Wörter *totally*, oder *literally*, die in meisten der Fälle in den tschechischen Fassungen nicht wiedergegeben werden.

Beispiel 10 (E4: 17'20'')

Shoshanna: Um, cool. Okay, so, uh, I just thought you should know something just in case it's like weird or I'm weird, which I totally shouldn't be, but, like, just in case I scream, which I won't, um, I'm like totally ready to have sex. I've just never had sex before. So, like, I thought I'd tell you that.

Shoshanna: Měl bys něco vědět, kdybych byla divná, kdybych křičela, což nebudu, jsem na sex připravená. Jen jsem to ještě nedělala, abys věděl.

(Du solltest was wissen, falls ich seltsam bin, falls ich schreie, was ich nicht tun werde, ich bin für Sex bereit. Ich habe es nur nie gemacht, damit du es weißt.)

Shoshanna: Bezva dobře, tak mě napadlo, že bys měl něco vědět, kdybych byla třeba divná, kdybych křičela, což nebudu. Uhm... jsem připravená mít sex, jen jsem ho ještě neměla. To jsem ti chtěla říct.

(Cool gut, es ist mir eingefallen, dass du etwas wissen solltest, falls ich zum Beispiel seltsam bin, falls ich schreie, was ich nicht tun werde. Ähm, ich bin für Sex bereit, ich habe ihn nur noch nie gehabt. Das wollte ich dir sagen.)

Beispiel 11 (E7: 2'20'')

Shoshanna: I mean, this is like six months old, this outfit. Um, I've literally been here for two hours and I haven't spoken to anybody.

Shoshanna: Tyhle šaty jsou šest měsíců starý. Jsem tady dvě hodiny a s nikým jsem nemluvila.
(Diese Kleidung ist 6 Monate alt. Ich bin hier seit zwei Stunden und habe mit niemandem gesprochen.)

Shoshanna: Ty šaty jsou asi 6 měsíců starý a já jsem tady už dvě hodiny a s nikým jsem ještě nemluvila.

(Die Kleidung ist ungefähr 6 Monate alt und ich bin hier schon seit zwei Stunden und habe noch mit niemandem gesprochen.)

4.3.2 Abkürzungen

Wie bereits erwähnt, verwendet Shoshanna außer Füllwörter und Intensitätspartikel auch viele Abkürzungen, wie zum Beispiel *obvi*, *perf*, *OMG* etc. Auch sie tragen dazu bei, dass Shoshanna sehr jugendlich wirkt und zu einer Gruppe von jungen Frauen gehört, die als stereotypische junge amerikanische Frauen beschrieben werden. Was folgt, sind einige Beispiele, wo die unterschiedlichen Übersetzungslösungen dieser Abkürzungen präsentiert werden.

In der ersten Szene besprechen Hannah, Shoshanna und Jessa ein Buch, in dem alle Frauen mit der Bezeichnung Ladies adressiert und daher auch verallgemeinert werden. Hannah stellt die Frage, wer eigentlich diese Damen seien. Shoshanna, die immer noch sehr naiv ist und die Mainstream-Narrative normalerweise nicht kritisch hinterfragt, besagt, dass sie drei als Frauen, die Damen im Buch seien.

Beispiel 12 (E2: 10'50'')

Hannah: But here's my question: Who are "the ladies"?

Shoshanna: Obvi... we're the ladies.

Shoshanna: My jsme dámy.

(Wird sind die Damen.)

Shoshanna: To my jsme ty dámy.

(Das sind wir, die Damen.)

Hier kann man sehen, dass die Abkürzung vom englischen Wort *obviously*, *obvi* im Tschechischen nicht wiedergegeben wird. Die Auslassung hat gleich zwei Effekte auf Shoshannas Darstellung. Erstens wird ihre Ausdrucksweise neutralisiert, in dem sie ganz normal antwortet. Darüber hinaus wird auch die Naivität und unkritisches Denken von Shoshanna nicht im ähnlichen Licht dargestellt. Das Wort *obvi(ously)* weist darauf hin, dass Shoshanna das Buch überhaupt nicht kritisch betrachtete und Hannahs Frage für überflüssig hält.

In den meisten Fällen entschieden sich die Übersetzer*innen jedoch für eine andere Strategie für den Umgang mit den Kürzungen. In der Regel werden die abgekürzten Ausdrücke nicht völlig ausgelassen, sondern mit kompletten Wörtern ersetzt.

Beispiel 13 (E3: 8'40'')

Shoshanna: Oh my effing „G“ no.

Shoshanna: Panebože. Ne.

(Oh Gott. Nein.)

Shoshanna: Oh, to vážně není pravda.

(Oh, das ist wirklich nicht wahr.)

Im Beispiel 13 verwendet Shoshanna beim Fernsehen die Abkürzung *Oh my effing G* anstatt vom vulgären Ausdruck *Oh my fucking god*. Dies zeigt, dass Shoshanna die Verwendung von Vulgarismen vermeiden will, die traditionell als undamenhaft angesehen wird (Merriam-Webster Dictionary 2022b; Cambridge Dictionary 2022b). Darüber hinaus klingen solche Kürzungen in einer Serie, in der vulgäre Sprache sehr häufig vorkommen besonders kindisch. In diesem Fall wurde mit der Abkürzung auf zwei unterschiedlichen Weisen umgegangen. In der tschechischen Untertitelung wurde der Ausdruck neutralisiert und mit *Panebože* übersetzt, während er in der Synchronisation überhaupt nicht wiedergegeben wurde.

Beispiel 14 (E1: 7'30'')

Shoshanna: It's a great deal for Nolita. I mean 2100 a month? Amaze.

Shoshanna: Na Nolitu super cena. 2100 měsíčně? Zázrak.

(Für Nolita ist es ein guter Preis. 2100 monatlich? Ein Wunder.

Shoshanna: Nolita je levná. 2100 měsíčně? Fakt super.

(Nolita ist billig. 2100 monatlich? Echt super.)

In diesem Beispiel spricht Shoshanna über ihre Miete in einem Teil Manhattans namens Nolita. Um ihre Begeisterung über den günstigen Preis, den sie für ihre Wohnung bezahlt, zu äußern, verwendet sie eine gekürzte Form vom englischen Wort *amazing-amaze*. In beiden tschechischen Fassungen wurde das Wort übersetzt, jedoch mit ganzen Wörtern, welche die Emotion auf eine vergleichbare Weise ausdrücken.

Im folgenden Beispiel würde eine ähnliche Herangehensweise für den Umgang mit abgekürzten Wörtern angewendet. Shoshanna beschreibt den neuen Freund von ihrer Lehrerin, den sie für perfekt hält. Sie verwendet den Ausdruck *perf* anstatt von der ganzen Form des Wortes *perfect*.

Beispiel 15 (E9: 7'50'')

Shoshanna: I made an Internet dating profile. Okay, I know it sounds kind of nuts, but my nutrition teacher, who's, like, so cool, met her boyfriend on Match.com who's like super cute and totally perf and they're like the most happy together.

Shoshanna: Založila jsem si profil na seznamce. Zní to ujetě, ale moje učitelka výživy poznala svého přítele na Match.com. Je strašně hezkej, dokonalej a jsou spolu moc šťastní.

(Ich habe ein Profil auf einer Dating-Site erstellt. Es klingt verrückt, aber meine Ernährungslehrerin hat ihren Freund auf match.com kennengelernt. Er ist furchtbar hübsch, perfekt und sie sind sehr glücklich zusammen.)

Shoshanna: Mám profil na seznamce. Já vím, že to zní ujetě, ale moje učitelka výživy, která je fakt super, poznala svého kluka na Match.com. Je hrozně pěkněj a dokonalej a jsou spolu šťastní.

(Ich habe ein Profil auf einer Dating-Site. Ich weiß, dass es verrückt klingt, aber meine Ernährungslehrerin, die echt super ist, hat ihren Freund auf match.com kennengelernt. Er ist furchtbar hübsch, perfekt und sie sind glücklich zusammen.)

Obwohl der Inhalt Shoshannas Aussagen in den tschechischen Fassungen beibehalten wurde, sollte man daran denken, dass die regelmäßige Anwendung von Abkürzungen eine gewisse Rolle bei der Darstellung und Schaffung Shoshannas Charakter spielt. Die Auslassungen und das Ersetzen von Abkürzungen durch ganze Wörter nehmen keinen direkten Einfluss auf die inhaltliche Seite der Fernsehserie. Dies beeinflusst jedoch wesentlich, wie die Figur vom neuen Publikum wahrgenommen wird.

4.3.3 Inhaltliche Charakterisierung

Shoshannas naive, girliehafte und juvenile Persönlichkeit wird jedoch nicht nur durch ihren spezifischen Sprachverbrauch geschaffen. Nicht nur wie sie etwas sagt, aber auch was sie sagt, bestimmt, wie sie vom Publikum wahrgenommen wird. Obwohl die tschechische Untertitelung und Synchronfassung in der Regel Shoshannas Aussagen inhaltlich sehr nah am Original sind, gibt es einige Stellen, an denen Shoshannas Charakter in den Übersetzungen in einem anderen Licht dargestellt wird.

Die folgende Szene ist besonders wichtig für Shoshannas Darstellung, weil sie die Beziehung zur Sexualität und sexuellen Erfahrungen darstellt. Ihre Sexualität beziehungsweise ihre Jungfräulichkeit ist eines der wichtigsten Motive in der ersten Staffel der Serie, die mit Shoshanna zusammenhängen. In der Szene befinden sich Shoshanna, Hannah und Marnie in einer gynäkologischen Klinik, wo sich Hannah auf Geschlechtskrankheiten testen lässt. Shoshanna, die noch immer eine Jungfrau ist, findet diese Situation naiverweise sehr spannend.

Beispiel 16 (E2: 18'15'')

Shoshanna: Hey, a little bird told me that you were getting an S.T.D. test. Fun!

Shoshanna: Ptáček mi řekl, že jdeš na test na choroby.

(Ein Vögelchen hat mir gesagt, dass du zu einem Test für Krankheiten gehst.)

Shoshanna: Hele. Jeden ptáček mi zazpíval, že se chceš nechat testovat. Fakt?

(Schau. Ein Vögelchen hat für mich gesungen, dass du dich testen lässt. Wirklich?)

Bereits in dem ersten Satz befinden sich mehrere inhaltliche Verschiebungen, die einen Einfluss auf Shoshannas Darstellung nehmen. Weder die Untertitelung noch die Synchronisation erwähnen, dass es sich um einen Test auf Geschlechtskrankheiten handelt. Da diese Angelegenheit bereits früher in der Serie von Hannah erwähnt wurde, könnte man diesen Aspekt übersehen, obwohl die Direktheit und Naivität mit der Shoshanna über Geschlechtskrankheiten im Original spricht, sehr viel über ihre Persönlichkeit Preis gibt.

Die wichtigste Rolle in dieser Passage spielt jedoch das englische Wort *fun*, das den Ton, mit dem Shoshanna spricht, klärt und zu ihrer Charakterisierung beiträgt. Dies Wort drückt aus, dass Shoshanna die Situation, in der sich Hannah befindet, sehr spannend findet. In der Untertitelung wurde das Wort völlig ignoriert. Die Synchronfassung ersetzte es mit der Frage *Fakt?*, welche Shoshannas Begeisterung nicht nur kaum ausdrückt, sondern sie in eine Beurteilung transformiert. Weiter in der Szene reagiert auf den Kommentar Hannah selbst, die sich sehr gestresst fühlt und Shoshannas Begeisterung nicht nachvollziehen kann. Shoshanna versucht zu erklären, warum sie die Situation überhaupt spannend findet.

Beispiel 17 (E2: 18'20'')

Hannah: Do you really think that sounds like a lot of fun?

Shoshanna: I mean, like, just to get to have sex and then have a test about it?

Shoshanna: Máš sex a pak se necháš testovat?

(Du hast Sex und dann lässt du dich testen?)

Shoshanna: Počkej, ty se nejdřív s někým vyspíš a pak jdeš na testy?

(Warte mal, du schläfst erst mit jemandem und dann lässt du dich testen?)

Shoshannas Erklärung sollte ihre Unerfahrenheit und Naivität ausdrücken und einen komischen Effekt haben. Sie findet Hannahs Situation spannend, weil die Untersuchung bei der Gynäkologin einen Beweis der sexuellen Aktivität ist. Etwas, was Shoshanna noch nicht erfuhr, aber will. Diese Bedeutung wird in den Übersetzungen nicht wiedergegeben.

In der Untertitelung klingt Shoshannas Frage neutral und ihr komischer Charakter geht verloren. Auch die Synchronfassung spiegelt nicht den humorvollen Aspekt der Frage wider. Darüber hinaus hat sie sogar einen beurteilenden Unterton. Shoshanna ist dagegen in der Synchronfassung der Kontrast zu der begeisterten jungen Frau, die alles was in jeglicher Form mit Sex zusammenhängt und sogar auch Geschlechtskrankheiten spannend findet, eine prude Jungfrau, die ihre Freundinnen auf Grund ihrer sexuellen Entscheidungen verurteilt. Die Szene ist jedoch eher eine Ausnahme. Was die inhaltliche Darstellung von Shoshanna anbelangt, wurden meistens keine bedeutenden Verschiebungen gefunden.

4.4 Jessa

Die nächste zu untersuchende Figur ist Hannahs Freundin aus den Unizeiten, Jessa. Sie ist eine Britin, deren Mutter aus den USA stammt. Am Anfang der Serie kommt Jessa nach ihren Reisen durch die ganze Welt wieder zurück nach New York. Jessas Persönlichkeit steht im starken Kontrast zu den anderen Mitgliedern der Freundschaftsgruppe. Sie ist frei, alternativ, unbekümmert und sie hat keine genauen Pläne und Ziele für ihre Zukunft. Sie hat einen Bohemien-Lebensstil, macht sich keine Sorgen und ist sehr aufgeschlossen. Man kann nie wissen, was man von Jessa erwarten kann. Sie hat eine unterschiedliche Perspektive auf das Leben und die Gesellschaft und bemüht sich nicht, den Konventionen zu entsprechen und den Regeln zu folgen. Dieser glamouröse, aber gleichzeitig rücksichtslose Lebensstil hat jedoch Folgen, welche die Serie darstellt. Am Anfang der ersten Staffel ist sie ungeplant schwanger. Sie ist verantwortlich für den Zusammenbruch einer Familie, verliert dadurch ihren Job und später in der Serie kämpft sie mit ihrer Drogenabhängigkeit.

Das Augenmerk dieses Teils der Analyse liegt auf der Darstellung Jessas Unterschiedlichkeit beziehungsweise ihrer Nonkonformität. Dieser Aspekt ihrer Persönlichkeit spiegelt sich im Original in erster Linie in Jessas überraschenden Reaktionen und in ihrer vulgären Ausdrucksweise wider.

4.4.1 Nonkonformität

Jessas Persönlichkeit kann man als nonkonformistisch und unkonventionell beschreiben. Sie verstößt gegen gesellschaftliche Regeln und äußert ohne Zögern ihre politisch inkorrekten Ansichten. Dies wird in der ersten Staffel der Serie sehr oft in den Vordergrund gebracht und Jessa überrascht das Publikum immer wieder mit ihren ungewöhnlichen Sichtweisen. Was folgt, sind einige Beispiele, in denen Jessas Ungewöhnlichkeit und Nonkonformität in den tschechischen Fassungen wiedergegeben werden.

Beispiel 18 (E1: 21'00")

Jessa: I hate Opium.

Jessa: Nesnáším opium.

(Ich hasse Opium.)

Jessa: Nesnáším opium.

(Ich hasse Opium.)

Beispiel 19 (E1: 21'05")

Ray: Oh yeah? What's your thing? Coke?

Jessa: No. I never do coke. Everytime I do coke I shit my pants

Jessa: Koks neberu. Vždycky se po něm podělám.

(Ich kokse nicht. Ich scheiße mich danach immer an.)

Jessa: Ne, koks moc nemusím. Vždycky, když si ho vezmu, podělám se.

(Nein, Koks muss ich nicht unbedingt haben. Immer wenn ich kokse, scheiße ich mich an.)

Beispiel 20 (E5: 3'20")

Jessa: Okay, be honest. You're sort of flattered by the whole thing.

Jessa: Bud' upřímná, vlastně ti to lichotí.

(Sei ehrlich, du fühlst dich eigentlich geschmeichelt.)

Jessa: Jen si to přiznej, celá tá věc ti vlastně lichotí.

(Gib es zu, die ganze Sache schmeichelt dir eigentlich.)

Beispiel 21 (E5: 3'20")

Hannah: I'm not flattered by sexual harassment.

Jessa: Why not? I love that stuff. Sir, I have half a mind to call the authorities. How dare you?

You should hump him.

Jessa: Proč ne? Já to miluju. Pane, budu si stěžovat. Jak se opovažujete? Měla bys ho vojet.

(Warum nicht; Ich liebe es. Herr, ich werde mich beschweren. Wie können Sie es wagen? Du solltest ihn vögeln.)

Jessa: Proč ne? Já to miluju. Pane, budu si na vás stěžovat, dejte mi pokoj. Tak ho vojeď.

(Warum nicht? Ich liebe es. Herr, ich werde mich über Sie beschweren, lassen Sie mich in Ruhe. Vögle ihn dann.)

In diesen Beispielen kann man sehen, dass Jessa sehr unkonventionelle Ansichten hat. Sie hat viele Erfahrungen mit Drogen, spricht offen darüber, dass sie sich mehrmals in ihre Hose machte, aber auch darüber, dass sie sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz sehr spannend und schmeichelhaft findet. Darüber hinaus empfiehlt sie ihrer guten Freundin, mit dem sie belästigenden Chef zu schlafen. Diese Motive werden sehr nah am Original in das Tschechische übersetzt.

Das folgende Beispiel stammt aus einer Szene, in der die Freundinnen auf einer Buchvorstellungsparty von Hannah ehemaliger Kollegin sind, die den Selbstmord ihres Partners als Motiv für ihr Buch verwendete. Hannah beschwert sich darüber, wie „glücklich“ ihre Freundin als Schriftstellerin ist. Anstatt Hannah darauf hinzuweisen, wie unsensibel und unreif ihre Aussage war, sagt Jessa ihr Folgendes:

Beispiel 22 (E9: 0'45")

Jessa: Your boyfriend should kill himself. You deserve it.

Jessa: Ten tvůj by se měl zabít. Zasloužíš si to.

(Dein Freund sollte sich umbringen. Du verdienst es.)

Jessa: Tvůj přítel by se měl zabít. Přěju ti to.

(Dein Freund sollte sich umbringen. Ich wünsche es dir.)

Hannah: Well, thank you. You are just saying that because you love me.

Jessa sagt Hannah, dass sie es verdient, dass so etwas in ihrem Leben passiert, damit sie darüber schreiben kann und eine erfolgreiche Schriftstellerin wird. Ihr Kommentar sollte ihre Zuneigung zu Hannah zum Ausdruck bringen und zeigt auch, dass Jessa sich nicht an gesellschaftliche Regeln hält, die bestimmen, was man sagen darf und was nicht. Die Untertitelung bleibt nahe am Original und drückt das gleiche Sentiment aus. In der Synchronisation kommt es zu einer leichten Verschiebung. Der Charakter der Aussage bleibt jedoch fast unverändert, und Jessas Nonkonformität wird wiedergegeben.

Was Jessas alternative Sichtweise und Verhaltensmuster anbelangt, kann man behaupten, dass sie in den tschechischen Fassungen sehr erfolgreich wiedergegeben werden. Die einzige Stelle, an der Jessas Charakter auf eine vom Original unterschiedliche Weise dargestellt wird, betrifft die folgende Szene, während Jessas Chef und sein Bekannter über sie ein Gespräch führen.

Beispiel 23 (E4 9'10'')

Friend: Yikes. Where'd you find her? Back of the Village Voice?

Friend: Kde jsi ji našel? V reklamě?

(Wo hast du sie gefunden? In einer Werbung?)

Friend: Kruci, kdes ji našel? Na fotce v novinách?

(Verdammt, wo hast du sie gefunden? Auf einem Foto in der Zeitung?)

Jeff: Katherine found her. She's great, very present.

Jeff: Katherine ji našla. Je skvělá. Pečlivá.

(Katherine hat sie gefunden. Sie ist toll. Sorgsam.)

Jeff: Katherine ji našla. Je skvělá. Velmi pečlivá

(Katherine hat sie gefunden. Sie ist toll. Sehr sorgsam.)

In der Originalfassung fragt der Bekannte, ob Jeff Jessa in der Zeitung *Village Voice* fand. Dieses Medium ist die erste alternative Wochenzeitung in den USA und war ursprünglich eine Plattform für die kreative Gemeinschaft in New York. Der Kommentar unterstreicht daher Jessas alternativen Charakter. Der Hinweis auf die alternative Zeitung, die in Tschechien kaum bekannt ist, wird weder in der Untertitelung noch in der Synchronisation wiedergegeben. Statt des spezifischen Mediums werden in den tschechischen Fassungen eine Werbung (*v reklamě*) und ein Foto in einer Zeitung (*na fotce v novinách*) erwähnt. Diese Lösungen legen den Fokus des Kommentars auf Jessas Attraktivität statt Alternativität.

Der zweite Teil des Gesprächs gilt jedoch als die einzige Stelle in den tschechischen Übersetzungen, wo Jessas Persönlichkeit in einem anderen Licht als in der Originalfassung dargestellt wird. Jeff beschreibt Jessa als *present*, eine Eigenschaft, die sehr gut zu ihrer unbekümmerten Persönlichkeit passt. In den tschechischen Fassungen wurde sie jedoch mit dem Adjektiv *pečlivá* beschrieben, was impliziert, dass Jessa als Frau mütterliche Instinkte hat. In

der Szene wird Jessa als eine alternative Frau dargestellt, die sich von den anderen Menschen unterscheidet. Dies wird in den tschechischen Fassungen nicht wiedergegeben, in denen sie in eine Rolle einer sorgsam Frau, die mütterlich ist, versetzt.

4.4.2 Unkonventionelle Sprache

Jessa hält sich nicht an viele soziale Regeln. Sie trägt ein durchsichtiges Kleid in ihrer Arbeit als Babysitterin, raucht Marihuana mit ihrem Chef und heiratet einen Mann, den sie nur seit zwei Wochen kennt. Dies betrifft auch ihre Ausdrucksweise, insbesondere den häufigen Gebrauch von Vulgarismen. Jessa verwendet den englischen vulgären Ausdruck *fuck* hauptsächlich als Intensitätspartikel und gelegentlich, um ihre Angst und Aufregung oder Ärger auszudrücken.

In diesem Teil der Analyse wird es illustriert, wie dieser unkonventionelle Aspekt ihrer Persönlichkeit in die tschechische Kultur übertragen wird. Die ersten Beispiele zeigen Stellen, an denen Jessa den englischen Ausdruck *fuck(ing)* als ein Intensitätspartikel verwendet und stellen dar, wie hemmungslos Jessa Vulgarismen verwendet (Cambridge Dictionary 2022b).

Beispiel 24 (E7: 0'10'')

Jessa: It's a gigantic fucking warehouse party. It's not exactly a prompt situation.

Jessa: Je to obří party ve skladu. Není to nóbl událost.

(Es ist eine riesige Party in einem Lager. Es ist keine noble Veranstaltung.)

Jessa: Tohle je gigantický mejdan v skladišti. Není to zrovna nóbl večírek.

(Das ist eine gigantische Party im Lager. Es ist nicht gerade eine noble Feier.)

Beispiel 25 (E8: 6'40'')

Jessa: What's the deal with that guy? Is he like a great thinker or just a total fucking idiot?

Jessa: Co je to za kluka? Je to mudrc nebo idiot?

(Was ist das für ein Junge? Ist er ein großer Weiser oder ein Idiot?)

Co je to za kluka? Je to velikej mudrc nebo jenom naprostej idiot?

(Was ist das für eine Junge? Ist er ein Weiser oder nur ein absoluter Idiot?)

Beispiel 26 (E10: 10'15'')

Jessa: I love you. You're so fucking gross, lying there on the bathroom floor.

Jessa: Mám tě ráda. Jsi tak hnusná, jak ležíš na záchodě na zemi.

(Ich mag dich. Du bist so ekelhaft, wie du auf der Toilette auf dem Boden liegst.)

Jessa: Mám tě ráda. Jsi tak odporná, když ležíš na záchodě na zemi.

(Du bist so ekelhaft, wenn du auf der Toilette auf dem Boden liegst.)

Die kommenden Beispiele illustrieren Jessas vulgäre Ausdrucksweise in Situationen, wenn sie mit Hilfe von Flüchen und Schimpfwörtern negative Emotionen wie Angst und Ärger äußert. Die folgende Replik stammt aus der Szene, in der Jessa die Kinder, die sie betreut, im Park verliert. Jessa, die keine Erfahrungen mit Kindern hat, führt einen Dialog mit anderen

Babysitter*innen und vergisst, dass die da ist, um auf die Kinder aufzupassen. Plötzlich bemerkt sie, dass die Mädchen verschwanden. Aus Verzweiflung schreit sie in der Originalfassung auf einem Spielplatz, auf dem viele Kinder sind, den Fluch *fuck* (Oxford LD 2022b). Wenn eine der Kinderbetreuer*innen die versteckten Kinder findet, nennt sie Jessa *little fuckers*.

Beispiel 27 (E4: 14'40'')

Jessa: Lola, Beatrix. Fuck!

Jessa: *Do hajzlu!*

(Zur Hölle!)

Jessa: *Lolo, Beatrix! Sakra!*

(Verdammt!)

Jessa: Lola, Beatrix!

Babysitter: Hey! I found them! There's babies hiding under the gazebo!

Jessa: You little fuckers! Come out right now.

Jessa: *Vy hajzlíci! Vylezte ven.*

(Ihr Mistkerle. Kommt raus.)

Jessa: *Vy malý zmetci! Ihned vylezte ven!*

(Ihr kleinen Scheißer. Kommt sofort raus!)

In dieser Szene kann man Jessas unkonventionellen Charakter sehr gut beobachten. Sie flucht ohne Probleme in der Nähe von Kindern. Darüber hinaus, beschimpft sie, wenn sie emotional gestresst ist, auch direkt die Kinder, auf die sie aufpasst (Cambridge Dictionary 2022c). Dieses Verhalten wird traditionell als unangemessen und mindestens ungewöhnlich betrachtet. In den tschechischen Versionen werden diese Vulgarismen deutlich abgemildert, während der Grad der Milderung in der Synchronfassung leicht höher ist. Der Fluch *fuck*, wurde in der Untertitelung mit dem Ausdruck *do hajzlu* übersetzt, der nicht so stark wie das englische Wort, aber trotzdem vulgär ist (Lingea 2022c). *Sakra* hingegen ist eine relativ neutrale Lösung, welche Jessas Frustration, aber nicht die Vulgarität wiedergibt (Lingea 2022d).

Der zweite Ausdruck *little fuckers* wurde auf eine ähnliche Art und Weise in das tschechische übertragen. In der Untertitelung wurde das tschechische Wort *hajzlíci* verwendet, das wiederum leicht vulgär ist, weil es sich um eine Verkleinerungsform des Vulgarismus *hajzl* handelt (Lingea 2022c). In der Synchronfassung steht der Ausdruck *malý zmetci*, der Jessas Sentiment widerspiegelt, aber im Kontrast zur Originalfassung sehr mild wirkt und ihren Charakter in einem anderen Licht darstellt (ÚPJČAVČR 2007-2008b).

Auch im nächsten Beispiel schimpft Jessa, um ihre Wut auszudrücken. Dies zeigt sich in der Szene, in der Jessa wütend wegen eines Selbsthilfebuchs, das Shoshanna ihr vorliest, wird. Das Buch enthält Ratschläge und Regeln für Frauen, die auf der Suche nach einem Partner sind und schreibt Frauen vor, wie sie sich zu verhalten haben. Dies steht im direkten Kontrast zu Jessas Persönlichkeit und schließlich fühlt sie sich dadurch provoziert.

Beispiel 28 (E2: 11'10'')

Jessa: Fuck that silly little fucking book.

Jessa: Seru na tu blbou knížku.

(Scheiß auf das blöde Buch.)

Jessa: Kašlu ti na tu blbou knížku.

(Ich huste dir was auf das blöde Buch.)

Ähnlich wie bei den vorherigen zwei Beispielen wird auch hier die Emotion wiedergegeben, aber die vulgäre Ausdrucksweise wird bei den Übersetzungen abgemildert. In beiden Fassungen wird das englische *fucking book* mit dem groben Ausdruck *blbá* übersetzt (Lingea 2022e). Der Unterschied zwischen den Lösungen besteht in der Übersetzung des Wortes *fuck* am Anfang des Satzes. Die Untertitelung beinhaltet den Ausdruck *seru na (...)*, der deutlich vulgärer als *kašlu na (...)* ist, das in der Synchronfassung verwendet wird (Lingea 2022g; Lingea 2022f).

Im Großen und Ganzen kann man sagen, dass Jessas undamenhafte vulgäre Ausdrucksweise, die ihre Nonkonformität bzw. politische Inkorrektheit darstellt, auf zweifache Weise behandelt wurde. In mehreren Fällen werden die Vulgarismen völlig weggelassen. Dies betrifft vor allem die Fälle, wenn Vulgarismen als Intensitätspartikel dienen. In anderen Fällen wurden diese Ausdrücke stark abgemildert und mit weniger vulgären Lösungen ersetzt.

4.5 Marnie

Marnie Michaels ist wahrscheinlich die meistgehasste Figur in der Serie. Sie lernte Jessa und Hannah während ihres Studiums kennen. Zusammen mit Hannah zog sie nach dem Studienabschluss nach Brooklyn, wo sie zusammenwohnen. Sie weiß genau, was sie will, und muss alles unter Kontrolle haben. Sie arbeitet als Assistentin in einer Kunstgalerie und ihr Ziel ist, eine Kunstkuratorin werden. Sie befindet sich in einer langfristigen Beziehung mit ihrem Freund Charlie, in der sie sehr unzufrieden ist.

Marnie hat eine sehr verklemmte Persönlichkeit. Sie versucht sich immer perfekt und erwachsen zu verhalten, immer die verantwortliche Person zu sein, indem sie alle Veranstaltungen organisiert, sich über ihre Freundinnen kümmert und auch für sie Arzttermine ausmacht.

In diesem Teil der Analyse die Darstellung von zwei Aspekten ihrer Persönlichkeit behandelt, die in einem starken Zusammenhang stehen. Der erste Teil dieses Unterkapitels widmet sich Marnies kontrollierendem, verklemmten Charakter, der sich in vor allem der inhaltlichen Seite ihrer Aussagen widerspiegelt. Die Spannung, die sich aus dem Bedürfnis ergibt, alles zu kontrollieren, übergeht immer wieder in großen Zorn. Marnie ist oft verbal aggressiv und verwendet vulgäre Sprache, um ihre Frustration auszudrücken. Traditionell wurde vulgäre Sprache als nicht damenhaft betrachtet. Generell ist es für Männer akzeptabler, Schimpfwörter

und vulgäre Sprache zu benutzen als für Frauen, insbesondere für Frauen wie Marnie, die alles richtig zu machen scheinen. Aus diesem Grund wird ein Teil der Analyse der tschechischen Wiedergabe von Marnies vulgären Ausdrücken gewidmet.

4.5.1 Verklemmte Persönlichkeit

Marnie muss alles unter Kontrolle haben. Ihr Leben besteht aus unterschiedlichen Rollen und Aufgaben, die sie erfüllen muss, sei es ihre romantische Beziehung, ihre Freundschaften, ihre Rolle in der WG usw.. Sie ist das verantwortungsbewusste Mitglied der Freundschaftsgruppe. Dieses Persönlichkeitsmerkmal wird auf eine uneinheitliche Weise in den tschechischen Fassungen wiedergegeben. An manchen Stellen in den Übersetzungen wird es gut illustriert oder sogar verstärkt, aber immer wieder kommen Passagen, wo diese Eigenschaft in der tschechischen Fassung nicht völlig zum Ausdruck kommt.

Das erste Beispiel in diesem Teil der Analyse kommt aus einer Szene, in der Hannah Tee aus Opium probieren will. Marnie, die alles unter Kontrolle haben muss und Hannah schon seit Jahren kennt, äußert ihre Meinung, dass es keine gute Idee ist. In der Originalfassung wird ihr Kommentar als eine Empfehlung mithilfe des modalen Verbes *should (not)*, das durch die Verwendung des Wortes *maybe* abgeschwächt wird. In beiden tschechischen Fassungen ist das Wort *maybe* weggelassen, was dazu führt, dass Marnies Aussage direkter klingt. In dieser Szene wird Marnies kontrollierende Persönlichkeit leicht verstärkt und in den Vordergrund gebracht.

Beispiel 29 (E1: 21'15'')

Marnie: Maybe you shouldn't. You are super sensitive to drugs.

Neměla bys. Jsi hrozně citlivá na drogy.

(Solltest du nicht. Du bist furchtbar empfindlich auf Drogen.)

Neměla bys, seš na drogy strašně citlivá.

(Solltest du nicht, du bist furchtbar empfindlich auf Drogen.)

Im nächsten Beispiel sprechen Jessa und Marnie über Hannah zusammen. Marnie gefällt es nicht, dass Jessa sich über Hannah keine Sorgen macht und ihre unverantwortlichen Pläne unterstützt. Jessa auf der anderen Seite meint, dass Marnie zu kontrollierend gegenüber Hannah ist. Um dies auszudrücken, verwendet sie das Verb *(to) mother*, das in den Übersetzungen mit dem Verb *opatrovat* übersetzt wird, das mehr den pflegenden, betreuenden, aber nicht den kontrollierenden Aspekt wiedergibt. Dies verändert leicht die Bedeutung des sprachlichen Austauschs. Obwohl die inhaltliche Seite des Gesprächs leicht verschoben wird, weil es in der tschechischen Sprache kein exaktes Äquivalent für das Verb *bemuttern* gibt, kommt Marnies kontrollierender Charakter zum Ausdruck.

Beispiel 30 (E1: 24' 20'')

Jessa: Marnie, you can't mother her like that.

Jessa: Marnie, nemůžeš ji opatrovat.

(Marnie, du kannst sie nicht betreuen.)

Jessa: Marnie, nemůžeš ji přece opatrovat.

(Marnie, du kannst sie doch nicht betreuen.)

Marnie: I'm not mothering her. I'm literally preventing a disaster from happening.

Marnie: Já ji neopatruju. Snažím se zabránit katastrofě.

(Ich betreue sie nicht. Ich bemühe mich, eine Katastrophe zu verhindern.)

Marnie: Já ji neopatruju. Snažím se zabránit hrozný katastrofě.

(Ich betreue sie nicht. Ich bemühe mich, eine schreckliche Katastrophe zu vermeiden.)

Es kommen jedoch immer wieder Szenen vor, in denen diese Eigenschaft nicht in das Tschechische übertragen wurde. Was folgt, sind einige Beispiele, wo Marnies kontrollierende Persönlichkeit ignoriert wurde. Das erste Beispiel ist die Übersetzungen der Szene, in der Marnie mit einem Künstler spricht, den Marnie sehr bewundert und auch attraktiv findet. Er fragt Marnie, ob ihre Freundin Hannah hübsch ist.

Beispiel 31 (E3: 16'55'')

Marnie: No! I mean, yes, she's cute, but I would never let her anywhere near someone like you.

Marnie: Je hezká, ale nepředstavila bych ji nikomu, jako jsi ty.

(Sie ist schön, aber ich würde sie niemandem wie dir vorstellen.)

Marnie: Ne, teda jo. Je hezká, ale nepředstavila bych ji nikomu, jako jsi ty.

(Nein, also, ja. Sie ist schön, aber ich würde sie niemandem wie dir vorstellen.)

Marnies Aussage kann man auf unterschiedliche Weisen verstehen, was aber wichtig ist, ist der kontrollierende Unterton des Satzes, in dem sie das Verb *let* verwendet. Dies wird jedoch nicht in den tschechischen Fassungen auf dieselbe Weise ausgedrückt, in denen das Verb *let* durch das Verb *představit* ersetzt wird.

Das folgende Beispiel stammt aus der Szene, in der Hannah unter dem Einfluss von Drogen steht und mit Marnie spricht. Marnie hat Angst, dass Hannah sich entscheidet, in diesem Zustand alleine nach draußen durch die Stadt zu gehen. Marnie verlangt von ihr, dass Hannah sie anruft, falls sie weg geht, um zu sichern, dass ihre Freundin nicht in Gefahr gerät.

Beispiel 32 (E1: 21'35'')

Marnie: If you are gonna vanish, you have to call, ok?

Marnie: Jestli zmizíš, budeš volat, jo?

(Falls du verschwindest, rufst du mich an, ja?)

Marnie: Jestli se odstěhuješ, musíš volat, ano?

(Falls du ausziehst, musst du mich anrufen, ja?)

Obwohl der imperative Modus des Originals in den interrogativen Modus geändert wird, wird Marnies kontrollierende und verantwortliche Seite in der tschechischen Untertitelung

wiedergegeben. In der Synchronfassung wird der ursprüngliche Inhalt jedoch nicht beibehalten. Marnie macht sich in der Szene keine Sorgen, weil ihre gute Freundin unter dem Einfluss von Drogen ist. Sie konzentriert sich darauf, dass falls Hannah aus der Wohnung zieht und sie nicht mehr zusammenwohnen, sich Hannah trotzdem telefonisch melden wird.

4.5.2 Vulgäre Sprache

Die verklemmte Seite von Marnie übergeht sehr oft in starken Ärger und Frustration. Marnie wird oft arg und verbal aggressiv dargestellt. Dies wird am deutlichsten durch häufige Verwendung von Vulgarismen dargestellt. Wie bereits erwähnt, wird die Verwendung von Fluchwörtern, Schimpfwörtern und vulgären Ausdrucksweisen in der tschechischen Gesellschaft traditionell als undamenhaft betrachtet. Solches Verhalten ist gesellschaftlich mehr akzeptabel, wenn sie von Männern und nicht Frauen angewendet werden.

Obwohl Marnie ihren Ärger und Frustration durch vulgäre Sprache ausdrückt, wird diese Seite ihrer Persönlichkeit in den tschechischen Fassungen sehr verändert. Was folgt, sind einige Beispiele, die darstellen, wie in der tschechischen Fassung diese unkonventionelle Seite von Marnie abgeschwächt wurde.

Im ersten Beispiel sprechen Hannah und Marnie über Jessa, die an jenem Tag aus England ankommen soll. Hannah bemüht Marnies Meinung zu ändern, die Jessa nicht mag. Marnie weist darauf hin, dass Jessa Sex mit dem Freund ihrer Bekannten hatte. Da sie ihre Missbilligung ausdrücken will, verwendet sie den Vulgarismus *fuck* und sagt auf eine ironische Weise, dass sie die Situation humorvoll fand (Oxford LD 2022b). In den beiden tschechischen Übersetzungen wurde die vulgäre Art und Weise ihrer Aussage abgemildert. Anstatt vom englischen Wort *fuck* beinhalten die Fassungen den umgangssprachlichen Ausdruck *mit jemandem schlafen* (Lingea 2022h). Darüber hinaus gibt die Untertitelung weder die vulgäre noch die ironische Seite wieder.

Beispiel 33 (E1: 7'25'')

Hannah: Okay, it is so rare that I say this, but I just think she's fun.

Marnie: Yeah, it was really fun when she fucked Carolyn's boyfriend.

Marnie: Spala s klukem Carolyn.

(Sie hat mit Carolyns Freund geschlafen.)

Marnie: Jo, hlavně když spala s Karolíniným klukem.

(Ja, vor allem als sie mit Carolyns Freund geschlafen hat.)

Das weitere Beispiel stammt aus der Szene, in der Hannah, Shoshanna und Marnie in der gynäkologischen Klinik auf Jessa warten, die dort eine Abtreibung vornehmen lassen soll. Marnie,

die den Termin für Jessa ausmachte und dort als erste ankam, ist sehr frustriert, dass Jessa noch nicht da ist. Als Hannah sie kurz nach ihrer Ankunft fragt, wo Jessa ist, bricht Marnie in Wut aus und verwendet wieder den Fluch *fucking*, um ihre Frustration auszudrücken (Cambridge Dictionary 2022b). Hier kann man sehen, dass die Vulgarität ihrer Reaktion nicht in das Tschechische übertragen wurde. Sowohl in der Untertitelung, als in der Synchronfassung wurde das Wort *fucking*, völlig ignoriert.

Beispiel 34 (E2: 16'10'')

Hannah: Okay, well, where's Jessa?

Marnie: Well, she's not here, because she's never fucking here when she needs to be. Sorry.

Marnie: *Není tady, protože nikdy není tam, kde má být.*

(Sie ist nicht da, weil sie nie dort ist, wo sie sein soll.)

Marnie: *Není tady, protože nikdy není tam, kde má být. Promiň.*

(Sie ist nicht da, weil sie nie dort ist, wo sie sein soll. Entschuldigung.)

Das dritte Beispiel kommt aus der Szene, während der Marnies Freund, Charlie, sie mit einer neuen Frisur überrascht. Er rasierte seinen Kopf, um ihre Arbeitskollegin zu unterstützen, bei der Krebs diagnostiziert wurde. Marnie, die den Grund für das Rasieren nicht kennt, gefällt der Schnitt überhaupt nicht und wird deswegen sehr sauer. Er erklärt ihr erst, dass er für die Kollegin namens Joanna machte. Danach klärt er, dass sie mit Krebs diagnostiziert wurde.

Beispiel 35 (E3: 0'40'')

Marnie: Who the fuck is Joanna?

Marnie: *Kdo je sakra Joanna?*

(Wer zum Teufel ist Joanna?)

Marnie: *A kdo je sakra Joanna?*

(Wer zum Teufel ist Joanna?)

Beispiel 36 (E3: 0'50'')

Marnie: Thanks for telling me about the cancer. Now I look like a total asshole.

Marnie: *Dík, žeš mi řekl o tý rakovině. Vypadám jako kráva.*

(Danke, dass du mir von dem Krebs erzählt hast. Ich schaue wie eine Kuh aus.)

Marnie: *Dík, žeš mi řekl o tý rakovině. Teď si připadám jako kráva.*

(Danke, dass du mir von dem Krebs erzählt hast. Jetzt komme ich mir wie eine Kuh vor.)

In diesen Beispielen kann man beobachten, wie Marnie ihre Wut durch Vulgarismen ausdrückt. Sie verwendet wieder das Wort *fuck* und auch *asshole* (Merriam-Webster Dictionary 2022c). In den tschechischen Fassungen werden die Ausdrücke nicht ignoriert, aber stark abgemildert. Die tschechischen Versionen verwenden die gleichen Lösungen. *Fuck* wird als *sakra* übersetzt, was eine gesellschaftlich akzeptierte Alternative für Flüche ist (Oxford LD 2022b, Lingea 2022d). *Kráva*, die anstatt von *asshole* verwendet wird, ist ein sehr leicht vulgäres Schimpfwort, das ausschließlich an Frauen gerichtet wird (Lingea 2022i).

Wenn Marnie verärgert ist, hält sie sich nicht zurück, ihre Freunde direkt ins Gesicht zu beleidigen. In den letzten zwei Beispielen kann man solche Konfrontationen beobachten. Die erste vulgäre Beleidigung ist auf ihre beste Freundin gerichtet, die über Marnies Beziehung mit Charlie in ihr Tagebuch ihre negative Meinung schrieb. Charlie fand das Tagebuch und liest es auf einem Konzert seiner Musikband vor. Marnie bricht in Wut aus und beschimpft Hanna folgendermaßen:

Beispiel 37 (E4: 26'15")
Marnie: You're such a fucking bitch!
Marnie: Ty jsi ale mrcha!
(Du bist aber eine Schlampe!)
Marnie: Jsi blbá mrcha!
(Du bist eine dumme Schlampe!)

Marnies vulgäre und aggressive Beleidigung wird auf zwei unterschiedlichen Weisen übersetzt. Obwohl der originelle Ausdruck in den Übersetzungen abgemildert wird, wird ein gewisser Grad an Vulgarität beibehalten. In der Originalfassung beschreibt Marnie Hannah als *fucking bitch*. Das englische Wort *bitch* wird in den tschechischen Fassungen mit dem Wort *mrcha* übersetzt, das als ein weniger vulgäres Äquivalent des englischen Wortes bezeichnet werden kann (Merriam-Webster Dictionary 2022e; Lingea 2022j). In dieser Hinsicht wird der vulgäre Charakter der Aussage auf eine abschwächende Weise wiedergegeben.

Was aber die Übersetzung des Wortes *fucking* anbelangt, wurden zwei unterschiedlichen Strategien eingesetzt. In der Untertitelung wird das Wort völlig ausgelassen, während in der Synchronfassung das Wort sehr stark abgemildert und durch das Wort *blbá* ersetzt wird, das zwar grob ist, aber die aggressive Vulgarität des Originals nicht wiedergibt (Cambridge Dictionary 2022b; Lingea 2022e).

Es lässt sich sagen, dass Marnies verbale Aggressivität und Wut, die sie durch die Anwendung von Vulgarismen ausdrückt, nur teilweise in den tschechischen Fassungen widergespiegelt werden. Frauen, die vulgäre Ausdrücke verwenden, sind in der tschechischen Gesellschaft nicht unüblich, aber trotzdem werden sie als undamenhaft betrachtet. Was die sprachliche Vulgarität anbelangt, gibt es einen doppelten Standard, laut dem solches Verhalten unter Männern akzeptabler ist.

Dieser Standard spiegelt sich auch in der tschechischen Übersetzung der Serie wider. In der Originalfassung verwenden Männer und Frauen Vulgarismen gleichermaßen, aber nur die Männer werden an einigen Stellen nicht abgemildert. Obwohl die tschechischen Fassungen nur gelegentlich stark vulgäre Ausdrücke beinhalten, befinden sie sich mit einer Ausnahme immer nur in den Übersetzungen der Männerrede. Der einzige Fall, in dem das Schimpfen einer Frau

nicht abgemildert oder ignoriert wird, ist wenn Hannah einen Witz über das Rollenspiel mit Adam macht (siehe Beispiel 3). Allerdings stammt die Aussage nicht direkt aus Hannahs Mund. Es handelt sich in diesem Fall um eine exakte Wiederholung von Adams Worten, welche er ihr einen Abend davor sagte und bereits mit einem tschechischen Schimpfwort übersetzt wurden.

Was folgt sind zwei Szenen, in denen die fluchenden Männer ähnlich wie Marnie wütend sind und durch Schimpfen und Fluchen ihren Ärger ausdrücken. Im ersten Beispiel wird in den tschechischen Fassungen mit dem Fluchwort unterschiedlich umgegangen. Während die vulgäre Komponente des Ausdrucks aus dem Original *fucking (dangerous)* (Cambridge Dictionary 2022b) in der Untertitelung nicht wiedergegeben wird und nur als *nebezpečný* übersetzt wurde, wird in der Synchronfassung der starke Vulgarismus *kurva* verwendet (Lingea 2022a).

Beispiel 38 (E7: 13'15'')

Man: Hey! You just dropped a bottle on us! That's fucking dangerous. Jesus.

Man: Hej, hodili jste na nás láhev. To je nebezpečný!

(Hey! Ihr habt eine Flasche auf uns geworfen! Das ist gefährlich!)

Man: Hej. Hodili jste na nás flašku. To je kurva nebezpečný, Ježíš!

(Hey! Ihr habt eine Flasche auf uns geworfen. Das ist scheiß gefährlich, Gott!)

Im folgenden Beispiel regt sich Adam über einen Autofahrer auf, der ihn und Hannah auf der Straße gefährdet. Er schreit ihn aggressiv an und beschimpft ihn mit vielen Vulgarismen. Diese Aggressivität und Vulgarität werden in beiden tschechischen Versionen wiedergegeben. Die Übersetzungen beinhalten eine ganze Reihe an Vulgarismen, wie zum Beispiel verschiedene Ableitungen des Wortes *kurva*, aber auch des weniger starken Ausdrucks *naser si* oder *hajzl* und *parchant* (Lingea 2022k; Lingea 2022c; Lingea 2022l).

Beispiel 39 (E8: 11'15'')

Adam: Would you fucking watch it?! I'm walking with a fucking woman! Can you see that?

Huh? You wanna hit a fucking woman with your fucking car? You fucking cunt-satchel! Fuck you!

Adam: Dávej pozor! Jsem tady s ženou, vidíš? Chceš ji přejet autem, ty zkurvenej hajzle? Naser si!

(Pass auf! Ich bin da mit einer Frau, siehst du? Willst du sie mit dem Auto überfahren, du verdammter Arsch? Geh scheißen!)

Adam: Dávej kurva pozor. Jdu tady kurva se ženskou. Vidiš to? Chceš kurva ženskou porazit svým kurva autem? Ty kurva parchante. Kurva!

(Pass verdammt nochmal auf! Ich gehe da mit einer Frau verdammt! Siehst du es? Willst du die Frau verdammt mit deinem verdammten Auto überfahren/umstoßen? Du verdammter Bastard! Verdammt!)

Anhand dieser Beispiele kann man sehen, dass wenn Marnie, im Unterschied zu den Männern in der Serie, durch vulgäre Fluch- und Schimpfwörter ihre Wut äußert, ihre Vulgarität und dadurch auch Ärger in den Übersetzungen abgemildert wird. Es ist jedoch wichtig zu erwähnen,

dass die tschechischen Fassungen die Vulgarismen auch in Fällen beibehalten, wenn Männer mit ihrer Hilfe andere Emotionen als Ärger ausdrücken. Im letzten Beispiel kann man sehen, wie Adam den Fluch *fuck* verwendet, um einen Witz zu machen. Dies wird in der Untertitelung mit dem besonders vulgären Ausdruck *jebat'* übersetzt (ÚPJČAVČR 2007-2008a). In der Synchronfassung wird das englische Verb leicht abgemildert.

Beispiel 40 (E4: 22'55'')

Adam: No, you looked like you were getting fucked with a cucumber.

Adam: Ne, tvářila ses, jako když tě jebe vokrka.

(Nein, du hast so ausgesehen, als würde dich eine Gurke ficken.)

Adam: Ne. Vypadalas, jakobys šukala s vokrkou.

Adam: Nein, du hast so ausgesehen, als ob du mit einer Gurke vögeln würdest.

4.6 Diskussion

Die Ergebnisse der vergleichenden Analyse der tschechischen Untertitelung und Synchronisation zeigen, dass es zu deutlichen Verschiebungen der Charakterdarstellungen der Frauen in der Serie *Girls* kommt. Zu geringsten Verschiebungen kommt es bei der Darstellung der Hauptfigur Hannah, bei der ihre sexuelle Emanzipation und die offene Art und Weise, auf die sie über diese Themen spricht, untersucht werden. Im Großteil der Fälle werden diese zentralen Aspekte in beiden tschechischen Fassungen sehr gut wiedergegeben. Ausnahmsweise kommt es in beiden Arten der audiovisuellen Übersetzung zu inhaltlichen Verschiebungen, die Hannah als eine sexuell passive Person darstellen, die es vermeidet, solche Themen mit anderen zu besprechen, was im direkten Kontrast zu ihrem ursprünglichen Charakter steht. Diese Verschiebungen kommen in der ersten Staffel nur selten vor und haben aus diesem Grund nur geringen Einfluss auf die gesamte Darstellung von Hannah als eine sexuell befreite und offene Frau. Der einzige Aspekt ihrer offenen Sexualität, der auf eine konsistente Weise in das Tschechische nicht übertragen wird, waren die Vulgarismen, die Hannah verwendet, um über das Thema zu sprechen.

Die Anwendung von vulgären Ausdrücken spielt eine wichtige Rolle vor allem bei der Charakterisierung von Jessa und Marnie. Jessa wird in der ersten Serie als eine alternative und sehr unkonventionelle Frau dargestellt. Dies spiegelt sich auch in ihren überraschenden, sozial inakzeptablen Reaktionen und Ansichten wider. Diese werden ohne große Verschiebungen in beiden tschechischen Fassungen wiedergegeben.

Jessas Nonkonformität zeigt sich auch in ihrer spezifischen Ausdrucksweise, welche durch häufige Anwendung von Flüchen und Schimpfwörtern erreicht wird. Dieser Aspekt ihrer Persönlichkeit wird jedoch in den tschechischen Fassungen nur teilweise wiedergegeben. Die Vulgarismen werden in den Übersetzungen entweder völlig ausgelassen oder durch einen

weniger anstößigen Ausdruck ersetzt. Das heißt, dass Jessas vulgäre Ausdrucksweise und dadurch auch ihre unkonventionelle Persönlichkeit, die den gesellschaftlichen Regeln nicht folgt, abgemildert werden.

Auch Marnies Charakter wird auf eine abschwächende Weise dargestellt. Marnies Persönlichkeit besteht aus zwei zentralen Eigenschaften. Eine Seite ihres Charakters, die kontrollierende und verklemmte Art, wird in beiden tschechischen Fassungen auf eine inkonsistente Weise dargestellt. In einigen Fällen wird diese Eigenschaft sogar verstärkt, in anderen wird sie nicht wiedergegeben. Der andere Aspekt ihrer Persönlichkeit wird auf eine konsistente Weise abgemildert. Im Original ist Marnie oft verbal aggressiv, da sie dadurch ihre Wut äußert. Sie verwendet häufig Vulgarismen, die in den Übersetzungen gar nicht vorkommen. Genau wie im Jessas Fall, werden auch hier diese Ausdrücke entweder abgemildert oder weggelassen. Dies nimmt einen direkten Einfluss auf die Charakterdarstellung von Marnie, deren übertriebene Wut nicht zum Vorschein kommt. Es ist deutlich, dass es in den tschechischen Fassungen einen doppelten Standard für die Anwendung von vulgärer Sprache gibt, die fast ausschließlich nur von Männern verwendet werden können.

Shoshannas Persönlichkeit ist die Einzige, die in der ersten Staffel keine progressiven oder unkonventionellen Züge aufweist. Sie wird als eine stereotypische junge Amerikanerin dargestellt, was sich am deutlichsten in ihrer Ausdrucksweise widerspiegelt. Sie verwendet viele sprachliche Elemente wie Abkürzungen, Füllwörter, Intensitätspartikel usw., die sehr überflüssig scheinen, aber einen wichtigen Beitrag bei ihrer Charakterisierung leisten. Durch ihre häufige Verwendung wirkt Shoshanna sehr jung, naiv und klischeehaft. Die tschechischen Übersetzungen geben diesen Aspekt ihrer Ausdrucksweise und dadurch auch ihrer Persönlichkeit nur sehr selten wieder. Die Füllwörter und Intensitätspartikel werden in der Regel nicht wiedergegeben, unabhängig von der Art der Fassung. Die Abkürzungen werden entweder ausgelassen oder mit vollständigen Wörtern übersetzt. Diese Veränderungen haben einen starken Einfluss auf die Darstellung ihrer Persönlichkeit, die dadurch abgemildert wird.

In Bezug auf die Forschungsfragen kann behauptet werden, dass nur Hannahs Persönlichkeit nicht zu stark im Rahmen des Übersetzungsprozesses verändert wird. Hannah ist in der Untertitelung und der Synchronisation genau wie in der Originalfassung eine sexuell emanzipierte und offene Frau. Die Abmilderung vom Fluchen und Schimpfwörtern nahm einen starken Einfluss auf die Charakterdarstellung von Marnie und Jessa, deren Eigenschaften, Verärgerung und Nonkonformität in den tschechischen Fassungen abgeschwächt werden und nicht völlig zum Vorschein kommen. Auch Shoshannas Charakter wird neutralisiert, und zwar durch die Missachtung der Wichtigkeit der lexikalischen Elemente, die einen Einfluss auf ihre

Charakterisierung haben. Darüber hinaus zeigen die Ergebnisse, dass es keine wesentlichen strukturellen Unterschiede zwischen den Charakterdarstellungen in der Untertitelung und der Synchronfassung gibt. Aus diesem Grund kann man feststellen, dass die Übersetzungsprozesse von denselben Normen bestimmt wurden.

Es kann daher behauptet werden, dass sexuell befreite Frauen und ein offener Dialog über damit zusammenhängende Themen Motive sind, die auch in der tschechischen Kultur als akzeptabel eingestuft werden. Wie Anne Lise Feral (2011b: 183) andeutet wurden sie sogar zum Verkaufsargument für das *Chick Flicks*-Genre, zu dem auch die Serie *Girls* gehört.

Es gibt allerdings noch immer einen doppelten Standard, was die Anwendung von vulgärer Sprache anbelangt. Die tschechischen Übersetzungen weisen darauf hin, dass es in der tschechischen Gesellschaft für Männer akzeptabler ist, sich vulgär auszudrücken als für Frauen.

Und schließlich, da die häufige Verwendung zusätzlicher sprachlicher Elemente wie Füllwörter, Steigerungspartikel und Abkürzungen nicht unbedingt mit einem ideologisch umstrittenen Motiv verbunden ist, lassen sich ihre konsequente Auslassung und Umwandlung in vollständige Wörter wahrscheinlich auf die technischen und zeitlichen Faktoren der audiovisuellen Übersetzung zurückführen. Die mögliche Erklärung würde daher über den Umfang der vorliegenden Analyse hinaus gehen.

Conclusio

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die audiovisuelle Übersetzung eine wichtige Rolle bei der Gestaltung unterschiedlicher Identitätskategorien spielt, zu denen auch Weiblichkeit/das weibliche Geschlecht gehört. Die mediale Darstellung solcher Konzepte hat einen erheblichen Einfluss auf die Realität der Gesellschaft und ihre dominierenden geschlechterbezogenen Werte und Erwartungen. Was die Weiblichkeit anbelangt, gibt es heute eine Mehrzahl an Initiativen, welche den Status quo mittels audiovisueller Medien hinterfragen, Frauen in einem neuen Licht darstellen und somit gegen die durch patriarchale Strukturen bedingten gesellschaftlichen Konventionen stoßen.

Da die Medienproduktion immer globaler wird, spielt die audiovisuelle Übersetzung eine zunehmend wichtige Rolle, die auch einen Einfluss auf die Darstellung von Frauen nimmt. Mithilfe der audiovisuellen Übersetzung können die dominierenden Muster einer Gesellschaft auf einer Seite hinterfragt, auf der anderen auch gestärkt werden. Aus diesem Grund ist es unerlässlich, dass sich Übersetzer*innen ihrer Rolle als politische Agent*innen bewusst werden und in ihrer Praxis mit solchen Identitätskategorien und ihrer Darstellung mit Achtsamkeit umgehen.

Wie der theoretische Teil der Arbeit zeigt, sind Übersetzungen nie neutral und erfolgen nicht isoliert von anderen Prozessen einer Gesellschaft. Übersetzen ist ein manipulativer Prozess, auf den sich eine ganze Reihe möglicher Einflussfaktoren auswirken können, wie zum Beispiel übersetzerische Normen, herrschende Poetik, ideologische Lage und Machtstrukturen der Kultur, für welche die Übersetzung erstellt wird.

Diese Ansätze wurden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Rahmen der deskriptiven Translationswissenschaft entwickelt. Sie dienten als eine theoretische Grundlage für die feministische Translationswissenschaft, die sich in den 1970-er Jahren anzusiedeln begann. Ursprünglich widmete sich dieser Zweig nur der literarischen Übersetzung, heute gibt es feministische Ansätze unter anderem auch im audiovisuellen Bereich. Dieser ist heutzutage gut etabliert und beherbergt mehrere Forschungsrichtungen, zu denen auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Darstellung von Frauen in der audiovisuellen Übersetzung gehört. Es kann also behauptet werden, dass die Charakterdarstellung in einer audiovisuellen Übersetzung unter anderem durch die übersetzerischen Normen, Ideologien oder poetische Konventionen der Zielkultur geprägt werden.

Die vorliegende Masterarbeit untersuchte, wie die weiblichen Charaktere aus der Serie *Girls* in die tschechische Kultur mithilfe von Untertitelung und Synchronisation übertragen

wurden. Die Fernsehserie beinhaltet Figuren, die in mehrfacher Hinsicht gegen die konventionellen medialen Charakterdarstellungsmuster verstoßen. Die Ergebnisse der vergleichenden Analyse der tschechischen Untertitelung und Synchronfassung mit dem englischen Original zeigen, dass es zu mehreren inhaltlichen Verschiebungen in Bezug auf die Darstellung der Charaktere Shoshanna, Marnie, Jessa und Hannah kam.

Shoshanna repräsentiert die stereotypen jungen Frauen, die nett, freundlich, unerfahren und naiv sind, und sie kombiniert im weiteren Verlauf der Serie diese Eigenschaften mit anderen gegensätzlichen Merkmalen und destabilisiert somit die Art des weiblichen Stereotyps. Ihr jugendlicher Charakter kommt in den Übersetzungen jedoch nicht völlig zum Ausdruck, da die tschechischen Fassungen ihre häufige Verwendung von Füllwörtern, Intensitätspartikeln und Abkürzungen nicht wiedergeben.

Die Masterarbeit befasste sich auch mit der Übersetzung von vulgärer Sprache, die bei der Charakterisierung der Charaktere Marnie und Jessa eine bedeutende Funktion hat. Die Verwendung von Vulgarismen im Original drückt Marnies Wut und Jessas Nonkonformität aus. In den tschechischen Fassungen werden die vulgären Ausdrücke entweder abgemildert oder völlig ausgelassen, was die Frauen in einem neuen Licht darstellt. Darüber hinaus weisen die Ergebnisse auch darauf hin, dass es in den tschechischen Medien einen doppelten Standard bei der Verwendung von Vulgarismen gibt, nach dem es für Männer akzeptabler ist, vulgäre Sprache zu verwenden als für Frauen. Die einzige Eigenschaft, die im Laufe der Übersetzungsprozesse nicht maßgeblich verändert wurde und in allen drei Fassungen ähnlich zum Vorschein kommt, ist die offene und unzensierte Art und Weise, auf welche die Hauptfigur Hannah über sexuelle Themen spricht. Dies informiert das Publikum, dass sie eine sexuell befreite und offene Frau ist.

Die Arbeit zeigt hoffentlich, dass Übersetzen ein manipulativer Prozess ist, der nie neutral und von ihrem Kontext abhängig ist. Die Erkenntnisse der Untersuchung demonstrieren, dass im Großteil der Fälle die Hauptfiguren in der Serie *Girls* in den tschechischen Übersetzungen und der englischen Fassung auf eine unterschiedliche Weise dargestellt werden. Weitere Untersuchungen sind jedoch erforderlich, um konkrete Schlussfolgerungen über die Übersetzungsprozesse in Tschechien in Bezug auf die Geschlechterdarstellung in den Medien zu ziehen. Hoffentlich wird dieser Problematik immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt, damit noch deutlicher erkennbar wird, dass auch die audiovisuelle Übersetzung eine wichtige Rolle bei der Aushandlung von Konzepten wie Geschlecht und Geschlechterrollen spielt. Es ist also von großer Bedeutung, dass diesem Thema sowohl in der tschechischen Übersetzungswissenschaft als auch in der Praxis in Zukunft mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Bibliographie

Primärquellen

- Dunham, Lena (2012). Episode 1: Pilot. [HBO Max Video 30 min.] USA: HBO.
- Dunham, Lena (2012). Episode 2: Vagina Panic. [HBO Max Video 26 min.] USA: HBO.
- Dunham, Lena (2012). Episode 3: All Adventurous Women Do. [HBO Max Video 28 min.] USA: HBO.
- Shepard, Richard (2012). Episode 4: Hannah's Diary. [HBO Max Video 27 min.] USA: HBO.
- Peretz, Jesse (2012). Episode 5: Hard Being Easy. [HBO Max Video 27 min.] USA: HBO.
- Dunham, Lena (2012). Episode 6: The Return. [HBO Max Video 27 min.] USA: HBO.
- Lipes, Jody Lee (2012). Episode 7: Welcome to Bushwick a.k.a. The Crackcident. [HBO Max Video 26 min.] USA: HBO.
- Lipes, Jody Lee (2012). Episode 8: Weirdos Need Girlfriends Too. [HBO Max Video 28 min.] USA: HBO.
- Shepard, Richard (2012). Episode 9: Leave Me Alone. [HBO Max Video 25 min.] USA: HBO.
- Dunham, Lena (2012). Episode 10: She Did. [HBO Max Video 28 min.] USA: HBO.

Sekundärquellen

- Anand, Tara (2017). A Brief Summary of the Third Wave of Feminism. *Feminism in India*. <https://feminisminindia.com/2018/04/27/brief-summary-third-wave-of-feminism/> (Zugang am 19.7.2022).
- Asimakoulas, Dimitri (2012). Dude (Looks Like a Lady): Hijacking Transsexual Identity in the Subtitled Version of “Strella” by Panos Koutras. *The Translator* 18 (1), 42–75.
- Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (2018). Introduction: Queer(ing) Translation. In: Baer, Brian James & Klaus Kaidl (Hg.) *Queer(ring) Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*. New York: Routledge, 1-10.
- Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.) (2018). *Queer(ring) Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*. New York: Routledge.
- Bai, Lippig (2009). Patronage as ‘a Productive Network’ in Translation: a Case Study in China. *Perspectives: Studies in Translatology* 17(4), 213-225.

- Basilio, Elena (2017). Donne è Bello and the Role of Translation in the Migration of “Consciousness- Raising” from the US to Italy. In: Castro, Olga & Ergun, Emek (Hg.) *Feminist Translation Studies*. New York: Routledge, 167–181.
- Bassi, Serena (2019). Sexuality. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Aufl. Milton: Routledge, 522-526.
- Bassnett, Susan (1988). The Translation Turn in Cultural Studies. In: Bassnett, Susan & Lefevere, André (Hg.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, Susan (1996). The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator. In: Alvarez Rodràiguez, Romàan & Vidal, Carmen Africa M. (Hg.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 10-24.
- Bassnett, Susan & Lefevere, André (1990). Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights: the ‘Cultural Turn’ in Translation Studies. In: Bassnett, Susan & Lefevere, André (Hg.) *Translation, History & Culture*. London & New York: Pinter Publishers, 1-13.
- Bassnett, Susan & Lefevere, André (1992). General Editors’ Preface. In: Lefevere, André (Hg.) *Translation, History, Culture. A Sourcebook*. London & New York: Routledge, xi-xii.
- Baumgardner, Jennifer (2011). Is There a Fourth Wave? Does it Matter? *Feminist.Com*. <https://www.feminist.com/resources/artspeech/genwom/baumgardner2011.html> (Stand: 19.7.2022).
- Baumgarten, Nicole (2014). On the Women’s Service? Gender-Conscious Language in Dubbed James Bond Movies. In: Santaemilia, Jose (Hg.) *Gender, Sex and Translation: the Manipulation of Identities*. London: Routledge, 53-69.
- Baxter, Robert Neal (2005). On the Need for Non-Sexist Language in Translation. *Language, Society and Culture* 15. <https://aaref.com.au/wp-content/uploads/2020/05/15-1.pdf> (Stand: 12.12.2022).
- Bernstein (2017). Lena Dunham’s Girls: the Show that Turned TV Upside Down. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/feb/04/how-lena-dunham-show-girls-turned-tv-upside-down> (Stand: 20.2.2022).
- Bianchi, Diana (2008). Taming Teen-Language. The Adaptation of Buffyspeak into Italian. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (Hg.) *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 183-195.

- Bielsa, Esperança (2022). Translation and/ in/ of Media. In: Bielsa, Esperança (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation and Media*. London: Routledge, 1-10.
- Billiani, Francesca (2007). Assessing Boundaries: Censorship and Translation. In: Billiani, Francesca (Hg.) *Modes of Censorship in Translation: National Contexts and Diverse Media*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome Publishing, 1-25.
- Bosseaux, Charlotte (2008). Buffy the Vampire Slayer: Characterization in the Musical Episode of the TV Series. *The Translator* 14 (2), 343–372.
- Bourdieu, Pierre (1979). Symbolic Power. *Critique of Anthropology* 4(13-14), 77-85.
- Breindl, Eva (2007). Intensitätspartikeln. In: Hoffmann, Ludger (Hg.) *Handbuch der deutschen Wortarten*. Berlin & New York: De Gruyter.
- Brown, Hilary (2020). Women Translators in Early Modern Europe. In: Von Flotow, Luise & Kamal, Hala (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. London: Routledge, 117-126.
- Bucholtz, Mary (2014) The Feminist Foundations of Language, Gender, and Sexuality Research. In: Ehrlich, Susan; Meyerhoff, Miriam & Holmes, Janet (Hg.) *Handbook of Language, Gender and Sexuality*. Hoboken: John Wiley & Sons: 23-47.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* 40(4), 519-531.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Tenth Anniversary Edition. New York: Routledge.
- Cambridge Dictionary (2022a). Like. <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/like> (Stand: 12.12.2022).
- Cambridge Dictionary (2022b). Fucking. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fucking> (Stand: 12.12.2022).
- Cambridge Dictionary (2022c). Fucker. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fucker> (Stand: 12.12.2022).
- Cambridge Dictionary (2022d). Slang. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slang> (Stand: 15.12.2022).
- Cambridge Dictionary (2023a). Manipulation. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/manipulation> (Stand: 11.1.2023).
- Cambridge Dictionary (2023b). Intensifiers. <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/intensifiers-very-at-all?q=Intensifiers+%28very%2C+at+all%29> (Stand: 12.1.2023).
- Cameron, Deborah (1992). *Feminism & Linguistic Theory*. 2. Aufl. London: Macmillan.

- Castro, Olga (2013a). Introduction: Gender, Language and Translation at the Crossroads of Disciplines. *Gender and Language* 7(1), 5-12.
- Castro, Olga (2013b). Talking at Cross-Purposes? The Missing Link between Feminist Linguistics and Translation Studies. *Gender and Language* 7(1), 35-58.
- Castro, Olga & Ergun, Emek (2017). Introduction: Re-Envisioning Feminist Translation Studies. *Feminisms in Translation, Translations in Feminism*. In: Castro, Olga & Ergun, Emek (Hg.) *Feminist Translation Studies*. New York: Routledge, 1-11.
- Castro, Olga & Ergun, Emek (2018). Translation and Feminism. In: Evans, Jon & Fernandez, Fruela (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. London: Routledge, 125-143.
- Castro, Olga & Vassallo, Helen (2020). Women Writers in Translation in the UK: the “Year of Publishing Women” (2018) as a Platform for Collective Change?. In: Von Flotow, Luise & Kamal, Hala (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. London: Routledge, 127-146.
- Chamberlain, Lori (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs* 13(3), 454-472.
- Chamberlain, Prudence. (2017). *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. London: Palgrave Macmillan.
- Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London & New York: Routledge.
- Chaume, Frederic (2021). Dubbing Practices in Europe: Localisation Beats Globalisation. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 6, 203-217.
- Chiaro, Delia (2021) Not in front of the Children? An Analysis of Sex on Screen in Italy. *Linguistica Antverpiensia Series – Themes in Translation Studies* 6, 255-276.
- Chitnis, Rajendra; Stougaard-Nielsen, Jakob; Atkin, Rhian & Milutinović, Zoran (2017). Report: Translating the Literatures of Smaller European Nations: a Picture from the UK, 2014–2016. [https://www.bristol.ac.uk/media-library/sites/arts/research/translating-lits-of-small-nations/Translating%20Smaller%20European%20Literatures%20Report\(3\).pdf](https://www.bristol.ac.uk/media-library/sites/arts/research/translating-lits-of-small-nations/Translating%20Smaller%20European%20Literatures%20Report(3).pdf) (Stand: 17.1.2023).
- De Laurentis, Teresa (1987) *Technologies of Gender*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- De Marco, Alessandra (2013). Translating Gender on Screen across Languages: The Case of Transamerica. In: Federici, Eleonora & Leonardi, Vanessa (Hg.) *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 122–132.

- De Marco, Marcella (2006). Audiovisual Translation from a Gender Perspective. *The Journal of Specialised Translation* 6, 167-184.
- De Marco, Marcella (2009). Gender Portrayal in Dubbed and Subtitled Comedies. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 176-194.
- De Marco, Marcella (2012). *Audiovisual Translation Through a Gender Lens*. New York: Rodopi.
- De Marco, Marcella (2016). The ‘Engendering’ Approach in Audiovisual Translation. *Target* 28(2), 314-325.
- Des Rochers, Arianne (2017). The Travels of a Cuban Feminist Discourse: Ena Lucia Portela’s Trans-gressive Writing Strategies in Translation. In: Von Flotow, Luise & Farahzad, Farzaneh (Hg.) *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. London: Routledge, 120–137.
- Díaz Cintas, Jorge (2012a). Presentation. *Meta* 57 (2), 275–278.
- Díaz Cintas, Jorge (2012b). Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Meta* 57 (2), 279–293.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*. 2. Aufl. New York: Routledge.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline (2020). *Reconceptualizing Subtitling*. London: Routledge.
- Díaz Cintas, Jorge; Parini, Illaria & Ranzato, Irene (2016). The Discreet Charm of Manipulation. *Altre Modernità*, I-IX.
- Dictionary.com (2018). Eating Out. <https://www.dictionary.com/e/slang/eating-out/> (Stand: 11.12.2022).
- Dreaming Forever (2014a). The Pilot. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12350> (Stand: 22.1.2023).
- Dreaming Forever (2014b). Vagina Panic. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12353> (Stand: 20.1.2023)
- Dreaming Forever (2014c). All Adventurous Woman Do. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12354> (Stand: 20.1.2023).
- Dreaming Forever (2014d). Hannah’s Diary. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12355> (Stand: 20.1.2023).
- Dreaming Forever (2014e). Hard Being Easy. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12356> (Stand: 20.1.2023).

- Dreaming Forever (2014f). The Return. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12357> (Stand: 20.1.2023).
- Dreaming Forever (2014g). Welcome to Bushwick AKA the Crackcident. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12358> (Stand: 20.1.2023).
- Dreaming Forever (2014h). Wierdos Need Girlfriends Too. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12359> (Stand: 20.1.2023).
- Dreaming Forever (2014i). Leave Me Alone. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12360> (Stand: 20.1.2023).
- Dreaming Forever (2014j). She Did. <https://foreverdreaming.org/viewtopic.php?f=68&t=12361> (Stand: 20.1.2023).
- Duden Wörterbuch (2022a). Schimpfwort. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schimpfwort> (Stand: 15.12.2022).
- Duden Wörterbuch (2022b). Fluch. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fluch> (Stand: 15.12.2022).
- Ergun, Emek (2013). Feminist Translation and Feminist Sociolinguistics in Dialogue: A Multi-layered Analysis of Linguistic Gender Constructions in and across English and Turkish. *Gender and Language* 7(1), 13-33.
- Even-Zohar, Itamar (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today* 11(1), 1-253.
- Farahzad, Farzaneh (2017). In: Von Flotow, Luise & Farahzad, Farzaneh (Hg.) *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. London: Routledge, 3-16.
- Fawcett, Peter. 2003. The Manipulation of Language and Culture in Film Translation. In: Calzada Pérez, Maria (Hg.) *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation studies*. Manchester: St. Jerome, 145-163.
- Feral, Anne-Lise (2011a). Gender in Audiovisual Translation: Naturalizing Feminine Voices in the French Sex and the City. *European Journal of Women's Studies* 18 (4), 391–407.
- Feral, Anne-Lise (2011b). Sexuality and Femininity in Translated Chick Texts. In: Von Flotow, Luise (Hg.) *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press, 183–202.
- Foucault, Michael (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon.
- Funk, Wolfgang (2018). *Gender Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink UTB.
- Gentzler, Edwin (1998). Foreword. In: Bassnett, Susan & Lefevere, André (Hg.) *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, ix-xxii.

- Gentzler, Edwin & Tymoczko, Maria (2002). Introduction. In: Gentzler, Edwin & Tymoczko, Maria (Hg.) *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Glück (2016). Vulgarismus. In: Glück, Helmut & Rödel, Michael (Hg.) *Metzler Lexikon Sprache*. 5. Aufl. Stuttgart: Metzler Verlag, 760.
- Guillot, Marie-Noëlle (2018). Subtitling in the Cusp of its Futures. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge, 31-47.
- Harvey, Keith (2003a). 'Events' and 'Horizons': Reading Ideology in the 'Bindings' of Translations. In: Calzada Pérez, María (Hg.) *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 43–69.
- Harvey, Keith (2003a). *Intercultural Movements: American Gay in French Translation*. Manchester & Northampton, MA, St. Jerome Publishing.
- Hassen, Rim (2011). English Translation of the Quran by Women: The Challenges of 'Gender Balance' in and through Language. *MonTI* 3, 211–230.
- Henitiuk, Valerie (1999). Translating Woman: Reading the Female through the Male. *Meta* 44(3), 469–484.
- Hermans, Theo (1985). Introduction: Translation Studies and a New Paradigm. In: Hermans Theo (Hg.) *The Manipulation of Literature*. London & Sydney: Croom Helm, 7-15.
- Hermans, Theo (1996). Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework. In: Alvarez Rodríguez, Româan & Vidal, M. Carmen Africa (Hg.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 25-51.
- Hermans, Theo (2019a). Descriptive Translation Studies. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Aufl. Milton: Routledge, 143-147.
- Hermans, Theo (2019b). *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. 2. Aufl. London: Routledge.
- Hesse-Quack, Otto (1969). *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen: Eine Interkulturelle Untersuchung*. München: Ernst Reinhardt Verlag.
- Holmes, James S. (1988). *Translated. Papers on Literary Translation and Translation Studies*. 2. Aufl. Amsterdam: Rodopi.
- Kadric, Mira & Kaindl, Klaus (2016). Translation als zentrale Nebensache in einer globalisierten Welt – eine Einführung. In: Kadric, Mira & Kaindl, Klaus (Hg.) *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen. Grundlagen, Ausbildung, Arbeitsfelder*. Tübingen: Francke, 1-15.

- Kalivodová, Eva (2012). Genderová Slepota, Citlivost, nebo Provokace? Polohy a Možnosti Překladu. *Gender, Rovné Příležitosti, Výzkum* 13(2), 77-85.
- Larkosh, Christopher (2011). *Re-Engendering Translation: Transcultural Practice, Gender/Sexuality and the Politics of Alterity*. Manchester: St. Jerome.
- Lefevere, André (1985). Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. In: Hermans Theo (Hg.) *The Manipulation of Literature*. London & Sydney: Croom Helm, 215-243.
- Lefevere, André (2017). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. 2. Aufl. London & New York: Routledge.
- Lewis, Elizabeth Sara (2010). 'This is my Girlfriend, Linda' Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies. *In Other Words. British Centre for Literary Translation* 36, 3–22.
- Liang, Lisi (2020). Subtitling Bridget Jones's Diary (2001) in a Chinese Context: The Transfer of Sexuality and Femininity in *A Chick Flick*. *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies* 8(4), 1-13.
- Lingea (2022a). Kurva. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/kurva?> (Stand: 12.12.2022).
- Lingea (2022b). Děvka. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/devka?> (Stand: 12.12.2022).
- Lingea (2022c). Hajzl. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/hajzl?> (Stand: 12.12.2022).
- Lingea (2022d). Sakra. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/sakra?> (Stand: 12.12.2022).
- Lingea (2022e). Blbý. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/blby?> (Stand: 12.12.2020).
- Lingea (2022f). Kašlat. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/kašlat?> (Stand: 12.12.2022).
- Lingea (2022g). Srát. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/srát?> (Stand: 12.12.2022).
- Lingea (2022h). Spát. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/spát?> (Stand: 12.12.2022).
- Lingea (2022i). Kráva. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/kráva?> (Stand: 11.12.2022).

- Lingea (2022j). Mrcha. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/mrcha?> (Stand: 11.12.2022).
- Lingea (2022k). Nasrat. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/naser?> (Stand: 12.12.2022).
- Lingea (2022l). Parchant. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/parchant?> (Stand: 11.12.2022).
- Lingea (2022m). Dělat. <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/delat?> (Stand: 15.12.2022).
- Massardier-Kenney, Françoise (1997). Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice. *The Translator* 3(1), 55-69.
- McFarlane, John (1953). Modes of Translation. *Durham University Journal* 45(3), 77-93.
- Merriam-Webster Dictionary (2022a). Cum. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cum> (Stand: 12.12.2022).
- Merriam-Webster Dictionary (2022b). Effing. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/effing> (Stand: 12.12.2022).
- Merriam-Webster Dictionary (2022c). Asshole. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/asshole> (Stand: 12.12.2022).
- Merriam-Webster Dictionary (2022d). Vulgar. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/vulgar> (Stand: 15.12.2022).
- Merriam-Webster Dictionary (2022e). Bitch. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bitch> (Stand: 15.12.2022).
- Michaud, Mathilde (2020). Translating the Bible into English: How Translations Transformed Gendered Meaning and Relations. In: Von Flotow, Luise & Kamal, Hala (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. London: Routledge, 471-780.
- Moi, Toril (2004). While We Wait: Notes on the English Translation of The Second Sex. In: Grosholz, Emily Rolfe (Hg.) *The Legacy of Simone De Beauvoir*. Oxford: Clarendon Press, 37-68.
- Mulvey, Laura (1975/1999) Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, Leo & Cohen, Marshall (Hg.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 5. Aufl. New York: Oxford UP, 833-844.
- Munday, Jeremy (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London & New York: Routledge.

- Niranjana, Tejaswini (1992). *Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Text*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- O'Sullivan, Carol & Cornu, Jean-François (2018). History of Audiovisual Translation. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge, 15-30.
- Oren, Tasha & Press, Andrea L. (2019). *Routledge handbook of contemporary feminism*. New York: Routledge.
- Oxford Learner's Dictionary (2022a). Whore. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/whore?q=whore> (Stand: 12.12.2022)
- Oxford Learner's Dictionary (2022b). Fuck. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fuck_1?q=fuck (Stand: 12.12.2022).
- Pruys, Guido Marc (1997). *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Filme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Kindle-Fassung. Tübingen: Narr.
- Rajewska, Ewa. (2015). Twórczość Przekładowa Kobiet. In: Ewa Kraskowska & Kaniewska, Bogumiła (Hg.) *Polskie Pisarstwo Kobiet w Wieku XX: Procesy I Ggatunki, Sytuacje i Tematy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 270–298.
- Rampton, Martha. (2019). Four Waves of Feminism. *Pacific magazine*. <https://www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism> (Stand: 19.7.2022).
- Ranzato, Irene (2012). Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing. *Meta* 57 (2), 71-93.
- Rosa, Alexandra Assis (2010). Descriptive Translation Studies – DTS. In: Gambier Yves & van Doorslaer Luc. (Hg.) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 94-104.
- Sandrelli, Annalisa (2016). The Dubbing of Gay-themed TV Series in Italy: Corpus-base Evidence of Manipulation and Censorship. *Altre Modernità*, 124- 143.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Silverman, Kaja (1990). Dis-Embodying the Female Voice. In: Erens, Patricia (Hg.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 309–329.
- Simon, Sherry (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge.

- Slavova, Kornelia (2020). Feminism in the Post-communist World in/as Translation. In: Von Von Flotow, Luise & Kamal, Hala (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. London: Routledge, 266-275.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Toepser-Ziegert, Gabriele (1978). *Theorie und Praxis der Synchronisation: Dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Münster: Regensberg.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies - and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- ÚPJČAVČR (2007-2008a). Jebati. <https://psjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=jebati> (Stand: 12.12.2022).
- ÚPJČAVČR (2007-2008b). Zmetek. <https://psjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=zmetek> (Stand: 12.12.2022).
- Vald  n, Roberto A. (2010). Schemata, Scripts and the Gay Issue in Contemporary Dubbed Sitcoms. *Target* 22 (1), 71-93.
- Von Flotow, Luise (1997). *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. London: Routledge.
- Von Flotow, Luise (2000). Women, Bibles, Ideologies. *TTR* 13(1), 9-20.
- Von Flotow, Luise (2019). Feminist Translation Strategies. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 181-185.
- Von Flotow, Luise & Farahzad, Farzaneh (2017). *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. London: Routledge.
- Von Flotow, Luise & Josephy-Hernández, Daniel E. (2018). Gender in Audiovisual Translation Studies: Advocating for Gender Awareness. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge, 296-312.
- Von Flotow, Luise & Scott, Joan (2016). Gender Studies and Translation Studies "Entre braguette" – Connecting the Transdisciplines. In: Gambier, Yves & van Doorslaer Luc (Hg.) *Border Crossings: Translation Studies and Other Disciplines*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Wende, Wara (2011). Feminismus/Frauenforschung/Gender Studies. In: Reinalter, Helmut & Brenner, Peter J. (Hg.) *Lexikon der Geisteswissenschaften*. Wien: B  hlau Verlag, 175-181.

Wolf, Michaela (2007). Introduction The Emergence of a Sociology of Translation. In: Fukari, Alexandra & Wolf, Michaela (Hg.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 1-36.

Anhang

Abstract (Deutsch)

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Problematik der Darstellung von Frauen in der audiovisuellen Übersetzung am Beispiel der tschechischen Untertitelung und Synchronisation der US-amerikanischen Fernsehserie *Girls*. Es wird die These vertreten, dass audiovisuelle Medien und somit auch ihre Übersetzungen einen wichtigen Einfluss auf die Werte und Einstellungen in der Gesellschaft ausüben. Im Rahmen der Masterarbeit wird untersucht, wie die weiblichen Charaktere in der Serie *Girls* in den unterschiedlichen Formen der audiovisuellen Übersetzung dargestellt werden und wie die unterschiedlichen Frauenbilder, vom modernen, unkonventionellen bis hin zum stereotypischen Frauenbild in den USA, in die tschechische Kultur übertragen werden.

Den theoretischen Rahmen dieser Masterarbeit stellen die von den Descriptive Translation Studies hervorgebrachten Ansätze dar, wie die Polysystem-Theorie (Even-Zohar), das Normenkonzept (Toury), Manipulation School (Hermans et. al.) und die kulturelle Wende (Basnett & Lefevere). Folglich wird in der Arbeit die feministische Translationswissenschaft vorgestellt und darauf aufbauend wird ein Überblick über die Forschung zur Geschlechterdarstellung in der audiovisuellen Übersetzung gegeben.

Die Arbeit wird in Form einer vergleichenden Inhaltsanalyse der tschechischen Untertitel, Synchronisation und der Transkription der Originalfassung der Fernsehserie *Girls* auf die Darstellung von Frauen Bezug nehmen. Im Rahmen der Analyse werden zwei Fragen behandelt. Es wird erforscht, wie die weiblichen Figuren in der TV-Serie in den tschechischen Untertiteln und Synchronisation dargestellt werden. Im Rahmen der Analyse wird auch untersucht, ob es einen Unterschied zwischen den Untertiteln und der Synchronisation in Bezug auf die Darstellung der Frauen in der Serie gibt.

Abstract (English)

This master's thesis deals with representation of women in audiovisual translation using the example of the Czech subtitles and dubbing of the US television series *Girls*. The thesis presented in the paper is that audiovisual products and their translations have an immense impact on the values and attitudes of our society. The paper explores how the female characters in the series are portrayed in the different types of audiovisual translation as well as how the

modern, unconventional but also stereotypical female characters from the English original are transmitted to Czech culture. The theoretical framework of this paper is based on the approaches introduced by the Descriptive Translation Studies, such as the Polysystem-Theory (Even-Zohar), the Norm-Concept (Toury), Manipulation School (Hermans et. al.) and the Cultural Turn (Basnett & Lefevere). The paper then introduces the feminist translation studies and gives an overview of the research conducted on gender representation in audiovisual translation.

The empirical part of the master's thesis aims at investigating how the female characters are portrayed in the original version, the Czech subtitles and dubbing by using a comparative analysis method. Two questions will be addressed in the analysis. It will be explored how the female characters in the TV series are portrayed in the Czech subtitles and dubbing. The contrastive analysis will also investigate whether there is a difference between the subtitles and the dubbing in terms of the representation of women in the series.