



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Let's Talk About Uter

Kreativität in der Übersetzung von Sprachvarietäten anhand der
Animationsserie „The Simpsons“

verfasst von | submitted by

Benjamin Schuster BA

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

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

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

Abstract

Charakter und Wortgewandtheit verhelfen auch den kleinsten Veränderungen zu großem Gelächter. Hiermit sei die Prämisse der vorliegenden Arbeit umrissen. Sie ist den Möglichkeiten aber auch den Limitationen der Behandlung von Sprachvarietäten – also Akzenten und Dialekten – in zielsprachlichen Texten gewidmet. Im Transfer kultureller Inhalte ist oft ein gewisses Feingefühl geboten. Die Überlieferung von Sprachvarietäten stellt hier oft eine besondere Herausforderung dar. Es ergeben sich jedoch auch kreative Möglichkeiten, dem Zielpublikum Akzente und Dialekte näher zu bringen, die einen eigenständigen Charakter verfügen.

Die ursprüngliche Konzipierung dieser Arbeit beruht auf der Erkenntnis, dass die Figur Uter im Ausgangstext eine andere Herkunft hat als in der deutschen Fassung. Die Offenbarung, dass es sich im Ausgangstext nicht um einen Schweizer, sondern um einen deutschen Austauschschüler handelt, weist auf die Vielzahl der Möglichkeiten von unterhaltungsmedialen Übersetzungen hin.

Anhand der funktionalen Übersetzungskritik nach Margret Ammann (1990, 1993) und diversen Kriterien der Messung translatorischer Kreativität – mitunter dem Multidimensionalen Bewertungsverfahren nach Gerrit Bayer-Hohenwarter (2012) soll der Grad der Kreativität in der Übertragung von Sprachvarietäten in der Serie *The Simpsons* untersucht und ermittelt werden. Der humoristische *Skopos* (Vermeer 1978) steht hier im Vordergrund. Das Vorhandensein bzw. Nicht-Vorhandensein von translatorischen Shifts im Umgang mit ausgangskulturellen Sprachvarietäten dient hier als einer der fokalen Punkte. Das Fokussierungsmaterial besteht aus einem Querschnitt unterschiedlicher Figuren, die anhand von markanten Sprachvarietäten charakterisiert werden. Die Gewährleistung des humoristischen Effekts in Korrespondenz mit der Anwendung von Sprachvarietäten ist hier eines der zentralen Elemente.

Es soll der Forschungsfrage „Inwiefern wurde in der fünften Staffel von *The Simpsons* im Hinblick auf die Überlieferung von Sprachvarietäten kreativ übersetzt?“ nachgegangen werden.

Danksagung

Mein Dank gebührt meinem Betreuer, Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl, der mich bei der Entwicklung der vorliegenden Arbeit unterstützt hat und etwaigen Fragen gegenüber bereitstand.

Ebenfalls möchte ich meinen Dank an meine Lebensgefährtin Elina, die mich in den letzten Phasen der Erstellung emotional unterstützt und aufgebaut hat, aussprechen.

Meiner Familie, die meinen akademischen Werdegang stets unterstützt und mit großem Interesse verfolgt hat, gebührt ebenfalls mein Dank.

Meiner Studienkollegin Ksenija, deren Komplettierung ihrer Masterarbeit meiner vorausging, möchte ich ebenfalls für ihre Wegbegleitung danken.

Dem Zentrum für Translationswissenschaft und seiner Bibliothek mit einer exhaustiven Sammlung an sprachwissenschaftlich-relevanten Werken gebührt auch mein Dank.

Zuletzt möchte ich mich bei allen Menschen bedanken, denen die Erwähnung der Thematik dieser Arbeit ein sprichwörtliches Schmunzeln auf das Gesicht gezaubert hat. Rege Diskurse über die Thematik der Übersetzung von Sprachvarietäten hielten meine Entschlossenheit aufrecht und stellten einen wesentlichen motivatorischen Beitrag hinsichtlich der Komplettierung dieser Arbeit dar.

Benjamin Schuster

Wien, 31.08.2025

Einleitung

Schauplatz Springfield: eine US-amerikanische Kleinstadt unbekannter geographischer Verortung. Sie dient als satirischer Spiegel US-amerikanischer Lebensrealitäten zur gegebenen Zeit, ein Amalgam aus unterschiedlichen lokalen Eigenheiten und Gepflogenheiten. So vielschichtig ist auch das Vorhandensein von diversen Sprachvarietäten. Von der Norm divergierende Sprachvarietäten tragen Bedeutungselemente, deren Kulturspezifität oft schwer in eine andere Sprache zu überliefern sind. Es bedarf instrumenteller Eingriffe, um eine angemessene Überlieferung im Zieltext zu erreichen. Hierfür sei die Skopostheorie (Vermeer 1978) zu Rate gezogen. Der Zweck eines gegebenen Texts soll erfüllt werden. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sei der Zweck als ein humoristischer Effekt – Gelächter, allgemeines Amüsement – definiert.

Anhand der Implementierung von bestimmten Aspekten der Kreativitätsbewertung, hier sei vor allem das *Multidimensionale Bewertungsverfahren* von Gerrit Bayer-Hohenwarter (2012) erwähnt, innerhalb der methodischen Schritte der *Funktionalen Übersetzungskritik* von Margret Ammann (1990, 1993), sollen Gesichtspunkte wie die Übertragung von lexikalischen, semantischen, orthografischen und syntaktischen Stilelementen im Zieltext erforscht werden. Der Frage „Inwiefern wurde in der fünften Staffel von The Simpsons im Hinblick auf die Überlieferung von Sprachvarietäten kreativ übersetzt?“ wird hier nachgegangen. Ohne die Conclusio vorwegzunehmen, kann hier von der These ausgegangen werden, dass Kreativität nur im bedingten Rahmen möglich ist – der zieltextuelle Skopos ist letzten Endes die Gewährleistung humoristischer Kommunikation. Ausgangstextuelle Varietäten, die ein subtileres Verständnis der ausgangstextuellen Gegebenheiten und kulturellen Marker abverlangen, werden zumeist standardisiert. Nichtsdestotrotz bieten sich Übersetzungsstrategien an, um gewisse Marker der charakterisierenden Alterität, die Sprachvarietäten evozieren im Zieltext zu übermitteln. Die Frequenz dieser Methoden und die erzielte Wirkung spielen in der Evaluation ebenfalls eine bedeutende Rolle.

Hinsichtlich des funktionalen Rahmens der vorliegenden Arbeit soll die Eigenständigkeit des Zieltextes somit in gewisser Hinsicht unter die Lupe genommen werden. Wurden nach dem

fillmorschen Prinzip neue „Scenes“¹, also gedankliche Bilder evoziert, die im Original nicht in dieser Form vorkamen? Wurden charakterisierende Elemente im Dialog integriert, die Figuren in einem neuen Licht darstellen? Und anhand welcher Strategien ist es möglich trotz der visuellen Prädeterminiertheit (den bildlich dargestellten Elementen, die bereits einen gewissen Modus nahelegen)², dem Gebot der Isochronie (Einhaltung der Synchronität des Gesagten und der Zeit, in der ein Sprecher eingeblendet wird)³ und weiteren Einschränkungen hier kreativ zu handeln? All diesen Fragen sei diese Arbeit gewidmet.

Da es sich bei dem Material um ein audiovisuelles Werk handelt, sollen im Zuge dieser Arbeit Erkenntnisse der Descriptive Translation Studies auch umrissen werden. Ohne diese wäre die audiovisuelle Forschung aus einer linguistischen Perspektive nicht vorstellbar. Anhand fokaler Punkte auf dialogbasierten Gegebenheiten soll auch der Bereich der Polysystemik kurz umrissen werden.

Als Material dient die fünfte Staffel der Animationsserie *The Simpsons* (Groening 1989-laufend). Der Fokus liegt hier auf 8 Figuren, die zieltextuell jeweils für ihren markanten Gebrauch von diatopischen Akzenten und den Gebrauch von dialektalen Elementen bekannt sind. Anhand einer Transkription ausgewählter Sequenzen werden hier zieltextuelle und ausgangstextuelle Textpassagen zuerst einzeln dargestellt und reflektierend erörtert, dann anschließend auf die intertextuelle Kohärenz untersucht.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Möglichkeiten, aber auch die zahlreichen Einschränkungen kreativer Übersetzung mit dem Gesichtspunkt der humoristischen Überlieferung von Sprachvarietäten aufzuzeigen. Es sei hier postuliert, dass die Entscheidungen, die in der Analyse durchleuchtet werden, beides ausführlich illustrieren.

¹ Fillmore (1977)

² Keseberg 2010: 89f.

³ Chaume 2008: 134

Inhaltsverzeichnis

1	Theoretische Grundlagen: Funktionale Übersetzungstheorie	1
1.1	Text in der funktionalen Übersetzung	1
1.2	Translation als Handlungsakt	3
1.2.1	Rollen des Translatorischen Handelns.....	5
1.2.2	Kriterien des Handlungsablaufes.....	5
1.2.3	Kulturkompetenz im funktionalen Rahmen	6
1.3	Adäquatheit	8
1.3.1	Funktionsgerechtigkeit und „Loyalität“	9
1.4	Translatorische Kreativität	10
1.4.1	Kriterien translatorischer Kreativität.....	11
1.4.2	Kreatives Denken.....	13
1.4.3	Kreative Übersetzung als Problemlösung.....	14
1.4.4	Messbarkeit von translatorischer Kreativität	16
1.4.4.1	Akzeptabilität und Fehlerfreiheit	16
1.4.4.2	Flexibilität.....	17
1.4.4.3	Primäre kreative Shifts	18
1.4.4.4	Sekundäre kreative Shifts	18
1.4.4.5	Nicht-Fixiertheit	19
1.4.4.6	Optionale Shifts	19
1.4.4.7	Evaluation des Faktors der „Neuheit“.....	20
1.4.4.8	Evaluationsmodus der vorliegenden Arbeit.....	21
1.5	Humor in der Translation	22
1.5.1	Funktionale Studienfelder in der Übersetzung von Humor	24
1.5.1.1	Studienfelder im Bereich des Humors:	25
1.6	Übersetzungskritik	31
1.6.1	Intersubjektive Nachvollziehbarkeit.....	31
1.6.2	Der Ausgangstext in der funktionalen Übersetzung.....	32
1.6.3	Entwicklung der Übersetzungskritik und ihre verschiedenen Modelle.....	33
1.7	Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann	34

1.7.1	Bewertungsgrundlagen nach Ammann	35
1.7.2	Die Skopostheorie	35
1.7.3	Scenes-and-Frames-Semantik	37
1.7.4	Der Modell-Leser	40
1.7.5	Methodische Grundlagen	41
1.7.6	Qualitative Bild-und-Textanalyse nach Ralf Bohnsack	43
1.8	Methodik der vorliegenden Arbeit	43
2	Audiovisuelle Übersetzung.....	44
2.1	Synchronisation.....	44
2.1.1	Entwicklung der Forschung	44
2.2	Descriptive Translation Studies.....	46
2.2.1	Normen und Konventionen der audiovisuellen Übersetzung	46
2.2.1.1	Lippensynchronität	47
2.2.1.2	Isochronie	48
2.2.1.3	Kinesische Synchronität	48
2.2.1.4	Kulturelle Modifikation	49
2.2.2	Der Synchronisationsprozess.....	50
2.3	Funktionale Forschungsgebiete	52
2.3.1	Gelungene Synchronisation – Evaluation	54
2.3.2	Bedeutung von Sprachvarietäten in der Synchronisation	56
2.3.3	Die visuelle Ebene.....	57
2.4	Polysystemische Gesichtspunkte	58
2.4.1	Der Dialog im Fokus.....	59
2.5	Kreativität in der Übersetzung audiovisueller Texte.....	60
2.6	Rezente Studien	62
3	Sprachvarietäten	62
3.1	Arten der Sprachvarietäten.....	63
3.1.1	Diatopische Variation	64
3.1.2	Diastratische Variation	64
3.1.3	Diaphasische Variation	64

3.1.4	Diachrone Variation.....	65
3.1.5	Permanente und okkasionelle Variation	65
3.2	Die Übersetzung von Sprachvarietäten im funktionalen Kontext	65
3.3	Soziopolitische Konnotationen von Sprachvarietäten	68
3.3.1	Stereotype	69
3.3.2	Alterität.....	70
3.4	Sprachenstandards, Sprachnormen	70
3.4.1	Sprachnorm im Ausgangssprachenkulturkreis	70
3.4.2	Sprachnorm im Zielsprachenkulturkreis.....	73
3.5	Sprachvarietäten als Übersetzungsproblem	75
3.5.1	Translatorische Lösungen bei Übersetzungsproblemen	76
3.6	Sprachvarietäten im humoristischen Kontext.....	81
4	Materialdarstellung.....	84
4.1	Humor in The Simpsons	86
4.2	The Simpsons und das Genre der Sitcom.....	86
4.3	Sprachvarietäten in The Simpsons	87
4.4	Figuren	89
4.4.1	Bürgermeister Quimby/Mayor Quimby	89
4.4.2	Moe Szyslak	89
4.4.3	Uter Zörker	90
4.4.4	Rainier Wolfcastle/McBain.....	90
4.4.5	Ned Flanders.....	90
4.4.6	Bienenmann/Bumblebee Man	90
4.4.7	Hausmeister Willie/Groundskeeper Willie	90
4.4.8	Apu Nahasapeemapetilon	91
5	Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann	91
5.1	Feststellung der Translatfunktion	93
5.2	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes	96
5.2.1	Bürgermeister Quimby	96

5.2.1.1	Sequenz I	96
5.2.1.2	Sequenz II	97
5.2.2	Moe Szyslak	100
5.2.2.1	Sequenz I	100
5.2.2.2	Sequenz II	101
5.2.3	Uter Zörker	102
5.2.3.1	Sequenz.....	102
5.2.4	Rainier Wolfcastle/McBain	104
5.2.4.1	Sequenz I	104
5.2.4.2	Sequenz II	106
5.2.5	Ned Flanders.....	107
5.2.5.1	Sequenz I	107
5.2.5.2	Sequenz II	109
5.2.6	Bienenmann	110
5.2.6.1	Sequenz.....	110
5.2.7	Hausmeister Willie.....	112
5.2.7.1	Sequenz I	112
5.2.7.2	Sequenz II	113
5.2.8	Apu Nahasapeemapetilon	114
5.2.8.1	Sequenz I	114
5.2.8.2	Sequenz II	115
5.3	Feststellung der Ausgangstextfunktion.....	117
5.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts	119
5.4.1	Mayor Quimby.....	119
5.4.1.1	Sequenz I	119
5.4.1.2	Sequenz II	120
5.4.2	Moe Szyslak	122
5.4.2.1	Sequenz I	122
5.4.2.2	Sequenz II	123
5.4.3	Uter Zörker	124
5.4.3.1	Sequenz.....	124
5.4.4	Rainier Wolfcastle/McBain	125
5.4.4.1	Sequenz I	125
5.4.4.2	Sequenz II	127

5.4.5	Ned Flanders.....	128
5.4.5.1	Sequenz I	128
5.4.5.2	Sequenz II	129
5.4.6	Bumblebee Man	130
5.4.6.1	Sequenz.....	130
5.4.7	Groundskeeper Willie.....	131
5.4.7.1	Sequenz I	131
5.4.7.2	Sequenz II	132
5.4.8	Apu Nahasapeemapetilon	133
5.4.8.1	Sequenz I	133
5.4.8.2	Sequenz II	134
5.5	Intertextuelle Kohärenz zwischen dem Translat und dem Ausgangstext.....	135
5.5.1	Bürgermeister Quimby/Mayor Quimby	135
5.5.2	Moe Szyslak	136
5.5.3	Uter Zörker	137
5.5.4	Rainier Wolfcastle/McBain	138
5.5.5	Ned Flanders.....	139
5.5.6	Bumblebee Man	139
5.5.7	Hausmeister Willie/Groundskeeper Willie	140
5.5.8	Apu Nahasapeemapetilon	141
6	Schlußwort	143
7	Bibliographie	145
8	Film-und-Serienverzeichnis	165

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Now that the... garbage is in space, Doctor	27
Abbildung 2: Ich bin ein Springfield Tausch-öh-Börsianer.	96
Abbildung 3: Für den Gepäckträger am Flughafen.....	97
Abbildung 4: Et tu, Frank Mula?.....	100
Abbildung 5: Mamma Mia!.....	101
Abbildung 6: Uters Freundschaftsangebot.....	102
Abbildung 7: Äußerst brisant in der Zielsprache: Obergruppenführer Wolfcastle	104
Abbildung 8: Blame the audience	105
Abbildung 9: Maria, mein fast allmächtiges Herz bricht.	106
Abbildung 10: Sprich deine Gebete, Simpson.	108
Abbildung 11: Wer soll die Truppe andüdeln?	109
Abbildung 12: Immer derselbe abgenudelte Gag.....	110
Abbildung 13: Ach, wenn ich Bürgermeister wär.....	112
Abbildung 14: Sie Krocket-spielender Pfefferminzlutscher!	113
Abbildung 15: Ab jetzt heißen Sie Apu de Beaumarchais.	114
Abbildung 16: Wenn ihr's überlebt, beehrt mich bald wieder!	115

1 Theoretische Grundlagen: Funktionale Übersetzungstheorie

In Korrespondenz mit den Descriptive Translation Studies und den Erkenntnissen der Dekonstruktion, führte der Funktionalismus in den späten 1970ern und frühen 1980ern zu einem Paradigmenwechsel im Feld der Übersetzungswissenschaften (Martín de León 2008: 1). Der Fokus bewegte sich weg von rein förmlich-strukturellen Kriterien und die Funktion des Textes⁴ wurde nun in den Vordergrund gestellt. Im Folgenden sei kurz angeschnitten, wie sich ein Text im funktionalen Beurteilungsrahmen äußert.

1.1 Text in der funktionalen Übersetzung

Aus einer linguistischen Perspektive konstituieren Spracheinheiten, die größer als ein einzelner Satz sind – ob schriftlich verfasst oder verbal ausgedrückt – Texte. Die mögliche Unterteilung dieser Spracheinheiten in Sequenzen oder vorliegenden Textpassagen ist ein wesentliches Textualitätsmerkmal (Shreve 2018: 165).

Die Textualitätskriterien nach de Beaugrande und Dressler (1981: 3-13) wurden allgemein als Richtlinien in der Evaluation der Beschaffenheit von Texten angenommen. Auch in der funktionalen Übersetzung werden sie häufig zitiert. Hier wären diese Kurz umrissen. Ein Text zeichnet sich demnach als solchiger aus, indem er den Kriterien der Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität und Intertextualität folgt.

Die stringente Erfüllungsaufgabe sämtlicher der genannten Kriterien, damit ein Text auch als solcher anerkannt werden kann, bleibt umstritten. Jedoch gelten die genannten Kriterien als Richtlinie für die Textdefinition in unterschiedlichen linguistischen Theorien. Die funktionale Übersetzungstheorie bezieht sich häufig auf de Beaugrande und Dresslers Ansatz. Jedoch wird hier anhand von funktionsorientierten Gesichtspunkten auch differenziert und expliziert.

⁴ Text ist hier nach Vermeer (1996: 69) als die höchste thematische Einheit/der größte thematische Rahmen einer verbalen oder nonverbalen Interaktion zu verstehen. Damit sind auch audiovisuelle Quellen eingeschlossen.

Nord (1988; 1992) knüpft an die Interpretation des Textes als „kommunikatives Ereignis“ von de Beaugrande und Dressler an und bettet sie in einen situativ-bestimmten Rahmen ein. Ursprünglich bezeichnete sie Texte als kommunikative Handlungen-in-Situation (1988/2009: 13), ergänzte ihren Textbegriff jedoch später um die kulturelle Dimension:

Früher hätte man gesagt: Texte sind kommunikative Ereignisse-in-Situation. Als Translations-Funktionalisten würden wir noch weiter gehen: Texte sind kommunikative Ereignisse-in-Situation-in-Kultur, denn Situationen sind immer in Kulturen eingebettet, die ihrerseits die Situation determinieren. (Nord 2012: 4)

Nord beruft sich hier auf das Modell der Paratranslation, wie sie von Genette (1987) definiert und von Yuste Frías (2010) ergänzt wurde. Hierbei handelt es sich um Texte, die einem Haupttext ergänzend oder kommentierend gegenüberstehen, sogenannte „Paratexte“. Audiovisuelle Produkte konstituieren Texte, keine Paratexte. Jedoch sei hier angemerkt, dass sowohl Frías als auch Nord audiovisuelle Produkte bereits wie selbstverständlich in ihrer Textualitätsdefinition beinhalten.

Hinsichtlich des Textes als „kommunikatives Ereignis-in-Situation-in-Kultur“ sei ein differenzierter Kulturbegriff hier kurz umrissen. Vermeers Unterteilung von Kulturen in Para-, Dia- und Idio-Kultur dient bestenfalls einer referenziellen Funktion. In der Tat wurde der funktionale Kulturbegriff an die Erkenntnisse der Post Colonial Studies angepasst. So bemängelt Prunč (2012: 166) an Vermeers Interpretation der Idiokultur zum Beispiel, dass in ihr das Individuum zu einem gänzlich passiven Subjekt verkomme. Kultur sei jedoch als eine interaktive und stets mobile Instanz zu verstehen.

Der Text, ein „Botschaftsträger im Verbund“, beinhaltet nach Holz-Mänttari (1986: 366) nicht nur verbalisierte Information, sondern eine Kombination aus allen möglichen semiotischen Markern und weiteren Handlungen, die eine Kooperationssituation in der Zielkultur ermöglichen. Prunč (2012: 128ff.) verweist auf Coseriu (1981) und Dressler (1974), wenn er den Text in seiner „strukturierten Ganzheit“ betrachtet. Nicht dem Wort allein gilt die translatorische Aufmerksamkeit, sondern dem gesamten textuellen Kontext, in den es eingebettet ist. Er scheint hier mit Neubert (1985: 18; zitiert von Shreve 2018: 173) d'accord zu sein, der hinsichtlich seiner holistischen Kohärenz und Kohäsion den Text als den primären translatorische Fokus sieht. Nicht das System der Sprache oder die einzelnen Worte gilt es zu

übersetzen, sondern den Text. Im Rahmen audiovisueller Texte lässt sich hier jedoch postulieren, dass der Kontext des Wortes oft bereits in der visuellen Prädeterminiertheit auszumachen ist.

Die Validität der Textualitätsdefinition von audiovisuellen Produkten lässt sich auch in den Einflüssen und Überschneidungen, die sie mit der Übersetzung anderer Produkte aufweisen, kontextualisieren. Zu diesen zählen Magazine, Webseiten, Comics, Opern und Musicals. All diese Textarten beinhalten entweder eine semiotisch-visuelle oder eine auditive Ebene – im Falle von Bühnenstücken sogar beides. Audiovisuelle Medien im Bereich von Film und Fernsehen, sowie Content auf Streaming-Plattformen funktionieren auf einer Informationsebene nicht nach grundlegend anderen Mustern. Sie weisen nur eigene Konventionen und Lesegepflogenheiten auf. Und letzten Endes basieren fertige audiovisuelle Produkte zumeist auf schriftlich verfassten Skripten. Die Klassifizierung als „Text“ ist demnach auf mehreren Ebenen begründet und legitim.

1.2 Translation als Handlungsakt

Im Inhaltsverzeichnis ihres Einführungswerks „Übersetzungstheorien“ ordnet Radegundis Stolze die funktionale Translation in den Themenkreis „Der Blick auf das Handeln“ ein (Stolze 2011: 7). Diese Zuordnung bildet eine angemessene Basis für die Definition funktionaler Translation. Zunächst wird die Translation als eine Handlung (Holz-Mänttari 1984) angesehen. Translator*innen vermitteln Inhalte zwischen Kulturen und sollen sowohl in der Ausgangskultur als auch der Zielkultur versiert, also „bikulturell“ sein (Stolze 2018: 192). Das Übersetzen ist ein Transfer zwischen Kulturen. Der Blick auf das Handeln geht bereits auf die Antike zurück, so war das „translatorische Handeln“ in Ciceros Rhetorikanweisungen in gewisser Hinsicht bereits vorkonzipiert (Vermeer 1992a: 221). Entgegen der von Cicero gepflegten Wörtlichkeit, orientiert sich der funktionale Ansatz jedoch am jeweils vorhandenen Kontext. In jeder Handlung steht der Zweck, der „Skopos“ (Vermeer 1978) im Vordergrund. Unabhängig der Spezifika, bewegt sich der Skopos immer im Bereich einer Textebene, die eine kommunikative Funktion bedient (Nord 1993: 9). In der funktionalen Übersetzung ist dieser Skopos, dieser Zweck, immer rückbezüglich auf das potenzielle zielkulturelle Produkt. Der Zieltext rückt in den Fokus. Seine Funktion soll ermittelt und folgend operationalisiert werden. Translator*innen fungieren hier als aktive, professionelle Handlungsträger. Das Übersetzen an

sich wird als Handlungsakt verstanden. Holz-Mänttari (1984: 23) definiert Handeln als „zweck- und-zielorientiertes Verhalten“. Es stützt sich auf den Pfeiler der zwischenmenschlichen Kommunikation. Auch Reiß und Vermeer sehen im Handeln die funktionale Komponente. Sie verstehen Handeln als eine Reaktion auf eine gegebene Situation. Bestehen bekannte Gemeinsamkeiten in Situationsmengen, sind Handlungsakte als rekurrent anzusehen. Bei rekurrenten Mustern werden Normen für die Evaluation herangezogen, sie gelten als Regelwerk und unterliegen wiederum kulturspezifischen Kriterien (Reiß & Vermeer 1991: 97). Durch Handlungsgefüge werden Handlungen organisiert (Holz-Mänttari 1984: 29).

Translation wird als professionelles Handeln verstanden (Vermeer 1990: 40). Als professionelle Aktant*innen müssen Übersetzer*innen intentional Handeln und besonders auf den Faktoren des Adressaten bzw. der Adressatin achten. Hier sei jedoch zwischen Adressat*in und Rezipient*in unterschieden. Bei Adressat*innen handelt es sich um eine intendierte Leserschaft, bei Rezipient*innen um die Gesamtheit der tatsächlichen Leserschaft (Vermeer 1990: 55).

Übersetzen ist im Rahmen einer Zielsituation mit bestimmten Auflagen zu sehen. Es wird von unterschiedlichen Elementen beeinflusst: Den Empfänger*innen, dem Ort und der Zeit der Rezeption, sowie diversen Spezifika des Auftrages (Nord 2009: 31). Übersetzer*innen interagieren mit unterschiedlichen Handlungspartner*innen (Auftraggeber*innen, Zielpublikum, Ausgangstextautor*innen), die die Auslegung der Textfunktion prägen und mitgestalten (Nord 2013: 17f.).

Im Handlungsakt wird der Text als Botschaftsträger verstanden. Es gilt, die Botschaft zu übermitteln. Dies muss jedoch nicht anhand einer deckungsgleichen Übertragung verstanden werden. Eine Übermittlung kann auch nur auf bestimmten Teilebenen, wie der Textwirkung, stattfinden. Im funktionalen Rahmen ist die vom Übersetzungsauftrag intendierte Botschaft an die Adressat*innen im Vordergrund. Und diese kann auch, sofern es der Zweck gebietet, von der des Ausgangstextes divergieren. Ziel der Übersetzung, so Holz-Mänttari (1984: 17), ist es, Botschaftsträger zu produzieren. Diese Botschaftsträger sollen einer bestimmten Funktion gerecht werden (1984: 23). Hier sei angemerkt, dass das Verständnis von „Text“ sich nicht nur auf schriftlich vorhandene Botschaftsträger bezieht, sondern auch audiovisuelle Medien einschließen kann. Translator*innen sollen als Mittler im Transfer der Botschaften dienen. Sie agieren hier als Expert*innen (Holz-Mänttari 1986: 354). Zu Expert*innen werden sie durch

den professionellen Status ihrer Tätigkeit im Handlungsgefüge und durch einen offiziellen Übersetzungsauftrag. Der Begriff der Expertise sei hier nicht als Wertung zu verstehen. Risku (1998: 89) spricht bei Aktant*innen von einer Expertenkompetenz, wenn diese komplexere Probleme richtig erfassen und adäquat bewältigen können. Je komplexer und abstrakter die zu bewältigenden Probleme, desto höher die Expertise der Translator*innen. Sie stützt sich hier auf Erkenntnisse von Michèle Kaiser-Cooke (1994: 136), nach denen das Level der Abstraktion der Problematik und die Fähigkeit zu holistischeren⁵ Arbeitsschritten, Expert*innen von Laien unterscheidet.

1.2.1 Rollen des Translatorischen Handelns

Translator*innen handeln in einem professionellen Umfeld, das von unterschiedlichen Aktant*innen beeinflusst wird. Diesen werden nach Holz-Mänttari (1984: 109ff.) unterschiedliche Rollen zuteil. Zunächst stehen hier die Translations-Initiator*innen/Bedarfsträger*innen, die einen gewissen Bedarf für einen Text haben. Aus diesem Bedarf wird ein bestimmter Auftrag, den Besteller*innen an Translator*innen delegieren. Diese bekommen Texte von Ausgangstexter*innen zur Verfügung gestellt, die funktionsgerecht übersetzt werden sollen. Zieltext-Applikator*innen verwenden den Zieltext für unterschiedliche Zwecke – diese Rolle muss nicht zwingend einer eigenen Instanz zukommen – sie kann auch von anderen Aktant*innen übernommen werden. Zuletzt landet das Produkt bei den Zieltextrezipient*innen, die den fertigen Text rezipieren.

1.2.2 Kriterien des Handlungsablaufes

Anhand von Normen wird der Handlungsablauf geregelt. Als Qualitätsmerkmal soll hier die Sinnhaftigkeit einer Handlung gelten. Dieses Kriterium ist jeweils rückbezüglich auf die jeweilige Situation, den jeweiligen Kontext. Ob etwas als „sinnvoll“ erachtet wird, hängt schließlich auch von einer gewissen subjektiven Nachvollziehbarkeit ab. Die Operationalisierung dieses Prinzips auf einer interpersonellen Ebene soll im Unterpunkt „Übersetzungskritik“ genauer etabliert werden. Reiß und Vermeer (1991: 98) sehen Handeln als Funktion zweier Faktoren: der (subjektiven) Einschätzung einer Situation und die dazu korrespondierende Intention. Translator*innen berufen sich sowohl in ihrer Einschätzung als

⁵ Hiermit bezieht sie sich auf Lösungsansätze, die erfahrungsgemäß und intuitiv gewählt werden. Laien neigen eher zur strikten Befolgung frisch internalisierter Regeln.

auch bei ihrer darauffolgenden Reaktion auf erlernte Fertigkeiten und ihre Professionalität im Umgang mit inhärent kulturellen Inhalten.

1.2.3 Kulturkompetenz im funktionalen Rahmen

Der Bereich des translatorischen Handelns wird immer mit der Kulturspezifität in Bezug gebracht. Ein umfangreiches Kulturbewusstsein wird von Translator*innen vorausgesetzt, um adäquat zwischen verschiedenen Kulturen zu vermitteln. Löwe (1989: 91ff.)⁶ spricht hier, auch im Hinblick auf das translatorische Handeln, von einer „funktionsgerechten Kulturkompetenz“. Sowohl Inhalte der Zielkultur, als auch der Ausgangskultur, werden intuitiv evaluiert (Löwe 1989: 94). Den Inhalten der Ausgangskultur werden jedoch oft unbeabsichtigt Paradigmen der eigenen Kultur zugeordnet. Geschulte Translator*innen sollen sich dieser Tendenz bewusst sein, und sie durch elaborierte Kompetenz überbrücken.

Witte (2007: 125) sah den Aufgabenbereich von Translator*innen folgendermaßen: „Der Translator rezipiert in seinem Handeln ausgangskulturelle Phänomene und setzt sie skoposbedingt zu zielkulturellen Phänomenen in Verbindung.“

Es finden dabei zwingend vergleichende Prozesse statt. Ausgangskulturelle Phänomene werden basierend auf dem angeeigneten und enkulturierten Wissen der Translator*innen analysiert, damit skoposgerecht in der Zieltextproduktion über die Bedienung und Erweckung adäquater Zielkulturphänomene entschieden werden kann (Witte 2007: 126). Hier wird implizit pauschal von der Prämisse ausgegangen, dass es zu einer Art „Ersetzung“ im Zielprodukt kommt. Jedoch verweist Witte gezielt auf die Skoposadäquatheit und fügt ihr somit eine nötige Relativierung hinzu. Der Übersetzungsauftrag und der daraus erörterte Skopos können aber auch von einem Shift kultureller Phänomene abweichen⁷ und eine komplette Neuorientierung des Zielproduktes ermöglichen.

⁶ Holz-Mänttari (1984: 23) konstatiert hier, dass es sich bei Translation inhärent um eine kulturelle Translation handelt.

⁷ Hier wäre ad hoc die englischsprachige Synchronisation des Anime „Ghost Stories“ zu nennen, deren einzige Vorgabe es war, Namen und andere bestimmte Details aufrechtzuerhalten. Die englischsprachige Version wurde durch ihre komplette Uminterpretation der ausgangssprachlichen Inhalte und ihren zynischen Humor, der im Original nicht gegeben war, bekannt (Siehe Gramuglia 2020).

Auch, so Witte, können Translator*innen jeweils nur Teile der „Fremdkultur“⁸ erfassen, da, wie bereits angeschnitten, immer eine Grundperspektive besteht, die von der „eigenen“ Kultur ausgeht (Witte 2007: 162).

Professionell tätige Aktant*innen sollen sich dessen bewusst sein und möglichst bikulturell handeln. Es liegt im Kompetenzbereich der Translator*innen, und hier sei vorwiegend auf ihren Tätigkeitsbereich als kommunikative⁹ Organe verwiesen, mögliche Missverständnisse frühzeitig zu erkennen und diese durch verfügbare Modi zu überbrücken verstehen (Knapp-Potthoff 1987: 433f.). Darüber hinaus sollen Translator*innen diverse kulturelle Teilkompetenzen beherrschen, die Witte (2007: 166) in drei Ebenen aufteilt: Die *Objektebene* (Hiermit bezieht sie sich auf das Bewusstsein über das eigene Verhalten innerhalb einer Kultur. Man kann sie es als einen Kompass für adäquates Handeln in einer gegebenen Kultur betrachten.), die erste *Metaebene* (Hierbei handelt es sich um ein bewusstes Wissen über adäquates Handeln von Translator*innen in Situationen, die Entscheidungen für andere Personen vorsehen. Translator*innen nehmen eine gewisse Rolle an – sie sind Mittler*innen, repräsentieren durch ihre Handlung aber auch die Bedürfnisse anderer Personen. Sie sollen darüber Bescheid wissen, wie sie im Übersetzungsauftrag unter bestimmten kulturellen Faktoren im Interesse spezifischer Personen handeln.) und die zweite *Metaebene* (In dieser Rolle sollen Translator*innen über adäquates Verhalten in einer bestimmten kulturellen Situation Bescheid wissen und diese Kommunikation bewusst steuern können.)

Witte sieht das Annehmen von Rollen für Translator*innen als eine unumgängliche Fertigkeit, die ihr professionelles Handeln festigen:

Bewusstsein und Kenntnis der in den jeweiligen Arbeitskulturen wahrscheinlicher Rollenzuschreibungen bezüglich seiner Person sind für den Translator – in Ergänzung seines ‚Wissens‘ um die Rollenzuschreibungen bezüglich seiner professionellen Funktion [...] – als Voraussetzungen funktionsgerechten Handelns anzusetzen. (Witte 2007: 167)

⁸ Der Begriff sei hier in Anführungszeichen angegeben, da die Dichotomie von „eigen“ und „fremd“ sich Absoluten verschreibt. Erkenntnisse der Post Colonial Studies, insbesondere abgehandelt in Homi Bhabha (1994), stellen absolute, in sich geschlossene Kulturbegriffe jedoch in Frage.

⁹ Korrespondierend zur Betrachtung der Translation als „Sondersorte der interkulturellen Kommunikation“ (Witte 2007: 164)

In welcher Form sich diese Paradigmen der Kulturkompetenz von Translator*innen im spezifischen Bereich der audiovisuellen Übersetzung manifestieren können, soll im folgenden Kapitel „Audiovisuelles Übersetzen“ behandelt werden.

1.3 Adäquatheit

Als differenzierterer Ansatz zum ursprünglichen Prinzip der translatorischen Äquivalenz (geprägt von Casagrande und Nida, später ergänzt und differenziert durch u.A. Reiß und Vermeer, Koller, Nord, Hatim & Mason, Neubert und Gocsman) etablierte sich der Begriff der Adäquatheit. Der Existenz von gewissen Teiläquivalenzen innerhalb eines Textes sei hypothetisch gesehen nichts entgegenzusetzen. Der Begriff der Äquivalenz – selbst in ergänzter Form – verleitet jedoch zur Erwartung einer einigermaßen deckungsgleichen Übereinstimmung zwischen AT und ZT. Bei jeglicher Sorgfalt und unter jeder Berücksichtigung kultureller Marker, ist dies nicht in jeder Situation möglich. Und auch auf einer textuellen oder rein genrebasierten Ebene muss Raum für flexiblere und kontextgetreuere translatorische Kriterien bestehen. Im funktionalen Rahmen hat sich demnach der Begriff der Adäquatheit durchgesetzt. Hatim und Mason (1990) plädieren daher eher für den Begriff der „Adäquatheit“. Das Konzept der Adäquatheit geht von der Prämisse aus, dass die Vorgaben eines bestimmten Übersetzungsauftrages einen bestimmten Übersetzungsmodus voraussetzen, der den intendierten Bedarf der Abnehmer*innen erfüllt. Hier werden die Arbeitsbedingungen und etwaige Vorgaben bereits in Betracht gezogen. Es weist somit Ähnlichkeiten zu der zuvor erwähnten dynamischen Äquivalenz (Nida 1964) auf, versteigt sich jedoch nicht in der Vorstellung einer deckungsgleichen Übertragung.

Auch Katharina Reiß¹⁰ (1989: 161) widmete sich dem Begriff der Adäquatheit. Im Gegensatz zur Äquivalenz, die eine bestimmte Gleichwertigkeit zweier Texte impliziert, evoziert der Begriff der Adäquatheit bereits einen Bezug zu einem spezifischen Zweck. Ein Text kann nur einem bestimmten Maßstab gegenüber adäquat sein. Dieser Maßstab ist hier der Skopos. Während der Äquivalenzbegriff also von einer Relation zwischen Textpaaren (Reiß 1989: 165), beziehungsweise Teilelementen dieser, ausgeht, verschreibt sich die Adäquatheit der Relation zwischen dem Zieltext und ihrem Zweck.

¹⁰ Eine komparative Gegenüberstellung des Äquivalenz-und-des-Adäquatheitsbegriffes wurde bereits zuvor in Reiß und Vermeer (1984: 32ff.) durchgeführt.

Sucht man nach einem aktuellen Konsens zum kontroversen Begriff der Äquivalenz, kann man es konzise mit den Beobachtungen von Stolze halten:

Insgesamt ist festzuhalten, dass der Begriff „Äquivalenz“ in zahlreichen unterschiedlichen Bedeutungen verwendet wird. Angemessen lässt er sich allenfalls zur Bezeichnung einer Gleichwertigkeit bestimmter Aspekte in Text und Übersetzung verwenden, die in der Übersetzungskritik festgestellt werden kann. (Stolze 2018: 106)

Allen Wertungen und Auslegungen des Begriffs ist gemein, dass sie sich auf eine Gleichwertigkeit bestimmter Aspekte in Text und Übersetzung beziehen, die in der Übersetzungskritik als Referenzpunkt dient. In der funktionalen Übersetzung soll die Wirkung des Textes de facto angemessen (in gewisser Hinsicht so „äquivalent“ wie möglich) den Parametern des Skopos entsprechen. Wurden die zielkulturellen Adressat*innen skoposgerecht angesprochen und wurde das intendierte translatorische Ziel erreicht, kann man von einer angemessenen Übersetzung sprechen. Teilweise Übereinstimmungen können dabei schon eingehalten werden, sofern es der Zweck des Auftrages ist. Die Loyalität und das Äquivalenzbestreben gelten hier also nicht dem Ausgangstext, sondern der Funktion und der Wirkung in der Zielkultur. Diese Form eines skoposbedingten Äquivalenzbestrebens soll fortan mit dem bereits etablierten Begriff „Adäquatheit“ beschrieben werden.

1.3.1 Funktionsgerechtigkeit und „Loyalität“

Dem häufig mit der Äquivalenz verbundenen Begriff der „Treue“¹¹ (welcher in der funktionalen Übersetzungstheorie so wie das Konzept der Äquivalenz ebenfalls als überholt erachtet wird) stellt Christiane Nord eine angepasste Form der „Loyalität“ gegenüber (2013: 17) und plädiert für dessen funktionsgerechte Anwendbarkeit. Diese Loyalität gilt den Handlungspartner*innen gegenüber – das beinhaltet die Auftraggeber*innen, Zieldtextempfänger*innen und Ausgangstextautor*innen (Nord 1989: 102).

¹¹ Siehe Nord (1989: 101)

Nord begründet die Inklusion von AT-Autor*innen damit, dass funktionsgerechte Zietexte immer noch eine gewisse Anbindung an den Ausgangstext aufweisen (2013: 18). Der Translatskopos solle „[...] der Intention des Ausgangsautors nicht zuwiderlaufen.“¹².

Dieses Postulat soll jedoch nicht ohne Revision auf den Verlauf dieser Arbeit Einfluss nehmen. So kritisierte zum Beispiel Witte (2007: 158) an diesem Konzept, dass es sich lediglich um eine „kulturspezifische, für bestimmte Textsorten geltende Konvention“ handle, die Translator*innen nicht genügend Eigenständigkeit einräumt. Differenziert betrachtet ließe sich hier postulieren, dass Loyalität in der Tat von Relevanz ist, sofern sie dem Skopos entspricht. Die Eigenständigkeit der Translator*innen ist jedoch nicht uneingeschränkt. Diverse Faktoren wie der Übersetzungsauftrag, zielkulturelle Erwartungen, Format, Medienkonventionen und Zeitdruck spielen eine Rolle. Demnach soll Nords These folgendermaßen ausgelegt und ergänzt sein: Sofern der Übersetzungsauftrag und der Skopos dies begünstigen, kann dem Konzept der Funktionsgerechtigkeit der Gesichtspunkt der Loyalität beigelegt werden. Dieser Punkt ist vor allem bei audiovisuellen Medien relevant, da Gestik, Mimik und kontextuelle visuelle Reize das Geäußerte unterstützen. Vor allem hier liegt die Funktion einer stimmigen Synchronität zwischen der visuellen und der auditiven Ebene oft nahe. Und die isolierte visuelle Ebene ist eng mit dem ausgangskulturellen Text verknüpft.

1.4 Translatorische Kreativität

Das Forschungsgebiet der Kreativität in der Übersetzung ist in gewisser Hinsicht eng verknüpft mit dem linguistischen Paradigmenwechsel, der in den späten 1970ern stattfand. Zuerst wurde die translatorische Kreativität von Wolfram Wilss erforscht. Dieser zieht jedoch auch Parallelen zu Cicero (Wilss 1988: 121), der bereits in seiner rhetorisch-stilistischen Perspektive auf das Übersetzen eine Plattform für Kreativität bot. Wilss bemängelt jedoch den Überschwang in Ciceros These und relativiert diese zugleich durch einen Verweis auf Hieronymus, der die Übersetzung nur in ihrer Anbindung an textuelle Faktoren verstand. Sie sei demnach an ihre funktionalen Vorgaben und bestimmte Konventionen gebunden. Das unerschöpfliche Kreativitätspotenzial, das Cicero der Übersetzung zusprach, ist nicht

¹² Ebenfalls in Nord (2013: 18); Jedoch spricht sie hier explizit von einer Situation, in der Texte expressiver oder „autodeterminierter“ informativer Natur sind und Ausgangsautor*innen zugleich Sender des Translats sind (ebd. 17f.).

praxisnahe. Kreativität ist also innerhalb eines von Konventionen und Normen geprägten Rahmens möglich. Diese werden im Feld des Übersetzungsauftrages operationalisiert. Eine absolute Kreativität ohne Einschränkungen¹³ ist im professionellen Feld nicht üblich. Dies kann allenfalls in einem hypothetischen Szenario stattfinden, bei dem der Skopos an keine Vorgaben gebunden ist – was an sich bereits einen Widerspruch darstellt. Der Skopos ist adressaten- und wirkungsorientiert. Dies setzt im Regelfall bestimmte Konventionen und Gepflogenheiten voraus. Justa Holz-Mänttari sah in der komplexen Beschaffenheit translatorischer Handlungsgefüge bereits Raum für Kreativität und Intuition (1986: 362). In welchem Rahmen und anhand welcher Kriterien kreativ übersetzt werden kann, soll in den folgenden Unterpunkten behandelt werden.

1.4.1 Kriterien translatorischer Kreativität

Wie ist nun eine kreative Übersetzung beschaffen? Wenn man von der Übersetzung als Zielprodukt mit einem bestimmten Skopos ausgeht, können hierzu diverse Kriterien in Betracht gezogen werden. Kußmaul (2007: 12) spricht kreativen Erzeugnissen einen bestimmten Doppelcharakter zu. Sie sollen sowohl neu als auch sinnvoll und realitätsangepasst oder nützlich sein. Das Kriterium „kreativ“ ist hier also in seiner Anbindung an den Ausgangstext zu sehen. Neuigkeit definiert sich in seiner Relation zu bereits existenten Grundwerken. Aber nicht allein der Neuigkeitswert bestimmt den kreativen Gehalt einer Übersetzung. Kußmaul (2007: 15) sieht auch einen Shift im Fokus, bzw. einen Fokuswechsel als kreative Marker.

Aus dem nichts – ex nihilo – kann nichts Neues entstehen. Demnach, so argumentieren u.a. Stefanink (1997: 169) und Kußmaul (2007: 17f.) hat die Kreativität, so wie sie in der Kreativitätsforschung und hinsichtlich der Übersetzung verstanden wird, stets mit Einschränkungen und Vorgaben zu tun. Im Regelfall ist dies mit dem Aspekt des Bestehens eines Problems und dessen Lösung verbunden. Diese breite Definition der Kreativität im Rahmen einer Problemlösungsstrategie und als eine sich im Gefüge der Skoposbedingungen befindliche Instanz, ist allgemein in der übersetzungswissenschaftlichen Auseinandersetzung akzeptiert. Von diesem Prinzip soll auch die vorliegende Arbeit ausgehen. Dass jedoch in bestimmten Fällen Grauzonen existieren können und andere skoposerzeugende Aspekte wie die visuelle Prädeterminiertheit zu kreativen Ergebnissen führen können, auch wenn sie nicht

¹³ Kußmaul (2007: 13) nimmt hierzu Bezug auf den Prager Sammelband – es handelt sich um translatorische „Zwänge“, die zu berücksichtigen sind.

strikt einer Problemlösung entsprechen – soll im Unterpunkt *1.4.3 Kreativität in der audiovisuellen Übersetzung* in Form eines Beispiels illustriert werden.

Eine absolute Kreativität ist kein Maßstab, den man in der Evaluierung übersetzerischer Kreativität setzen sollte. Vielmehr ist von einem graduierbaren Kreativitätsbegriff auszugehen. Es herrscht ein „Mehr-oder-Weniger“-Prinzip (Kußmaul 2007). Diese Lösung von absoluten Denkstrukturen entspricht auch den grundlegenden Kriterien der funktionalen Übersetzung. Der Skopos und der Übersetzungsauftrag können unterschiedliche Übersetzungsmodi verlangen. Übersetzer*innen müssen oft flexibel, ja sogar kreativ sein.

Jean Boase-Beier (2017: 60) sieht im Interpretationsprozess gelesener Textpassagen schon ein kreatives Prozedere. In der Tat verlangt die Interpretation den Übersetzer*innen eine, um auf die Anmerkung Holz-Mänttari zurückzuführen, gewisse Intuition ab, die kreatives Denken ermöglicht. Es sollte hier jedoch postuliert werden, dass der Interpretationsprozess wohl eher ein Potential für kreative Prozesse darstellt. Es ist durchaus vorstellbar, dass eine Interpretation keine neuen Erkenntnisse hervorbringt und eher auf internalisierten Denkmustern basiert.

Vor allem muss der Kreativität immer eine gewisse Intentionalität vorliegen. Es handelt sich um einen bewussten, steuerbaren Prozess. So wie er steuerbar ist, kann er auch eingeschränkt oder „gebremst“ werden. Luhman (1985: 480) ¹⁴ bezeichnet diesen Vorgang als „Morphogenese“. Gebote und Verbote sind ebenso Teil des Übersetzungsauftrages. Uneingeschränkte Kreativität ist, schon weil meist der Skopos bestimmt und von einer evaluierenden Instanz festgelegt wird, nicht möglich. Kreativität muss also im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten erforscht werden. Und diese Möglichkeiten ergeben sich aus dem primären Skopos, der angestrebt wird. Im Rahmen dieser Arbeit handelt es sich um die Gewährleistung eines humoristischen Charakters und die Akzeptanz bestimmter Inhalte in der Zielkultur. Als kreative translatorische Entscheidungen sollen in diesem Rahmen als Entscheidungen, die im Zieltext Ebenen hinzufügen, die im Ausgangstext nicht in dieser Form vorhanden sind. Es handelt sich um Bedeutungsebenen, die anhand von Shifts in der Lexik, Syntax, Orthografie und der Verwendung von kulturellen Inhalten entstehen.

¹⁴ Zitiert in Vermeer (2006: 408)

1.4.2 Kreatives Denken

Üblicherweise werden im translatorischen Kontext zwei Formen des Denkens gegenübergestellt, das konvergente und laterale Denken (Kußmaul 1997: 605ff.). Beim konvergenten Denken werden logische, schlussfolgernde Muster bedient, während das laterale Denken assoziative Muster (Kußmaul 2014: 128) hervorruft. Beim sogenannten lateralen Denken spricht man von einem Konzept, das der psychologischen Auslegung des Kreativitätsbegriffs zugrunde liegt (Bayer-Hohenwarter 2012: 9). Es handelt sich um die menschliche Fähigkeit, abseits üblicher Denkmuster zu denken. Der Begriff wurde im Jahre 1967 vom Mediziner Edward De Bono geprägt (Brunner 2008: 18). Er sieht es im Kontrast zum vertikalen, dem regelgetreuen Denken und definiert es als generatives Denken, während konventionelle Denkweisen dezidiert selektiv sind: „Vertikales Denken setzt sich nur dann in Bewegung, wenn eine Richtung vorhanden ist, in die es sich bewegen kann. Laterales Denken setzt sich in Bewegung, um eine Richtung zu finden.“ (De Bono 1971: 42)

Dabei versteht De Bono unter dem Begriff des lateralen Denkens eher einen Sammelbegriff:

In diesem Prozeß bemühen wir uns, ein Problem aus verschiedenen Warten zu betrachten. Alle Standpunkte gelten als richtig und können friedlich nebeneinander existieren. Die einzelnen Perspektiven werden nicht vernetzt, sondern unabhängig voneinander entwickelt. In dieser Hinsicht gehen laterales Denken und Erforschen Hand in Hand, ebenso wie Wahrnehmen und Erforschen. Sie gehen um ein Gebäude herum und fotografieren es aus verschiedenen Blickwinkeln, die alle gleichermaßen Gültigkeit haben. (De Bono 1996: 53)

Das laterale Denken ist hier in einer symbiotischen, sich ergänzenden Beziehung zum konvergenten oder vertikalen Denken zu verstehen. Während laterales Denken neue Lösungswege und Horizonte eröffnet, verhilft das vertikale Denken diesen zu einer logischen und kohärenten Einbettung (De Bono 1971: 52f.). Laterales Denken steht dem konvergenten Denken nicht schier subversiv gegenüber, sondern ergänzend. Es handelt sich demnach um ein bestimmtes Denksystem, das bei der Findung ungewöhnlicher Denkmodi behilflich sein kann. Durch eine freiere Assoziation gelingt es, außerhalb der gewohnten Muster zu denken. Nicht selten führt diese Form des Denkens zu einem Perspektivenwechsel. Diese theoretische Phase des kreativen Prozesses wird auch in Preisers Vierphasenmodell (vgl. Kußmaul 2014: 127)

unter den Punkten „Inkubation“ und „Illumination“¹⁵ zusammengefasst, welche im Raum zwischen der Präparationsphase und der abschließenden Evaluation stehen.

Kußmaul zieht Parallelen zwischen der Kreativitätsforschung und der Kognitionslinguistik. Er sieht das kreative und laterale Denken eng verknüpft mit der Prototypensemantik und dem fillmorschen Konzept von Scenes und Frames (Fillmore 1997: 605). In der Tat müssen zielkulturelle Scenes gedanklich abgerufen werden, um zufriedenstellende kreative Resultate in der Übertragung von kulturspezifischen Inhalten zu erzielen. Die im Endprodukt verwendeten Frames sollen immerhin auch beim Zielpublikum ausreichend tradierte Scenes evozieren.

Top-Down und Bottom-Up¹⁶ (Panasiuk 2016: 207) Denkprozesse, wie sie in Form von Scenes und Frames beschrieben sind, können Aufschluss über die Vorgänge des kreativen Denkens geben. Es wird hier von der Dichotomie zwischen „regelbasiertem Handeln und kreativem Problemlösen“ (Bayer-Hohenwarter 2012: 27) ausgegangen.

1.4.3 Kreative Übersetzung als Problemlösung

Wie bereits erörtert, ergeben sich während des Übersetzungsprozesses, in dem zwischen Kulturen vermittelt wird, unterschiedliche Probleme. Probleme und Schwierigkeiten bestimmen den Alltag von Übersetzer*innen. Es gilt sie zu überbrücken oder bestmöglich zu lösen. Es entpuppen sich vor allem stark kulturell kodierte Marker als große Herausforderungen für Translator*innen. Auf mögliche Lösungsansätze aus einer semantischen und varietätenbezogenen Perspektive soll noch ausführlich eingegangen werden. Doch das Gebiet der translatorischen Probleme überschneidet sich auch mit der linguistischen Kreativitätsforschung.

Kußmaul (2007: 20) fügt hierzu eine Anmerkung des Kreativitätsforschers Preiser (1976: 5) in einen translatorischen Kontext ein: „Eine kreative Leistung entsteht aufgrund einer

¹⁵ Kußmaul steht der Aufteilung des Denk- und Handlungsprozesses in Form der „Metaphern“ Inkubation und Illumination kritisch gegenüber, da sie ihm zufolge auf eine sehr vage Weise versuchen, relativ abstrakte Vorgänge zu beschreiben. Zudem wirft er ihnen vor, sie würden zur Mystifizierung des kreativen Prozesses beitragen, was einem distanziert wissenschaftlichem Ansatz entgegen steht.

¹⁶ Bottom-Up Prozesse beschreiben das Heranziehen von spezifischen oder detaillierten Informationseinheiten, um zu einer Conclusio zu kommen und Top-Down-Prozesse setzen eine gewisse Präsupposition voraus – Vorwissen wird genutzt, um Erklärungsansätze zu schaffen.

Problemerkentnis und stellt etwas Neues dar, das zu einer bestimmten Zeit in einer Kultur von Experten als angemessen akzeptiert wird.“

Hier wären sowohl der Faktor der Neuartigkeit und der Aspekt der Problemerkentnis eingebettet. Beiwohnend findet sich auch die Anmerkung, dass das Novum an sich hier einen potenziellen Lösungsansatz eines translatorischen Problems darstellt. Es sei hier jedoch angemerkt, dass sich diese sehr umfangreiche Aussage auf ganz spezifische Probleme beschränkt. Standardisierung oder Auslassung können ebenfalls translatorische Modi im Umgang mit Problemen sein. Demnach soll hier etwas differenziert gesagt werden: Kreativität in der Übersetzung stellt einen potenziellen Lösungsansatz bei Problemen in Texten dar, deren Skopos eine kulturelle Anpassung bedingt.

Denn sollte der Übersetzungsauftrag eine möglichst loyale Anbindung an Inhalte der Ausgangskultur verlangen, werden in der Regel dokumentarische Methoden angewandt. Lösungsansätze könnten hier zum Beispiel Fußnoten oder Explikationen sein. Hierbei handelt es sich nicht um kreatives Übersetzen. Die Problemlösung sei hier also als bedingter Teilaspekt der kreativen Übersetzung verstanden. Viele kreative Übersetzungen sind eine Form der Lösung bestimmter translatorischer Probleme. Aber nicht jede translatorische Problemlösung ist zwingend kreativ. Der Faktor der Problemlösung muss mit dem Faktor der bewussten Veränderung kombiniert werden, damit diese Evaluation zutrifft. Zudem muss diese Veränderung jedoch auch in der Rezeption nachvollziehbar sein. Man kann nur von einer Problemlösung sprechen, wenn die Kriterien des Skopos erfüllt wurden und die Rezeption eine intendierte Wirkung beinhaltet.

Wie kann sich so ein übersetzerisches Problem nun manifestieren? Um nicht vorzugreifen, soll hier ein vages Szenario evoziert werden, welches in dieser Form auch im praktischen Teil der Arbeit Relevanz aufweist. Man stelle sich eine fiktive Figur vor, die in der Ausgangsfassung aufgrund ihres deutschen Akzentes und ihres stereotypisch-kodierten Auftretens die Funktion eines Außenseiters darstellen soll. Innerhalb der diegetischen Welt, in der sich die Handlung abspielt, ist diese Dynamik klar verankert. Zudem erfüllt diese Form des „Otherings“ eine humoristische Funktion. Nun stellt dieses Szenario für Synchronstudios im deutschsprachigen Raum jedoch ein gewisses Problem dar. Aufgrund dessen, dass die Sprache in die übersetzt wird, Deutsch ist, und sich das Studio in Deutschland befindet, läuft eine Fassung, die die Gegebenheiten des Ausgangstextes aufrechterhält, die Gefahr, den humoristischen und

thematischen Skopos zu missachten. Ein deutschsprachiges Publikum wird die Andersartigkeit dieser Figur wohl kaum auf die intendierte Weise wahrnehmen, wenn diese ebenfalls in einer standardisierten Varietät synchronisiert wird. Dieses Problem gilt es anhand einer kreativen Lösung, die sich außerhalb der Inhaltsebene des ATs bewegt, zu überbrücken. Hier kann zum Beispiel auf diverse Lokaldialekte in der Zielsprache ausgewichen werden. So wurde aus dem deutschen Austauschschüler *Uter* in der deutschen Fassung ein Schweizer. Die Aussprache und Intonation divergieren stark von standardisierten Mustern und der Skopos der Andersartigkeit konnte gewahrt werden.

1.4.4 Messbarkeit von translatorischer Kreativität

Kreativität kann anhand unterschiedlicher, forschungsgeschichtlich-tradierter Modelle untersucht und gemessen werden. Neben psychometrischen (sogenannte „Kreativitätstests“) und biographischen Methoden, gibt es auch Selbstbeurteilungs- und Fremdbeurteilungsverfahren (Bayer-Hohenwarter 2012: 81). Erwähnenswert wären hier der „Torrance Test“ nach E. Paul Torrance und das konsensgestützte Fremdbeurteilungsverfahren „Consensual Assessment Technique“ nach Amabile (1982). Ein konsensbasierter Peer-Review Ansatz wäre im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich und Kreativitätstests werden seit jeher kritisch betrachtet, da sie Kreativität als starren Fixpunkt ansehen und situative Faktoren oft außer Acht lassen (so z.B. Hennessey u. Amabile 1999: 350)

Aufgrund seiner Übersichtlichkeit und seiner nachvollziehbar anwendbaren Bewertungskriterien sowie seiner Zieltextfokussierung, sei hier Bayer-Hohenwarters Multidimensionales Bewertungsverfahren zu erwähnen. Hier werden mehrere Kriterien nach ihrer Angemessenheit bewertet. Die Hauptbewertungspunkte sind die Akzeptabilität und Fehlerfreiheit, die Übersetzerische Flexibilität, der Faktor der Neuheit und die Flüssigkeit des Produktes. Im Folgenden sollen diese Bewertungsgrundlagen kurz erörtert werden.

1.4.4.1 Akzeptabilität und Fehlerfreiheit

Bei der Bewertung von Akzeptabilität und Fehlerfreiheit werden einzelne Kriterien wie Semantik, Kulturspezifik, Idiomatik, Textsortenkonventionen, Orthografie und Interpunktion beurteilt. Es wird auch zwischen Übersetzungsfehlern und Fehlern in der muttersprachlichen Kompetenz differenziert. Letztere sind dann gegeben, wenn grammatische, idiomatische,

lexikalische oder semantische Strukturen im Zieltext erscheinen, die ungeachtet des Originaltextes falsch, inkohärent oder unüblich erscheinen. Es sei denn, der Skopos setzt solche Konstruktionen voraus. Fehlerhafte Grammatik, Wortwahl bzw. Malapropismen können zum Beispiel eine stilistische Wahl darstellen.

Während Fehler in den meisten dieser Bereiche relativ einfach zu ermitteln sind, stellen die Bereiche der Kulturspezifität und der Textsortenkonventionen eine gewisse Herausforderung hinsichtlich der Definition einer klaren Richtlinie dar. Gepflogenheiten können auch innerhalb eines Sprachen-und-Kulturkreises variieren. Jedoch scheinen diese Probleme anhand der Punktevergabe bei der Störung der kommunikativen Funktion (rangierend zwischen 0,5 und 1,5 Punkten) und der unterschiedlichen Evaluators*innen weitestgehend behoben. Bewertungsgrundlage ist die Erfüllung der kommunikativen Funktion. Fehler oder Einschnitte in den jeweiligen Kategorien können zu einer graduierbaren Störung dieser führen. Das Vorhandensein bestimmter Fehler soll basierend auf der Erfüllung des Skopos beurteilt werden. Sind grammatikalische oder idiomatische Fehler zum Beispiel intendierte stilistische Mittel, kann man diese nicht zwingend als Störfaktoren in der perzipierten Kohärenz des Textes bezeichnen. Fehlerfreiheit ist demnach innerhalb des Rahmens der skoposgerechten Kohärenz eines Produktes zu verstehen. Der intendierte stilistische Effekt muss in einem zieltextuell kohärenten Rahmen kommuniziert werden.

1.4.4.2 Flexibilität

Die Beurteilung der Flexibilität geht mit der Beurteilung bestimmter translatorischer Shifts einher. Man spricht von primären, sekundären und optionalen Shifts. Zudem liegt auch ein Fokus auf der sogenannten Nicht-Fixiertheit und anderen kognitiven Prozessen mit kreativer Energie. Shifts können in Form von Abstraktion, Modifikation und Konkretisierung erfolgen. Die drei Shifts seien kurz anhand konkreter Beispiele umrissen. Wir gehen zunächst von einem Satz aus, der in die Zielsprache Deutsch übersetzt werden soll:

„And there I thought I had seen it all, but you never cease to amaze me.“

Und nun sollen hier die drei Lösungswege veranschaulicht werden:

A. Da denkt man, man hätte schon alles gesehen, aber du bringst mich immer wieder zum Staunen.
B. Da glaub ich dich zu kennen, aber du überrascht mich immer wieder.
C. Da hält man sich für abgebrüht, aber du übertrumpfst dich immer wieder.

Bei der ersten Hälfte des Satzes in Lösungsweg A. handelt es sich um eine Abstraktion. Der Fokus wurde von einer rückbezüglichen Ich-Perspektive in eine neutrale Perspektive umgewandelt.

Bei Lösungsweg B. handelt es sich um eine Konkretisierung. Die Beziehungsebene der Figuren wird in den Vordergrund gerückt.

In Beispiel C. spielt sich eine Modifikation ab. Einerseits wird dem ersten Teil des Satzes eine Konnotation hinzugefügt, die im Ausgangstext in dieser Form nicht vorkam („abgebrüht“), andererseits wird im zweiten Teil evoziert, dass die beschriebene Figur kontinuierlich neue Maßstäbe setzt.

1.4.4.3 Primäre kreative Shifts

Man geht hier von einem höheren kognitiven Aufwand gegenüber reproduzierender Übersetzung aus (Bayer Hohenwarter 2012: 98). Bei primär kreativen Shifts werden Bedeutungselemente üblicherweise in sogenannte „Chunks“ unterteilt. Diese bestehen im Regelfall aus Syntagmen, können aber auch einzelne Lexeme oder Sätze umfassen.

1.4.4.4 Sekundäre kreative Shifts

Während sich primäre Shifts durch Abstraktion, Modifikation und Konkretisierung äußern, sind sekundäre Shifts von Explikation, Verstärkung, einem Perspektivenwechsel und Bereicherung geprägt. Sekundäre Shifts treten häufig als Anhang zu primären Shifts auf (Bayer-Hohenwarter 2012: 102f.).

Wir nehmen wieder einen Satz, der in die Zielsprache Deutsch übersetzt werden soll:

AT: He just wasn't ready. His challenger was too well-trained.	ZT: Er war nicht bereit. Seinem gut trainierten Kontrahenten konnte er einfach nicht das Wasser reichen.
--	--

Hier findet einerseits eine Modifikation der Satzstellung statt, gleichfalls wird das Problem expliziert und ein Perspektivenwechsel findet statt – nicht mehr allein auf dem Kontrahenten ist der Fokus, sondern das Subjekt selbst wird hier im zweiten Satz miteinbezogen.

1.4.4.5 Nicht-Fixiertheit

Unter der Nicht-Fixiertheit wird ein Gedankenprozess verstanden, der kreativere Lösungswege möglich macht. Eine Fixiertheit auf z.B. bestimmte syntaktische oder wortbezogene Lösungswege, steht der Kreativität eher im Wege. Nicht-Fixiertheit ermöglicht es den Shifts, sich gedanklich zu materialisieren. Sie hat sowohl auf aktive Produktion als auch auf Verstehensprozesse Einfluss.

1.4.4.6 Optionale Shifts

Nicht-wörtliche Übertragungen des ATs, bei Kußmaul als fakultative Veränderungen betitelt (200: 23f.), die in der Konzeption des ZT-Skopos keine tragende Rolle spielen, aber von den Translator*innen dennoch aus stilistischen oder präferenziellen Gründen getätigt wurden, werden als optionale Shifts bezeichnet. Sie können unter anderem in Form einer anderen Syntax oder in der Verwendung von anderen Synonymen für bestimmte Begriffe in Erscheinung treten. Bei der Beurteilung von Kreativität werden sie als ein Marker eines größeren kognitiven Aufwandes angesehen – stellen demnach laut Bayer-Hohenwarter (2012: 78; 108) einen höheren Grad an Kreativität dar. Kußmaul hingegen legt seinen Fokus dezidiert auf obligatorische Veränderungen und sieht Kreativität rein im Zusammenhang mit Problemlösung. Er räumt fakultativen Veränderungen jedoch den Raum einer zielkulturellen Skoposbefriedigung ein (Kußmaul 2007: 24).

Eine rein stilistische Veränderung kann auch im Sinne eines besseren Dialogflusses erfolgen oder dazu dienen, bestimmte kulturspezifische Scenes zu beleben. Der zieltextuelle Skopos ist das Hauptaugenmerk der vorliegenden Abhandlung. Als Beispiel agiert hier die deutsche

Synchronfassung des Pixar-Filmes *Monsters Inc.* – im letzten Drittel des Filmes werden die beiden Protagonisten auf einen schneebedeckten Berg verbannt. Hier treffen sie auf den sagenumwobenen „Abominable Snow Man“ – im deutschsprachigen Raum wohl besser als „Yeti“ bekannt. Dieser erweist sich jedoch als außerordentlich gastfreundlich und sehr umgänglich. In der Originalfassung spricht er in einem legeren Umgangston, weist aber kaum Merkmale auf, die sich von standardgemäßen Sprachmustern abheben. In der deutschen Version spricht er mit einem bayrischen Dialekt. Die Charakterisierung ist geglückt – der Skopos der Aufrechterhaltung des geselligen Charakters wurde erfüllt. Zudem wurde ihm jedoch auch noch ein Dialekt verliehen, der oft die Scene eines Bewohners der Alpenregion hervorruft.

Die kontextuelle und visuelle Prädeterminiertheit wurden hier aktiv genutzt, um der Charakterisierung eine weitere Note hinzuzufügen, die im AT so nicht vorhanden ist. Strikt gesehen bestand hier keine Notwendigkeit zu so einer translatorischen Handlung, der Mythos des Yetis ist auch im deutschsprachigen Raum bekannt. Von einer Problemlösung kann hier also kaum die Rede sein. Dennoch würde es absurd anmuten, diese translatorische Entscheidung nicht als kreativ zu bezeichnen. Es wurde hier auch nicht ex-nihilo kreativ gehandelt – die visuellen Bausteine und offensichtliche Gedankengänge zu den möglichen Scenes, die sie bei deutschsprachigen Zuschauer*innen erwecken, waren über jeden Zweifel erhaben vorhanden. Im Zuge dieser Arbeit sollen optionale Shifts demnach gemäß Hohenwarters Auffassung als Anzeichen für einen höheren Grad an Kreativität erachtet werden.

1.4.4.7 Evaluation des Faktors der „Neuheit“

Laut Guilford (Bayer Hohenwarter 2012: 118) handelt es sich bei „Neuheit“ um Konzepte, die Originalität oder statistischen Seltenheitswert implizieren. Der Aspekt der Neuheit wird im translatorischen Kontext zumeist durch kontrastive Mittel evaluiert. Es gilt zu erfassen, inwiefern sich ein Übersetzungsansatz von anderen unterscheidet, inwiefern er einzigartig oder „neu“ ist. Eine Evaluation basierend auf einzelnen Übersetzungen wäre jedoch ein äußerst limitiertes Unterfangen. Nicht jeder Text wurde mehrere Male in dieselbe Sprache übersetzt. Demnach bieten sich auch Bewertungsstrategien an, die auf die Abweichung von translatorischen Normen fokussieren. Hinsichtlich des Gesichtspunktes des Humors kann das

Element der „Neuigkeit“ auch ein Element der Überraschung oder einer unerwarteten Wendung bedeuten. Humoristischen Texten liegt meist ein Grundelement der Inkongruenz zugrunde, zumindest gemessen an der perzipierten „Norm“ in einer gegebenen Situation (Raskin 1985: 33-43). Diese situative Inkongruenz, welche einen humoristischen Effekt erzeugt, ist kein unwesentlicher Faktor in der funktionsbasierten Übersetzung primär humoristischer Texte. Demnach kann postuliert werden, dass die Aufrechterhaltung einer gewissen „Neuigkeit“, eines Elements der Überraschung und der humoristischen Inkongruenz im Zieltext über sprachliche und kulturelle Barrieren hinweg, an sich ein kreatives Potenzial besitzt.

Hinsichtlich des Gesichtspunktes der Sprachvarietäten stellen hier translatorische und synchronfassungsbezogene Entscheidungen ein kreatives Produkt dar, die vom Ausgangsmaterial divergieren, aber beim Zielpublikum einen ähnlichen Effekt erzeugen. Weder eine standardisierte Übertragung noch eine Übertragung in funktionsgerechte zieltextliche Pendant-Varietäten (z.B.: indischer Akzent der englischen Sprache im AT zu indischem Akzent der deutschen Sprache im ZT) erfüllen diesen Aspekt der Neuigkeit. Allerdings können kulturspezifische Anspielungen auf der textuellen Ebene auch in diesem Fall kreativ angepasst werden. Es sei hier postuliert, dass nicht ein Dialekt oder Akzent alleine die Charakterisierung einer Figur mit divergierender Varietät ausmachen.

1.4.4.8 Evaluationsmodus der vorliegenden Arbeit

Wie soll nun im Rahmen der vorliegenden Arbeit die übersetzerische Kreativität gemessen werden? Die Evaluierung der Kreativität soll basierend auf dem Prinzip der Skoposadäquatheit erfolgen. Bewertungsgrundlagen sind dem Multidimensionalen Bewertungsverfahren nach Bayer-Hohenwarter entlehnt. Hierbei handelt es sich jedoch um eine Einzelevaluation, nicht um eine konsensbasierte Gruppenevaluation, wie es in diesem Verfahren üblich ist. Die Bewertung der Kreativität des vorliegenden Materials soll lediglich auf den Bewertungsschritten des Modells basieren beziehungsweise die unterschiedlichen Bewertungsschritte als Evaluationsreferenz heranziehen. Auf die Vergabe von numerischen Werten soll verzichtet werden. Die Bedeutungsebenen, die anhand kreativer Übersetzung entstehen, können nicht adäquat anhand von Zahlenwerten illustriert werden. Vielmehr soll eine reflektierende Beschreibung der angewandten Methoden Aufschluss geben. Elemente des Multidimensionalen Bewertungsverfahrens sollen auch mit dem Element der

Skoposadäquatheit verbunden werden. Der Fokus liegt hier auf dem Vorhandensein von kreativen Shifts – optionale Shifts stellen hier den höchsten Grad einer kreativen Handlung dar – und einzelne Shifts auf den Ebenen der Lexik, der Phonetik, der Syntax und Kulturspezifika sollen evaluiert werden.

1.5 Humor in der Translation

Eine universale Definition des Konzeptes „Humor“ anzustreben wäre aufgrund seiner jeweils unterschiedlich geprägten kulturellen Beschaffenheit zum Scheitern verurteilt. Ebenfalls sind wissenschaftliche Werke zur Übersetzung von Humor eher rar besähen. So zitieren Heydon und Kianbakht (2020: 1) zum Beispiel Sierra und Zabalbescoa: “[...] nonetheless, the specialised literature devoted specifically to the topic of humour translation is conspicuously scarce.”

Jedoch, wie Margherita Dore (2019: 14) zusammenfasst, gibt es bestimmte einheitliche Merkmale, die dem Humor international inhärent sind. So zitiert sie zum Beispiel den Linguisten Victor Raskin, der anmerkte, dass die Fähigkeit, Humor zu schätzen, eine inhärent menschliche sei, auch wenn verschiedene Arten des Humors auf variierende Grade der Akzeptanz in unterschiedlichen Regionen der Welt stoßen. Der Humor an sich ist für ihn eine „universelle menschliche Eigenschaft“ (Raskin 1985: 2). Guidi (2017: 19) konstatiert, dass Humor zum Teil naturgegeben und zum Teil angeeignet ist. Er sieht Humor als eine Form der Kommunikation. Einer der wiederkehrenden Begriffe in der Analyse von Humor ist der der Inkongruenz¹⁷ – die bewusste Anwendung von Inhalten, die einer bestimmten Erwartungshaltung oder gewissen Konventionen entgegenstehen. Eine Unzahl aus humoristischen Momenten ergibt sich aus unerwarteten Situationen, Widersprüchen und Gegensätzlichkeiten. Attardo (2020: 80) setzt Inkongruenz mit Überraschung gleich. Neben dieser Inkongruenz, propagiert in den sogenannten Inkongruenz-Theorien (u.A. von Kant, Schopenhauer, Beattie und Raskin), gelten auch der Humor basierend auf einem Gefühl der Überlegenheit und Humor als Form der Erleichterung als leitende Funktionen (Dore 2019: 18).

Die sogenannte „Überlegenheits-Theorie“ beinhaltet auch die Anprangerung von vermeintlichen sozialen Missständen oder unerwünschten Verhaltensweisen, kann also generell

¹⁷ Auf den Aspekt der Inkongruenz gehen u.a. Attardo (2020: 79), Raskin (1985: 15), der sich wiederum auf Sully bezieht (1902: 87-118) und Kieseberg (2010: 151) ein. Attardo (ebd.) sieht in Aristoteles einen der frühen Vertreter des Inkongruenz-Prinzips, selbst wenn dieser den Begriff noch nicht direkt bedient.

als eine Analyse humoristischer Werke mit klar definierten Zielen des Gelächters gesehen werden. „Erleichterungs-Theorien“ gehen davon aus, dass Humor befreiend wirkt und als eine Art Gegenpol zu gesellschaftlichen Erwartungen fungiert. Angemerkt sei hier, dass alle Theorien hier mit dem Vorhandensein eines gewissen „Ziels“ oder „Opfers“ einhergehen und darauf definiert sind. Technisch gesehen setzt Humor in der Tat ein situatives oder personifiziertes Opfer voraus. Die Funktion dahinter muss jedoch nicht zwingend aus einer Position der vermeintlichen Überlegenheit oder Opposition geschehen. Anhand der Selbstironie kann Humor zum Beispiel eine verbindende Identifikationsinstanz sein. Man lacht über das Missgeschick einer fiktiven oder realen Figur, weil man ähnliches erlebt hat und sich mit der Situation identifizieren kann. Diese Bezugsebene soll nicht außen vorgelassen werden.

Dem Humor ist auch eine soziale Komponente inhärent und diese hängt von den Gegebenheiten und Umständen des Zeitgeschehens ab. So beruft sich Raskin¹⁸ z.B. auf Greig:

Nothing is laughable in itself: the laughable borrows its special quality from some persons or group of persons who happen to laugh at it, and, unless you happen also to know a good deal about this person or group of persons you cannot by any means guarantee the laugh beforehand. It is only people with the same social heritage who laugh easily at the same kind of jokes. That is why laughter so often balks at national frontier, and dies away with the passage of time. (Greig 1923: 71)

Kategorisch kann Humor verschiedene Formen annehmen. Oft bedient er sich eines bestimmten Ziels oder eines Opfers. Hier spricht man von Spott und Hohn – medial sehr präsent in Form von Persiflage und Satire. Spott kann jedoch auch liebevolle Züge annehmen, wenn das vermeintliche Opfer mit der Person oder den Personen, die die humoristische Aussage getätigt haben, vertraut ist und dies Teil eines wohlwollenden Rituals ist. Selbstironischer Humor hingegen geht mit selbstkritischen Zügen und der Fähigkeit, über sich selbst zu lachen einher. Humor manifestiert sich ebenfalls in verschiedenen Erzählformen und stilistischen Prägungen: Rätsel, Scherzfragen, Wortwitze oder sogenannte „Puns“, Witzeleien, Sinngedichte oder lustige Anekdoten.

Es gibt unterschiedliche Themenbereiche des Humors:

¹⁸ Raskin (1985: 17)

- (a) Any breach of the usual order of events
- (b) Any forbidden breach of the usual order of events
- (c) Indecency
- (d) Importing into one situation what belongs to another
- (e) Anything masquerading as something it is not
- (f) Word-play
- (g) Nonsense
- (h) Small misfortunes
- (i) Want of knowledge or skill
- (j) Veiled insults (Raskin 1985: 30)¹⁹

Damit seien einige der Merkmale verbal-humoristischer Äußerungen umrissen. Die Punkte (a), (b), (d), (e), (f), (g), (i) beschreiben zu unterschiedlichen Graden humoristische Situationen, die durch die Verwendung von divergierenden Varietäten entstehen können. Vom Standard divergierende Varietäten stellen von Grund auf auch schon eine Form von Gegenüberstellung, in gewisser Weise eine Inkongruenz dar. Humoristische Situationen ergeben sich meist aus dieser Inkongruenz heraus.

1.5.1 Funktionale Studienfelder in der Übersetzung von Humor

In bestimmten literarischen wie medialen Genres eignet sich hinsichtlich des kulturellen Transfers nur eine funktional-angepasste Übersetzungsform. Änderungen und Anpassungen sind in der Übersetzungspraxis hier gang und gäbe. Zu diesen Genres zählen zum Beispiel die Fabel (Chan 1998: 58), aber auch Werke mit primär humoristischer Funktion. Audiovisuelle Genres wie die Sitcom oder bestimmte Werke im Bereich des Zeichentricks erfüllen diese Funktion. Die Aufrechterhaltung eines humoristischen Leitfadens ist demnach von großer Bedeutung in der Übertragung dieser Werke in die Zielkultur.

Nahwat Amin El-Arousy (2007: 301) stützt sich unter anderem auf die General Theory of Verbal Humor (GTVH), um eigene Parameter für die funktionale Übersetzung von Cartoons zu definieren. Vor allem wird hier die semiotische Ebene auch berücksichtigt.

¹⁹ Raskin beruft sich hier auf D.H. Monroe

Diana Elena Popa wendet Elemente des funktionalen Ansatzes von Christiane Nord, der Skopostheorie sowie das halliday'sche Konzept der überlappenden kulturellen (Register) und situativen (Genre) Kontexte (Popa 1993: 25) in der funktionalen Linguistik an, um die funktionsgerechte Übersetzung kulturspezifischer Witze zu analysieren. Anhand der Unterpunkte des Registers „Feld“ (*Field*), „Modus“ (*Mode*) und „Ton“ (*Tenor*) sollen die unterschiedlichen kulturellen, linguistischen und interpersonellen Kontexte analysiert werden, die den humoristischen Effekt einer Aussage oder einer geschilderten Situation ausmachen. Dies lässt sich auch nahtlos auf humoristische Situationen übertragen, die sich visueller und semiotischer Komponenten bedienen. Anhand einer Analyse der evozierten Scenes im audiovisuellen Produkt können die verwendeten Frames expliziert werden.

1.5.1.1 Studienfelder im Bereich des Humors:

Linguistische Studien zum Feld des verbal-ausgedrückten Humors gibt es schon seit geraumer Zeit. Eine der frühen Studien von Relevanz und Tragweite ist die *Semantic Script Theory of Humor* von Raskin. In der speziell auf semantische Elemente fokussierten Theorie Raskins, wird davon ausgegangen, dass jedes Wort in einem Satz bestimmte Assoziationen erweckt, hier werden sie als „Scripts“ bezeichnet (Raskin 1985: 85). Das Wort „Schloss“ zum Beispiel wirft die Assoziationen eines mittelalterlichen Bauwerks oder eines Türschlosses auf. Die Haupthypothese Raskins ist, dass ein Text als ein witztragender Text bezeichnet werden kann, wenn er zum Teil oder vollständig mit zwei verschiedenen Skripten kompatibel ist und die beiden Skripte vollständig mit dem Text übereinstimmen (Raskin 1985: 99). Diese Festlegung humoristischer Kriterien bedient eine stark eingeschränkte Sichtweise auf den Bereich des verbalen Humors, wirft jedoch Parallelen zur Scenes-And-Frame Semantik von Fillmore auf.

In der SSTH wurden nur spezifische verbal-humoristische Situationen berücksichtigt. Deutlich inklusiver ist Attardos (2001) spätere General Theory of Verbal Humor, welche nicht mehr rein auf die Semantik fixiert war. Neben der Gegenüberstellung von Skripten, berücksichtigt Attardo hier auch fünf weitere Faktoren, die verbalen Humor generieren: der logische Mechanismus, das Ziel gegen das der Witz gerichtet ist, die Erzählstrategie, die Sprache und die Situation, in die das Ausgedrückte eingebettet ist (El-Arousy 2007: 4). Auch Elliot Oring (2019) kritisierte die von Raskin und Attardo aufgestellten Modelle der SSTH und GTVH. Vor

allein die allgemeine Definition von Texten als witztragende Texte, wenn sie eine inkongruente Gegenüberstellung wieder auflösen und die beiden gegenübergestellten Elemente eine inhärente Gemeinsamkeit besitzen. Oring nennt hier als Beispiel einen Witz aus Lewis Carroll's *Alice's Adventures In Wonderland* (1865), dessen Pointe darin besteht, dass der Steller der Scherzfrage selbst keine Antwort darauf weiß. Hiermit wurde bewiesen, dass humorvolle Äußerungen auch ohne eine Gegenüberstellung, die eine Gemeinsamkeit besitzen, auskommen können. Die Kernaussagen der Theorien treffen demnach nur auf spezifische Arten von humoristischen Äußerungen zu. Oring ergänzt sie um den Begriff der „appropriate incongruity“.

What is absent from the Main Hypothesis is the notion that that the reader or hearer of a verbal joke encounters some kind of incongruity that precipitates the search for an alternative script that “makes sense” of that incongruity; in my terms, that makes the incongruity appropriate. SSTH recognizes the existence of such incongruity-creating devices but characterizes them as contradiction or ambiguity found in “many” but not “all” jokes. (Oring 2019: 155)

Oring kreidet auch an, dass die beiden Modelle dem Konzept der Pointe nicht genügend Platz einräumen (Oring 2019: 156). Auch das Konzept der „Logical Mechanisms“, welche in der General Theory of Verbal Humor als Darstellung möglicher Verursacher von Inkongruenz agieren, wird aufgrund seiner vagen Definition kritisch betrachtet. Begründungen der Pointe oder der Conclusio von Witzen sind auch nur in dem Sinne „logisch“, in dem sie in einem gegebenen Rahmen irgendwie Sinn ergeben.

In all diesen Forschungsbereichen werden jedoch humoristische Äußerungen außen vor gelassen, die nicht einer klassischen Auffassung eines Witzes mit einer klaren Pointe entsprechen. Vor allem bei audiovisuellen Medien können eine Vielzahl von verbalen Äußerungen einen humoristischen Effekt erzielen. Ein überaus dramatischer Aufschrei einer Figur inmitten einer Mensentraube, die sich in einem Einkaufszentrum ansammelt, kann zum Beispiel aufgrund der absurden Diskrepanz zwischen der drastischen Verbalisierung und dem doch recht harmlosen Ambiente zu Gelächter führen. Hier findet definitiv eine Gegenüberstellung statt, auch ein Argument für eine Inkongruenz lässt sich machen. Was hier jedoch nicht erzählt wurde, ist ein Witz. Das Szenario hat keinen klassischen verbalen Aufbau, der Gelächter-erzeugende Aufschrei mag als humoristisch aufgefasst werden, weil die Stimmqualität der Figur besonders wehleidig wirkt, oder, weil das Ambiente inkongruent

erscheint, möglicherweise hat es auch mit Präsupposition, also einem gewissen Vorwissen zu der Figur zu tun. Die Verbalisierung führt zu Gelächter, ist jedoch nicht als Pointe zu bezeichnen. Hier ist Zabalbeascoas Definition von „Jokes“ jedoch nicht außer Acht zu lassen:

A joke can be textual (verbal or visual gags) or non-textual (e.g., a practical joke), and textual jokes can be verbal, nonverbal or semiotically complex and multimodal, involving words and other sign systems or paralinguistic or performance (delivery) features. (Zabalbeascoa 2020: 671)

In einer Sequenz der ebenfalls von Matt Groening konzipierten Science-Fiction Animationsserie *Futurama* zum Beispiel wird ein dokumentarisch-anmutendes Video aus dem Internet eingespielt, in dem eine Gruppe von Wissenschaftler*innen eine vermeintliche Lösung für eine unmittelbare Umweltkatastrophe finden. Auf die Bemerkung des Protagonisten Fry, dass zu seiner Zeit das Internet nur für Pornografie verwendet wurde, bekommt dieser prompt die Antwort, dass sich daran nichts geändert hätte. Die Videosequenz wird wieder eingespielt. Eine Wissenschaftlerin wendet sich einem Kollegen zu. Folgendes Szenario spielt sich ab:

Wissenschaftlerin: Now that the ... garbage is in space, Doctor, perhaps you can help me with my sexual inhibitions.

(Die Passage wird mit einem starken New Yorker Akzent präsentiert. Sie beginnt, sich zu entkleiden. Und der Doktor antwortet in einem ebenfalls ausgeprägtem New Yorker Akzent.)

Doktor: With Gusto.

(Der Doktor fängt ebenfalls an, sich zu entblößen.)



Abbildung 1: Now that the... garbage is in space, Doctor ...

Quelle: Dietter, Susie; Moore, Rich; Vanzo, Gregg. 1999. *A Big Piece of Garbage*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

Hier hat zwar das Rahmenszenario einen teilweise verbalen Aufbau, jedoch funktioniert der humoristische Effekt hier auf mehreren Ebenen. Die Subversion der suggerierten Auffassung, an der überspitzt dargestellten Funktion des Internets habe sich etwas geändert, wird zum Teil verbal präsentiert – aber eben auch auf einer visuellen Ebene. Das Geschehen auf dem Bildschirm übersteigt auch bei weitem den Umfang einer klassischen Pointe. Der New Yorker Lokaldialekt der vermeintlichen Wissenschaftler*innen scheint inkongruent und erzeugt Amusement, fällt jedoch auch nicht unter die Definition eines „Witzes“.

Maria José Veiga hingegen bedient neben der Kategorie der Witze auch die Begriffe „humorous utterances“ (2009: 162) und „humorous narrative“. Diese Begriffe fassen die unterschiedlichen Formen von verbal-geprägten, humorvollen Situationen in audiovisuellen Werken adäquat zusammen.

Der Humorspezifik in der audiovisuellen Übersetzung widmete sich unter anderem Margharite Dore (2019). Eines ihrer Hauptaugenmerke liegt auf der Problematik der Übersetzung von humoristischen Elementen, die Texte sowohl auf der verbalen, als auch der nonverbalen Ebene beinhalten (86ff.). Dies beinhaltet zum Beispiel Wortspiele, die erst als solche in entlarvt werden können, wenn eine visuelle Komponente mitspielt.

Delia Chiaro (2005) widmete sich der Übersetzung des verbal ausgedrückten Humors – VEH (Verbally Expressed Humor). Sie identifiziert zwei verschiedene Übersetzungslösungen im Falle eines stark kulturspezifischen Beispiels von VEH:

1. Die verbal ausgedrückte humoristische Äußerung im Ausgangstext wird durch eine adäquate Äußerung der Zielsprache ersetzt.
2. Die verbal ausgedrückte humoristische Äußerung des Ausgangstextes wird an einer anderen Stelle im Zieltext durch eine adäquate Äußerung des Zieltextes ersetzt. (Chiaro 2005: 136)

Beim zweiten Lösungsweg wird der intendierte humoristische Effekt lediglich an einen anderen Zeitpunkt verlagert. Chiaro sieht darin eine Möglichkeit, die intendierte Wirkung des Textes

bei dem Zielpublikum anzubringen. Änderungen sind notwendig, um den humoristischen Skopos aufrecht zu erhalten und vermeintliche semantische „Verluste“ in Kauf zu nehmen. Der gesamthumoristische Effekt – das Gelächter, Amüsement und das Sehvergnügen sind aufrecht zu erhalten.

Innerhalb der Übersetzungswissenschaften wurde Humor zunächst in einigen Publikationen und Theorien als unübersetzbar angesehen, vor allem in nicht funktional-orientierten Kreisen. Doch im Laufe der Zeit hat sich ein Umdenken abgezeichnet, selbst in nicht primär funktional-orientierten Publikationen. So merkte Zabalbeascoa zum Beispiel an:

The fact is that a joke (as an instance of humor, though not the only one, as many are quick to point out) can be told in lots of different ways, so where does that leave such a fearful respect for preserving the words? (Zabalbeascoa 2005: 188)

Er nennt hier absurden (Nonsens-) Humor als Beispiel für eine Form von Humor, die einer wörtlichen Doktrin im Weg stehen würde. Im Sinne dieser Arbeit ließe sich hier der sprachvarietätenbasierte Humor auch hinzufügen. Divergierende Varietäten sind in jeder Amtssprache dermaßen spezifisch, dass eine wörtliche Übersetzung schon rein aus grammatikalischen, idiomatischen und Kollokations-bezüglichen Gründen wenig Sinn ergeben würde.

Diana Elena-Popa (2005) erforschte die Übersetzung von Witzen aus einer dezidiert funktionalen Perspektive. Hier handelt sich zwar nicht um eine schiere Übersetzung von „Witzen“, sondern um eine Übersetzung von linguistisch-basiertem Humor im Generellen, jedoch lassen sich einige von Popas Postulaten gut auch in diesem Rahmen integrieren. So stellt sie zum Beispiel voran, dass Witze (in diesem Kontext linguistisch-humoristischer Inhalt) übersetzbar sind, wenn sie folgende Punkte berücksichtigen:

Joke translation is a complex phenomenon that has to take into account the transfer of the situational, cultural, and linguistic content of the source language joke to the target-culture and, at the same time, must not lose sight of the Skopos of the translation (Popa 2005: 49)

Sie fügt diesem Punkt noch hinzu: “A successful transfer of all the situational, cultural, and linguistic features to the target joke does not necessarily mean that the translation is successful.” (Popa 2005: 49)

Erwähnenswert wären hier auch einige Studien mit dem Gesichtspunkt der Übersetzung von Humor in audiovisuellen Werken. In der Tat waren viele der frühen Forschungsgebiete im Bereich der audiovisuellen Übersetzung der Thematik des Humors gewidmet. So widmete Mateo (1995) zum Beispiel eine ihrer Abhandlungen den Übersetzungen von englischen Bühnenstücken aus unterschiedlichen Epochen. Schon in der frühen Phase der audiovisuellen Forschung im translatorischen Sinne, spielte die Übertragung von Humor eine essenzielle Rolle. Wie bereits Zabalbeascoa (2020) anmerkte, hatten audiovisuelle Werke mit humoristischem Skopos schon lange, bevor ihnen Forschungen gewidmet wurden, oft eine gewisse Sonderstellung. Die oftmals vom Ausgangstext stark abweichenden Resultate forderten rigidere Definitionen von Translation heraus. Die Übersetzung von Humor in audiovisuellen Werken kann als nicht unwesentlicher Faktor in der Erweiterung des Übersetzungsbegriffes angesehen werden. Bereits Pisek (1997) widmete sich der Thematik des Wortspiels, sowohl in der Untertitelung (anhand des Beispiels von *Fawlty Towers*) als auch in der Synchronisation (Anhand des Filmes *Annie Hall*) in der Übersetzung vom Englischen ins Deutsche. Der Fokus lag hier auf der Aufrechterhaltung von humoristischen Konnotationen in den vorhandenen Wortspielen. Ebenfalls auf Wortspiele fokussiert.

Der Übersetzung von Humor in der Serie *The Simpsons* und den kulturspezifischen Konnotationen, die darin eine Rolle spielen, widmete Martínez-Sierra (2006) eine Abhandlung. Ebenfalls den kulturspezifischen Implikationen von Humorübersetzung im audiovisuellen Kontext gewidmet ist Irene Ranzatos (2011) Abhandlung zu der Übersetzung von Woody Allen Werken ins Italienische durch Oreste Lionello. Hier stehen die Anpassung und Abänderung von Textpassagen, um dem humoristischen Effekt im Zieltext gerecht zu werden, im Vordergrund. Konkret dem Bereich der Übersetzung von Dialekten und Akzenten in humoristischen audiovisuellen Werken widmete sich unter anderem Arampatzis (2011) – mit Fokus auf amerikanischen Sitcoms. Camilli (2019) veröffentlichte im Journal of Audiovisual Translation (JAT) eine Abhandlung zur Übersetzung von Wortspielen in der britischen Serie *A Touch of Cloth* ins Französische. Ebenfalls im Journal of Audiovisual Translation durchleuchtet Minutella (2020) die Übersetzung von nicht muttersprachlichen Akzenten in dem originär

englischsprachigen Animationsfilm *Despicable Me 2* ins Italienische. Ein besonderer Fokus liegt hier auf Stereotypen und dem humoristischen Effekt von divergierenden Varietäten.

1.6 Übersetzungskritik

Der Übersetzungskritik wohnt, und das sei vorangestellt, als evaluative Instanz translatorischer Inhalte auch eine subjektive Komponente inne. Auch sie unterliegt den Paradigmen ihrer Zeit, kulturspezifischen Normen und Gepflogenheiten, sowie dem methodischen Ansatz des Modells, dem sie sich verschreibt. Zuletzt ist es auch die persönliche Einschätzung der individuellen Übersetzungskritiker*innen unter der Berücksichtigung der genannten Faktoren, die den Inhalt und den Ton der Evaluation bestimmt. Sie ist wie jede Form der medialen Kritik ein Produkt ihrer Zeit und ihrer Umstände. Trotz dieser Präambel sei hier betont, dass es seit mittlerweile fünf Jahrzehnten Bestrebungen seitens der Übersetzungswissenschaft gibt, sich systematisch und möglichst objektiv mit der Übersetzungskritik zu beschäftigen. Normierende Grundsätze waren hier von Anfang an im Fokus. So äußerte sich Katharina Reiß zum Beispiel bereits 1971 zu den Funktionen der Übersetzungskritik. Nach diesen Kriterien soll sie anhand von Anregungen zur Verbesserung der Qualität von Übersetzungsleistungen beitragen, ein gesellschaftliches Verlangen nach qualitativeren Übersetzungen schüren und der Übersetzungsausbildung bei der Verbreitung von Sprachbewusstsein behilflich sein, sowie eine Ausweitung des außersprachlichen Horizonts begünstigen (Kaindl 2015: 373; Reiß 1971: 7).

1.6.1 Intersubjektive Nachvollziehbarkeit

Eine wissenschaftlich fundierte Übersetzungskritik solle „die Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einen Zieltext (ZT) und dies nicht rein subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar“ bezwecken (Reiß 1989: 72; Kaindl 2015: 373). Reiß evozierte in ihrem Wortlaut bereits ein Konzept, das später vor allem auch in den Bereichen des Kognitivismus und der Hermeneutik Verwendung finden würde. Es handelt sich um das Konzept der „Intersubjektiven Nachvollziehbarkeit“ (Balacescu & Stefanink 2006: 50-60). Im Sinne der Übersetzungskritik sei hier eine zwar nicht von den Ketten der Subjektivität gelöste Evaluation, jedoch eine, die für die Zielleserschaft sowie dem Großteil der Rezipient*innen nachvollziehbar ist, gemeint. Evaluative Anregungen sollen also vor allem nachvollziehbar sein. Im Laufe der Jahrzehnte erlangte die Übersetzungskritik einen zunehmend höheren Grad der Professionalisierung. Bestimmte Diskrepanzen zwischen der

Evaluation von Literaturkritiker*innen und fachlich bewanderten Übersetzungskritiker*innen bestehen jedoch noch immer. Die subjektive Natur der Qualitätskriterien individueller feuilletonistischer Kritiker*innen zieht häufig die Herausforderungen einer professionellen Übersetzung nicht in Betracht. Vor allem deswegen ist diese Sichtbarmachung der Werte und Konventionen vermeintlich qualitativer Übersetzung oft von Nöten (Sommerfeld 2016: 10).

1.6.2 Der Ausgangstext in der funktionalen Übersetzung

Wie bereits etabliert, steht in der funktionalen Übersetzungskritik die Wirkung des Zielproduktes im Vordergrund. Christiane Nord distanziert sich dezidiert von Kollers (1979: 89)²⁰ Ansicht, dass dem Ausgangstext ein autonomer Status zukomme und seine Inhalte auch dementsprechend „äquivalent“ in das Zielprodukt zu übertragen sind²¹. Der Ausgangstext ist also nicht maßgeblich für den Modus der Übersetzung. Soll das nun meinen, dass der Ausgangstext zur Gänze missachtet werden kann? Dies ist allein aufgrund der unterschiedlichen Vorgaben von Übersetzungsaufträgen schon mit einem Nein zu beantworten. Eine starke Liaison zum Ausgangstext kann unter Umständen Teil des ermittelten Skopos sein. Als Skopos könnte auch die Übertragung bestimmter Teilelemente oder gewisser Stilkonventionen des Ausgangsproduktes vorstellbar sein. Das funktionale Übersetzungsmodell agiert als „generische Klammer [...] da es äquivalenzorientierte Einzelfälle nicht ausschließt.“ (Nord 2015: 142).

Doch auch über äquivalenzorientierte Einzelfälle hinaus nimmt der Ausgangstext in der funktionalen Übersetzung eine Position mit einer gewissen Sinnhaftigkeit an. Christiane Nord (2013: 25) spricht hier von einer „Anbindung an den Ausgangstext“, die in gewisser Hinsicht bewahrt wird. Sie bezieht sich hier vor allem auch auf die Unterscheidung zwischen der instrumentellen und der dokumentarischen Übersetzung. Die dokumentarische Übersetzung soll dabei den Zweck erfüllen, „die Funktion, eine Kommunikationshandlung, die in der Kultur A unter bestimmten situationellen Bedingungen stattgefunden hat, zu dokumentieren und dem Zielempfänger bestimmte Aspekte dieser vergangenen Kommunikationshandlung nahezubringen.“ (2013: 20). Die instrumentelle Übersetzung sieht das Translat als „Instrument“ in einer neuen zielkulturellen Kommunikationshandlung (2013: 22).

²⁰ Koller beruft sich auch in der 3. Auflage (³1987: 89) noch unrevidiert auf diesen Grundsatz.

²¹ Siehe Nord (2015: 141)

In Anlehnung an Vermeers Skopostheorie, legt Hönig (1998: 9) ein besonderes Augenmerk auf den Begriff „Informationsangebot“. Der Ausgangstext solle de-sakralisiert werden, er diene aber als informativer Referenzpunkt. Hönig weist auch häufige Kritiken zu Vermeers Modell zurück, die ihm eine gänzliche Missachtung des Ausgangstextes unterstellten (1998: 10). Die jeweilige translatorische Handlung habe sich schließlich nach den Vorstellungen und den Bedürfnissen des Zielpublikums zu richten. Und es unterliegt Übersetzer*innen, diese richtig einzuordnen und ihnen dann gerecht zu werden. Der gewählte Modus Operandi kann sowohl Elemente der dokumentarischen als auch einer instrumentellen Übersetzung beinhalten.

Reiß und Vermeer (1991: 103) sehen auf beiden Enden des Spektrums ein Informationsangebot – das zielsprachliche Informationsangebot bezieht sich auf ein zuvor vorhandenes Informationsangebot in der Ausgangssprache. Die beiden Informationsangebote können sich inhaltlich tangieren, müssen dies aber nicht zur Gänze. Der Skopos – im Ermessen der Translator*innen und informiert durch den Arbeitsauftrag - bestimmt den Grad Deckungsschärfe. Ein skoposadäquates zieltextuelles Informationsangebot ist das Ziel.

1.6.3 Entwicklung der Übersetzungskritik und ihre verschiedenen Modelle

Hier seien kurz die unterschiedlichen Ansätze der Übersetzungskritik umrissen, bevor die Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann näher durchleuchtet wird. Frühe Bestrebungen orientierten sich noch stark nach dem Äquivalenzbegriff, so auch das texttypologische Modell von Katharina Reiß (1971), welches als Vorreiter aller übersetzungskritischer Modelle gilt. Das Modell stützt sich auf Karl Bühlers Sprachmodell, Texte werden in inhaltsbetonte/informative, formbetonte/expressive, appellbetonte/operative und audio-/multimediale Texte unterteilt.

Aus den Descriptive Translation Studies heraus entstand das Polysystemische Modell. Hier wurden funktionsbeinhaltende Textpassagen, sogenannte „Texteme“ gegenübergestellt (van den Broeck 1985:57²²) und für die Ermittlung translatorischer „Shifts“ herangezogen.

Das Pragmalinguistische Modell nach Juliane House integriert bereits soziolinguistische Ansätze und stützt sich auf das Modell von Sprachbenutzern und Sprachnutzern nach Crystal

²² Zusammengefasst auch in Kaindl (2015: 377) vorzufinden.

und Davy (House 1997: 39). Dem Modell entsprang auch das Konzept der *Covert* und *Overt Translation*. Bei der Covert Translation oder „Verdeckten Übersetzung“ werden Zieldtexte verstanden, denen eine gewisse Eigenständigkeit zugeschrieben wird, es ist nicht sofort ersichtlich, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Es bedarf hier eines „kulturellen Filters“ (Kaindl 2015: 375), auf den Ebenen des Genres und der Textfunktion wird die Erreichung einer Äquivalenz angestrebt. Hier wird also dem Zieldtext bereits eine Form der Eigenständigkeit eingeräumt, aber hier wird nach wie vor von der Möglichkeit einer Äquivalenz ausgegangen. So kritisiert Christiane Nord (2013: 18) zum Beispiel, dass House ihre Übersetzungsfunktion scheinbar aus den Charakteristika des Ausgangstextes bezieht. Als oberste Orientierungslinie sollen jedoch der Übersetzungsauftrag und der Skopos dienen.

Dem pragmalinguistischen Modell nach House folgte die funktionale Übersetzungskritik von Margret Ammann. Diese soll im Folgenden umrissen werden.

1.7 Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann

In den frühen 1990ern etablierte Margret Ammann in Form mehrerer Gastartikel eine neue Form der Übersetzungsevaluation mit funktionalem Fokus. Ihrem Modell liegt allem voran die Skopostheorie zugrunde. Die Adressat*innen stehen hier im Vordergrund. Ammann weist dabei auch ausführlich darauf hin, dass nicht nur die zu evaluierenden Texte eine bestimmte Funktion zu erfüllen haben, sondern auch die sich darauf beziehende Kritik. Ihre Funktion kann die hier als eine Sichtbarmachung der translatorischen Tätigkeit und ihren Herausforderungen definiert werden. Im primären Sinne handelt es sich um eine Leistungsbeurteilung, doch die soeben etablierten funktionalen Elemente schwingen hier ohne Zweifel mit. Ammann legt dabei ein besonderes Augenmerk auf die Kontextgebundenheit und das Skoposbewusstsein ihres Modells. Sie postuliert, dass translatorische Kritik nicht nur auf Intuition und subjektiven Präferenzen fußen kann (Ammann 1993: 433). Ihr müssen also bestimmte pragmatisch-zielorientierte Richtlinien vorliegen. Diese sieht sie im Blick auf die intendierte Rezeption durch Adressat*innen bestätigt.

Sie beruft sich ebenfalls auf das Prinzip der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit, welches als Wertekriterium die Übersetzungskritik erst zu einer solchigen macht (1993: 433f.)²³. Zudem

²³ Sie spricht von „intersubjektiv nachvollziehbarer Bewertungskriterien“.

integriert sie in ihr Modell auch eine Prozesskritik, die auch die Umstände und Rahmenbedingungen des Übersetzungsprozesses berücksichtigt. Dies beinhaltet vor allem skoposbedingte Faktoren wie Auftraggeber*innen und Zielrezipient*innen. Dadurch sollen auch externe Anforderungen an Translator*innen berücksichtigt werden. Eine adäquate Übersetzungskritik nach Ammann ist demnach keine schiere Kritik der Stilistik und des unmittelbaren Erscheinungsbildes einer Übersetzung, sie berücksichtigt den Kontext und den Anspruch, der an die Übersetzung gestellt wurde.

1.7.1 Bewertungsgrundlagen nach Ammann

Allen Grundlagen voran stellt Ammann das Postulat, dass der Stellenwert von Texten zwischen unterschiedlichen kulturellen Gefügen variieren kann (1993: 437). Erst der Skopos und die Translatfunktion erden einzelne Bewertungskriterien wie Stilistik oder Grammatik im evaluativen Rahmen. Das soll heißen, dass semantische, stilistische und lexikalische Bewertungsgrundlagen im jeweiligen Kontext der Handlungssituation zu verstehen sind. Es gilt jeweils zu ermitteln, welche Funktion zu erfüllen war. Es können also keine absoluten Kriterien gelten, die über die jeweiligen Teilelemente eines Textes hinausreichen. Es gilt situativ, adressat*innenorientiert und funktionsgerecht zu evaluieren. Und das betrifft den Gesamttext sowie Teilaspekte des Textes.

Methodisch orientiert sich Ammann an Vermeers Modell der Übersetzungskritik (Ammann 1990: 211). Im Vordergrund stehen Gesichtspunkte wie die Skoposadäquatheit und grammatikalische Korrektheit (1993: 437). Es wird dezidiert zielkulturell agiert. Die zielkulturelle Funktion wird zuerst ermittelt, darauf folgen dann etwaige anstehende Fragen zu den zielkulturellen Modi, Normen und Konventionen, die zu berücksichtigen sind. Dabei können verschiedene Ebenen unterschiedlich gewichtet werden. Auch hier dient der Skopos als Kompass. Um die Kohärenz zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext ermitteln zu können, müssen Textanalysen durchgeführt werden.

1.7.2 Die Skopostheorie

Die von Vermeer geprägte Skopostheorie bildet den Grundstein, auf dem das Fundament der funktionalen Übersetzung sitzt. Der Skopos ist hier ein Synonym für den Zweck. Und der Zweck ist laut Reiß und Vermeer (1991: 96) „Die Dominante aller Translation“. Im Fokus der

Skopostheorie liegt die Kommunikation. Der Theorie liegt die Grundprämisse voran, dass jede Kommunikation ein bestimmtes Ziel verfolgt (Vermeer 1990: 54).

Der Skopos gilt auch als Orientierungsinstanz im Hinblick auf das translatorische Handeln. Die Funktion der potenziellen Handlung bestimmt die Art der Handlung (Reiß & Vermeer 1991: 100). Anhand der Skopostheorie wurde somit der Fokus auf die intendierte Wirkung gelegt und für flexiblere Auswahl von Translationsmodi plädiert. Der Skopos unterscheidet sich nach Nord (2013: 234) vom didaktischen Übersetzungsauftrag, indem er einen eher internen Fokus auf die Auslegung des Auftrages basierend auf dem Inhalt des Textes legt. Der didaktische Auftrag hingegen wird eher von außen, von den Auftraggeber*innen oder anderen Verantwortlichen bestimmt. Der Skopos räumt den Translator*innen demnach eine dezidierte Selbstständigkeit als professionelle und bikulturelle Expert*innen ein. Dieser Faktor kann vor allem hinsichtlich der Anwendung übersetzerischer Kreativität relevant sein.

Translator*innen wird die Rolle von Expert*innen zuteil, die im Sprach-und-Kulturtransfer als Mittler agieren. Und als mittelnde Instanz haben sie den intendierten Zweck gegenüber inhaltlichen Formalien des Ausgangstextes zu priorisieren (Dizdar 2015: 104). Die Funktion und die Wirkung des Zieltextes stehen also im Vordergrund. Was zeichnet nun aber einen „funktionierenden“ Text aus?

Ein Text, hier verstanden als aktive translatorische Handlung, „funktioniert“ grundsätzlich, wenn die Intention des Translats in ihren gegebenen Parametern vom Zielpublikum erfolgreich aufgenommen wurde. Der Text sollte in seiner Absicht möglichst schlüssig sein. Nicht immer muss das mit einer semantischen Kohärenz einhergehen. Ist der Skopos zum Beispiel, dass der Text eine desorientierende Wirkung erzielen soll, kann auch ein Mangel an Kohärenz oder Kohäsion auf der semantischen Ebene ein Stilmittel sein.

Rezipient*innen von Zieltexten können dem Produkt jedoch einen anderen Skopos als den intendierten zuweisen, da sie diesen womöglich nicht kennen oder anhand textueller Marker eine andere Interpretation einschlagen (Vermeer 1996: 79). Da Texte Botschaften vermitteln und auf unterschiedliche Bedeutungs-und-Erfahrungshorizonte stoßen, ist dies in bestimmten Instanzen unvermeidbar. Eine geglückte kommunikative Handlung ist jedoch die Intention des Skopos. Eine Orientierung an den Adressat*innen steht demnach stets im Vordergrund. Reiß und Vermeer (1991: 101) sehen sie als eine Sondersorte des Skopos, Kaindl und Kaiser-Cooke

(2010: 79) betrachten die Adressatenorientierung als einen der drei wesentlichen Pfeiler des Skopos, neben der Zielorientierung und der Kulturorientierung.

Wie kann nun aber der Skopos festgelegt werden? Auch Translator*innen, die mit professionellen Handlungsgefügen vertraut sind, stoßen in bestimmten Situationen auf Verunsicherung und schwierige Passagen. Um Verwirrung oder möglichen Unsicherheiten vorzubeugen, kann sich der/die beauftragte Translator*in unterschiedliche Aspekte des Übersetzungsprozesses zunutze machen. Eine Informationsaufnahme in Form einer kurzen Besprechung oder Beschreibung des Inhaltes (Translation Brief) oder der bezweckten Intention findet grundsätzlich immer statt. Der Umfang der Information kann jedoch stark variieren von einem schieren „Bis morgen muss der Text vollständig übersetzt sein.“, bis hin zu detaillierten Angaben zum Zielpublikum und der kulturellen Signifikanz. In einigen Situationen sind Translator*innen auf sich gestellt, was das Herunterbrechen der Essenz eines Textes angeht. Es steht ihnen jedoch frei, Fragen über das Projekt und dessen Adressat*innen zu stellen. Zudem kann ihnen das Wissen zu Textsortenkonventionen behilflich sein (Nord 2016: 29-41). Werke, die in erster Linie humoristisch zu verorten sind, verlangen zumeist nicht nach einer akribisch-dokumentarischen Wiedergabe einzelner kultureller Inhalte. Humor steht hier bei dieser Arbeit im Vordergrund. Und die Aufrechterhaltung der humoristischen Komponente ist hier demnach der Skopos.

Das ausgewählte Material dieser Arbeit, welches einer kritischen Evaluation unterzogen werden soll, ist eindeutig dem primären Skopos „Humor“ zuzuordnen. Aus diesem Blickwinkel und in Korrespondenz mit den damit verbundenen Konventionen, soll die Auswertung der Daten durchgeführt werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass einzelne Passagen nicht unterschiedliche Skopoi aufwerfen können. In den folgenden Kapiteln soll diese Thematik noch erläuternd umrissen werden.

1.7.3 Scenes-and-Frames-Semantik

Das Konzept der Scenes (Szenen) und Frames (Rahmen) wurde zuerst von Charles Fillmore (1977) konzipiert und gilt als einer der grundlegenden Pfeiler der funktionalen Übersetzungswissenschaft. Entgegen den Gepflogenheiten der Sprachwissenschaft in dieser Epoche (Snell-Hornby & Vannerem 1986: 185), sprach sich Fillmore für disziplinübergreifende

Zusammenarbeit aus. Er verknüpft linguistisches Wissen mit persönlicher Erfahrung. Begriffe werden mit Gedankeneinheiten verbunden, die eine persönliche Bedeutung haben:

It seems to me that our knowledge of any linguistic form is available to us, in the first instance, in connection with some personally meaningful setting or situation. Because of the fact that it is personally meaningful its recurrence – or the occurrence later on of something similar to it – will be recognized. (Fillmore 1977: 62)

Nach Fillmore werden Bedeutungsinhalte in mentale Bilder (Scenes) und verbale Mitteilungen (Frames) unterteilt. Er basierte seine These auf den Erkenntnissen der Prototypensemantik nach Rosch (1973). Die Bedeutung von Wörtern wird in der Prototypensemantik nicht als Struktur distinktiver semantischer Merkmale interpretiert, sondern als „eine unscharfe Menge verwandter Merkmale mit einer Familienähnlichkeit“ (Stolze 2018: 176). Die Bedeutung von Wörtern setzt sich also aus einem Pool von typischen Eigenschaften zusammen, die wir ihnen zuordnen. Diese vermeintlich typischen Eigenschaften werden Prototypen genannt.

Das Konzept der Scenes und Frames soll den Zuordnungsprozess in zwei verschiedene Teilprozesse gliedern. Scenes sind in gewisser Weise eine verinnerlichte Form unseres „Weltwissens“, Inhalte, die nicht ausgesprochen wurden, werden mitgedacht. Der Verstand füllt diese Informationslücken. Die konzise Verbalisierung des Inhaltes bzw. der Mitteilung, hier „Frame“ genannt, ist in gewisser Hinsicht eine Verdichtung der Scene. Ihr wird eine reduktive Komponente zuteil. Doch nicht nur die Kognition bestimmter Inhalte und Mitteilungen definiert Scenes und Frames. Beide weisen neben dem kognitivem Erwartungsteil auch einen evaluativen Bewertungsteil auf. Sowohl auf der imaginativen Ebene der Scenes als auch auf der benennenden Ebene der Frames werden Inhalte bewusst bestimmt und bewertet (Vermeer 1992b: 75ff.). Das Subjekt geht hier von seiner „Disposition“, das heißt, seiner Einschätzung der eigenen Position aus. Nichtverbalisiertes wird anhand des angeeigneten „Weltwissens“ eingefügt. Dies basiert auf einer zuvor geformten Erwartungshaltung, einer Vorstellung des Individuums – seiner „Präsupposition“.

Nicht unbedeutend ist die Einordnung der Wissensgrundlage in der Evaluation von Scenes und Frames. Fillmore (1977: 57) beruft sich dabei auf Wallace Chafes Einordnung in formales Wissen und erfahrungsbezogenes Wissen. Ersteres nimmt dabei eine manifestere Position, sozusagen als propositionales Wissen an. Erfahrungsbasiertes Wissen ist an Erinnerungen und

Erfahrungen gebunden. Man kann es als internen Datenspeicher sehen. Vor allem diese Form des Wissens hat einen enormen Einfluss auf die Art, wie wir gewisse Prototypen – vermeintlich typische Merkmale, bestimmen. Hierzu Fillmore:

The distinction is relevant to the prototype theory of meaning, because one conceivable and not unreasonable version of such a theory might be that the prototypes are essentially experiential. On this view, the process of using a word in a novel situation involves comparing current experiences with past experiences and judging whether they are similar enough to call for the same linguistic encoding. (Fillmore 1977: 57)

Scenes und Frames befinden sich in einer sich gegenseitig bedingenden Beziehung und aktivieren einander (Snell-Hornby 2005: 194). So ist der Frame wichtig, um erst eine Scene zu evozieren – anhand einer Erweiterung des Kanals („channel amplification“) kann dies geschehen. Umgekehrt wiederum braucht es eine Scene, um konkrete Eindrücke benennen zu können. Dies geschieht durch die Kanalreduktion („channel reduction“). Es sei jedoch davon abzusehen, Frames als reine Reduktion des Kanals anzusehen, wie Vermeer (1992b: 77) anmerkt. Nicht linguistische Merkmale eines Frames, im Konkreten die Mitteilungsweise, kann komplexe Ebenen beinhalten, über die eine Scene nicht verfügt. Ein scherzender Ton in einer verbalen Mitteilung oder die Interpunktion eines bestimmten Wortes können Hinweise auf die Disposition des Subjektes sein.

Vermeer und Witte (1990: 23) spezifizieren Fillmores (1977: 55) Ansicht, Prototypen wären angeboren – angeboren sei im Wesentlichen die Fähigkeit des menschlichen Verstandes, Prototypen zu formen. Sie bezeichnen sie in gewisser Weise als „Urgestalt“ eines Gegenstandes und reiterieren die kulturspezifische Natur von Prototypen. Aus dieser These der erfahrungsbezogenen Schöpfung von Prototypen kann der Schluss gezogen werden, dass Scenes und Frames im Grunde genommen kulturellen Bezugsgrößen unterliegen. Bestimmte Prototypen entstehen aufgrund unserer Enkulturation, diese prägen sich in das kollektive sowie individuelle Gedächtnis ein und formieren unsere Referenzpunkte. Auf diese Referenzpunkte stützen wir uns schließlich in der Kreation von Scenes und Frames. Es handelt sich damit um kulturelle Einheiten. Und vor allem auf der Ebene der Frames können unterschiedliche Sprachenräume hinsichtlich der evozierten Details (anhand sprachlicher Konnotationen ausgelöste Scenes) stark voneinander abweichen. Manche Sprachen verwenden inklusivere und detailliertere Begriffe, die nicht immer ein konzises Pendant in der intendierten Zielsprache

besitzen. Fillmore (1977: 64) nennt hierzu die Gegenüberstellung des Englischen Wortes „write“ (im Deutschen Scene-technisch fast deckungsgleich mit „schreiben“ zu übersetzen) und „kaku“ aus dem Japanischen, welches zwar einerseits mit dem allgemeinen Verständnis von „schreiben“ einhergeht, jedoch auch „zeichnen“ oder „skizzieren“ bedeuten kann, da die damit verbundene Scene einen schriftlichen oder künstlerischen Abdruck auf einer Oberfläche impliziert. Hier wird der Unterschied bestimmter Scene-Horizonte in Bezug auf bestimmte Begriffe in unterschiedlichen Sprachkulturen deutlich illustriert. Translator*innen sind häufig mit diesem Phänomen konfrontiert. Vor allem bei der Übersetzung von Humor, welcher kulturspezifisch sehr unterschiedlich in Erscheinung tritt, sind Scenes-und-Frame-Diskrepanzen eine wiederkehrende Problematik.

Die Einheiten der Scenes und Frames dienen als eine referenzielle Größe in der funktionalen Übersetzung. Im translatorischen Handeln steht der Skopos im Vordergrund. Um diesen zu ermitteln, ist es hilfreich, anhand der Frames auf mögliche Scenes zu schließen und mit vorgegebenen Scenes angemessene Frames zu finden. Die Kulturspezifität der Scenes spielt in der Evaluation der Wirkung eines Textes eine wesentliche Rolle. Bikulturelle Übersetzer*innen vermögen es, die mitschwingenden kulturellen Ebenen des Ausgangstextes angemessen in entsprechende Scenes und Frames im Zieltext zu übertragen. Mit Übertragung sei hier aber nicht zwingend eine ausgangstexttreue Überlieferung verstanden. Eine Übertragung kann hier also auch mit einer Umkodierung und Anpassung an zielkulturelle Gepflogenheiten einhergehen. Der Übersetzungsauftrag ist schließlich die entscheidende Instanz.

Im Rahmen dieser Arbeit dienen Scenes und Frames als wesentliche Orientierungspunkte in der Evaluation der Wirkung einer evozierten „Andersartigkeit“ linguistischer Elemente. Die primäre Frage in der Übersetzungskritik, sieht man den Skopos in der Produktion humoristischer Alterität, soll lauten: Werden durch die verwendeten Frames Scenes evoziert, die auf eine gewisse „Andersartigkeit“ hinweisen? Und wo sind diese in der Zielkultur zu verorten?

1.7.4 Der Modell-Leser

Im Zuge seiner rezeptionsästhetischen Erkenntnisse, formulierte Umberto Eco seine These des sogenannten Modell-Lesers, die von einem bestimmten Zielrezipienten/einer bestimmten Zielrezipientin in jedem Text ausgeht. Er wirft dabei Beobachtungen auf, die auch bereits der

Scenes-And-Frames-Semantik vorgreifen. So wird postuliert, dass Sprachzeichen „[...] viel mehr implizieren, als sie lexikalisch bedeuten mögen [...]“ (Mayordomo-Marín 1998: 48) und der Text somit an sich bloß eine „[...] träge Maschine [...]“²⁴ (Eco 1985: 52) sei. Diese Auslassungen, diese schieren Implikationen bedürfen einer aktiven Mitarbeit der Leser*innen, um Sinn zu ergeben. Leser*innen sind demnach mitgedachte Teile der Textrezeption. Sie leisten die Arbeit des Lückenfüllens. Sie wirken aktiv mit und komplettieren den Text.

Ammann griff diese These für ihr Modell der Übersetzungskritik auf. Sie postuliert, dass ohne Rezipient*innen Funktion und intra- bzw.-intertextuelle Kohärenz/Relationen nicht feststellbar wären (1990: 217). Erst die Rezeption ist es also, die den Text wirklich ausmacht. Der sogenannte „Modell-Leser“ konstituiert demnach den Text. Ammann knüpft auch weiterführend an Elemente der Rezeptions-Ästhetik an. Sie möchte ihr Modell von rein vergleichenden Modellen abgrenzen. Sie legt dabei ein Augenmerk auf die historisch-soziale Situation der Empfänger*innen, die die Interpretation eines Textes prägen. Die Rezeption eines Textes ist demnach dynamischer Natur. Sie kritisiert in dieser Hinsicht auch die perspektivische Statik der zuvor existenten übersetzungskritischen Modelle. Sie seien vor allem bilingual ausgelegt, es bedürfe aber eines bikulturellen Fokus, damit ein Perspektivenwechsel möglich sei. Und eben dieser ist von Nöten, da die kulturelle Geladenheit von bestimmten Texten gewisse Änderungen in der Zielsprache bedingen, um skoposadäquat übermittelt zu werden (1990: 219).

1.7.5 Methodische Grundlagen

Die Methodik der funktionalen Übersetzungskritik setzt sich aus 5 verschiedenen Phasen zusammen. Jeder der ersten vier Arbeitsschritte soll separat durchgeführt werden, im letzten Abschnitt werden das Translat und der Ausgangstext im Gesichtspunkt der intertextuellen Kohärenz verglichen. Der Vorzug wird jeweils dem Zieltext gegeben. Er soll als eigenständiges Werk mit spezifischem Skopos angesehen werden. Die 5 Kritikschritte lauten wie folgt: (a) *Feststellung der Translatfunktion*, (b) *Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz*, (c) *Feststellung der Funktion des Ausgangstexts*, (d) *Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts*, (e) *Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext*

²⁴ Übersetzung von Mayordomo-Marín (1998), vgl. mit der offiziellen deutschen Ausgabe von Ecos Lector in fabula (1987)

Der Implementierung dieses Modells liegt ein Standpunkt zugrunde – kein bestimmter, wie Ammann klarstellt, sondern generell ein theoretischer Standpunkt (1990: 212). Die Funktion eines Textes ist hier synonym mit dem Skopos eines Textes zu verstehen. Demnach steht zuerst der ersichtliche Skopos eines Zielproduktes im Vordergrund. Dieser soll ermittelt und in seinen Kontext gesetzt werden. Danach werden die Kohärenz bzw. Verständlichkeit, Rezipierbarkeit und Wirkung des Translats ermittelt und evaluiert. Dieser Arbeitsschritt stützt sich auf den zuvor ermittelten Skopos – dieser soll als Evaluierungsmaßstab dienen. Wird der Text seinem Skopos gerecht? Diese beiden Schritte sollen dann nach der Vollführung im Zieltext auch auf den Ausgangstext übertragen werden.

Hinsichtlich der Funktionsfrage bei Texten evoziert Ammann zuerst die klassische Dichotomie von Schleiermacher: assimilierendes und verfremdendes Übersetzen²⁵ (1990: 213f.). Basierend auf dieser werde die „Nähe“ oder „Ferne“ eines Translats zum Ausgangstext oft gemessen, was Ammann kritisch betrachtet. Sie sieht die Beziehung zwischen Ausgangs-und-Zieltext als eine Relation zwischen zwei Originalen. Nur anhand des Skopos sind tatsächliche Relationen ermittelbar.

Für Ammann ist die Intersubjektive Nachvollziehbarkeit²⁶ eines der Hauptmerkmale einer adäquaten Übersetzungskritik. Die Kriterien sollen also sowohl von der Person, die die Kritik verfasst, als auch von den potenziellen Zielrezipient*innen verstanden werden. Prämissen und spezifische Standpunkte müssen daher expliziert werden. Kritiker*innen sind dabei – und das sei vorangestellt – selbst Empfänger*innen. Es soll also je nach Skopos zwischen der eigenen Rezeption als umfangreich geschulte Person und der intendierten Rezeption eines möglichen Zielpublikums unterschieden werden. Schließlich soll evaluiert werden, ob das Translat ausreichend adressat*innenorientiert ist. Ein umfangreiches Bewusstsein über das intendierte Zielpublikum ist hier von Nöten. Eine starke Orientierung an den Gewohnheiten des intendierten Publikums steht im Vordergrund. Semantische und lexikalische Teilelemente sollen basierend auf diesem Gesichtspunkt evaluiert werden.

²⁵ Die dokumentarische und die instrumentelle Übersetzung sind hier als ergänzende Revisionen des Modells zu erachten. Ihre umfangreichen situativ-eingebetteten Unterkategorien machen sie für den funktionalen Ansatz relevanter.

²⁶ Sie spricht hier von einem „nachvollziehbaren Vorgehen“ (1990: 213)

1.7.6 Qualitative Bild-und-Textanalyse nach Ralf Bohnsack

In Korrespondenz mit dem funktionalen Fokus der ammannschen Übersetzungskritik, sollen Darstellungskriterien der qualitativen Bild-und-Textanalyse von Ralf Bohnsack herangezogen werden. Die Teilimplementierung dieser bezieht sich vor allem auf die Auswahl der Textsequenzen. Die Auslegungsvielfalt des Modells von Ammann macht eine Koppelung mit interdisziplinären Analysemethoden möglich. Die Auswahl und die visuelle Darstellung der audiovisuellen Sequenzen soll nach dem Prinzip der Sequenzenanalyse²⁷ von Bohnsack stattfinden, die Argumentation und die theoretische Prämisse beziehen sich jedoch auf den funktionalen Kritikansatz. Bohnsack ist dem Feld der Soziologie zuzuordnen, demnach wäre eine vollständige Implementierung hier unangebracht. Vielmehr dient das Modell als Referenz für die Segmentierung der Textpassagen. Die Analyse basiert auf dem Gesichtspunkt der Kreativität hinsichtlich der Verwendung von Lexik, kulturspezifischen Elementen (Semantik), Syntax (sofern eine abweichende Syntax charakterisierend wirkt) und Aussprache in der Darstellung von Sprachvarietäten. Visuelle und kontextuelle Gegebenheiten der Sequenzen werden im Transkript ebenfalls kurz beschrieben – sie lenken immerhin die Wirkung des Dialoges und können ihn unterstreichen oder anhand von ironischen Darstellungen sogar widerlegen. Sollte es sich bei längeren Strecken der Sequenz um einen Monolog handeln oder sogar zur Gänze einer sein, wird der Name der sprechenden Figur nur einmalig gelistet. Bei regen Dialogen werden die jeweiligen sprechenden Figuren separat gelistet.

1.8 Methodik der vorliegenden Arbeit

In der vorliegenden Arbeit wird eine Übersetzungskritik basierend auf den Kriterien der funktionalen Übersetzung (nach dem Modell von Margret Ammann) durchgeführt. Analysiert werden sorgfältig selektierte Textsegmente. Die Auswahlkriterien hierzu werden noch ausführlich expliziert. Im Zuge der Textanalyse wird der jeweilige Skopos des Ziel- und anschließend auch des-Ausgangstexts ermittelt. Basierend auf grammatikalischen, semantischen und kontextbezogenen Kriterien wird auch die Kohärenz der jeweiligen Textpassagen ermittelt. Die theoretische Grundlage der Analyse bilden verschiedene Ansätze der funktionalen Übersetzung. Im Fokus stehen die Adressatenspezifika (auch im Hinblick auf

²⁷ Elemente der „Reflektierenden Interpretation in der Dimension von Text und Ton“ (ebd. 226) und der „Reflektierenden Gesamtinterpretation“ (ebd. 233) sollen hier übernommen werden.

die angestrebte Zielleserschaft²⁸), die bewusste oder unbewusste Anwendung von Scenes und Frames, sowie die übersetzerische Kreativität im Umgang mit Sprachvarietäten in einem humoristischen Rahmen. Den letzten beiden Punkten sind die folgenden Kapitel gewidmet.

2 Audiovisuelle Übersetzung

Das Feld der audiovisuellen Forschung ist als ein noch einigermaßen junges zu bezeichnen. Zwar wurden Filme seit Anbeginn der cineastischen Geschichte übersetzt, das Forschungsfeld wurde jedoch erst nach dem zweiten Weltkrieg – etwa in den 1950ern und 1960ern allmählich ins Leben gerufen (Díaz-Cintas 2009: 1). Chaume (2019: 311) fasst die Audiovisuelle Übersetzung als einen „... akademischen Sammelbegriff, der alle Formen des linguistischen und semiotischen Transfers von audiovisuellen Texten inkludiert“ zusammen. Im Konkreten beinhaltet dies die zwei Hauptfelder der Untertitelung und der Synchronisation²⁹. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf dem Modus der Synchronisation.

2.1 Synchronisation

Der Begriff entstammt den griechischen Morphemen „sýn“ (gleich) und „chrónos“ (Zeit) – bedeutet demnach „gleichzeitiglich“ oder „Gleichzeitigkeit“ (Seifferth 2009: 21). Unter dem Begriff „Synchronie“ verstehen Mayoral, Kelly und Gallardo (1998: 359) eine Übereinstimmung oder Gleichschaltung verschiedener Signale, deren Zweck es ist, eine gemeinsame Botschaft zu vermitteln. In der audiovisuellen Übersetzung bedeutet Synchronisation die neue Vertonung eines ausgangssprachlichen audiovisuellen Werkes für einen bestimmten Markt in einer gegebenen Zielsprache. Hier findet eine Gleichschaltung der auditiven und visuellen Ebenen statt. Anhand von Synchronität in den Modi der verbalen Äußerungen und der visuell wahrnehmbaren Umgebung (Lippenbewegungen, Umfeld, Gesten und Mimik) findet diese Gleichschaltung statt.

2.1.1 Entwicklung der Forschung

²⁸ Siehe Ammann/Eco: „Modell-Leser“

²⁹ Chaume nennt hier das Voice-Over als eigene Sparte. Jedoch handelt es sich um eine Form der auditiven Übersetzung und wird hier demnach als eine Sondersorte der Synchronisation gehandhabt.

Als einer der ersten Orientierungspunkte in der Synchronforschung gelten die Werke von Otto Hesse-Quack (1967) und Fodor (1976). In „Der Übersetzungsprozess bei der Synchronisation von Filmen – Eine interkulturelle Untersuchung“ betrachtet Hesse-Quack Synchronentscheidungen aus einem soziologischen Standpunkt. Im Fokus stehen bestimmte Institute wie die FSK, FBW und unterschiedliche Interessensgruppen, die auf bestimmte translatorische Entscheidungen vermeintlich Einfluss hatten (Kurz 2006: 14). In der frühen Phase der Forschung um die Audiovisuelle Übersetzung wurden zuerst die medialen Einschränkungen in den Vordergrund gestellt. So zum Beispiel bei Mayoral, Kelly und Gallardo (1986). Doch bereits bei Fodors Werk *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects* aus dem Jahre 1976 stehen stringente technische Einschränkungen – hier in Form der Lippensynchronität, im Vordergrund. Doch auch die Laufzeit (Parini 2019: 245) und diverse auftragsbasierte Vorgaben können Einschränkungen darstellen.

Zuerst wurden wissenschaftliche Arbeiten auch eher als Regelwerke verfasst, anhand derer der Handlungsprozess der Translator*innen ermittelt werden soll. Ein besonderes Augenmerk war auf den Aspekten des Ausgangstextes, die übersetzerische Probleme hervorführen können. Sie waren aus einer professionell-orientierten Perspektive geschrieben und waren auf die Merkmale einer „guten“ Übersetzung getrimmt. (Chaume 2004: 36; 2018: 41f.).

Erst etwa um die Jahrtausendwende wurde die AVT auch im Rahmen bereits existenter translatorischer Modelle neu erforscht. Zunehmend in den Fokus rückten ab den 1990ern die Erkenntnisse der intersemiotischen Translation (Jakobson 1963). Das Medium des Filmes (demnach auch das der Fernsehserie) wird in erster Linie als ein semiotischer Kode gesehen, der vorwiegend eine kommunikative Funktion zu erfüllen hat. Innerhalb dieser kommunikativen Funktion wird die Funktion der Narrative priorisiert – sie dient als leitende Instanz in sämtlichen übersetzungstechnischen Belangen (Monti 2009: 20ff.).

Ebenfalls in den 1990ern wurde das Feld der Audiovisuellen Übersetzung im Rahmen der Descriptive Translation Studies aufgenommen und um eine kulturelle Dimension erweitert (Chaume 2018). Der Fokus lag nun nicht ausschließlich auf linguistischen und technisch-orientierten Belangen. Anhand der Polysystem-Theorie wurden neben sprachlichen auch soziokulturelle und systeminterne Faktoren in der Evaluation von übersetzten Werken relevant. Der parallel zu den DTS entstandene Bereich der polysystemischen Forschung in der AVT sieht filmische Produkte als Teil eines weiteren, soziokulturellen Systems. Innerhalb dieses Rahmens

wurde übersetzten Werken in der Forschung ein höherer Status zuteil – synchronisierte und untertitelte Fassungen wurden als eigenständiges Produkt betrachtet, das auf derselben Ebene wie das Original steht (Díaz Cintas 2004: 23f.).

2.2 Descriptive Translation Studies

Die Descriptive Translation Studies waren einer der wichtigsten Motoren in der Forschung zur Audiovisuellen Übersetzung. Erkenntnisse der DTS werden demnach hier durchleuchtet, wenngleich der Fokus der Arbeit auf dem funktionalen Rahmen liegt. Im Folgenden seien fokale Aspekte, die im Rahmen der DTS untersucht wurden, näher beleuchtet, die für die vorliegende Arbeit von Relevanz sind. Anhand von Forschungen im Rahmen der DTS wurde das Augenmerk auf den soziohistorischen Kontext, in dem Texte entstehen, gelegt, Zieltextnormen (Pruys 1997) hervorgehoben und gängige Übersetzungsstrategien beschrieben (Bosseaux 2019: 50). All diese Punkte sind wesentlich in der Illustrierung des Expertenhandelns von Übersetzer*innen. Im Wesentlichen soll hier kurz auf den Gesichtspunkt der Normen im Audiovisuellen Übersetzen eingegangen werden. Übersetzungsprozesse unterliegen immer bestimmten Normen und Auflagen, ob diese nun impliziter oder expliziter Natur sein mögen. Pruyss setzte sich exhaustiv mit den Normen der audiovisuellen Übersetzung auseinander. Er widmete sich hier, vor allem mit Blick auf den Fluss des Dialoges, auf Normen und Kriterien im Bereich der Rhetorik (1997: 131). Ebenfalls sprach er sich über die bearbeitende Eigenleistung der Translator*innen aus und sah das Potenzial „schöpferischer Möglichkeiten“ in der Zieltextproduktion. Das Konzept der „Äquivalenz“ wurde ebenfalls kritisch betrachtet (Pruys 1997: 128-139). Was in diesem Ansatz jedoch noch fehlt, ist eine dezidierte Betrachtung des Zieltextes als eigenständiges Werk. Erkenntnisse der DTS sollen daher im Folgenden erläutert und in einen funktionalen Rahmen eingebettet werden.

2.2.1 Normen und Konventionen der audiovisuellen Übersetzung

Auch der Bereich der Normen und Konventionen sei hier kurz angeschnitten. Zwar ist das Gros der Forschungen, die sich mit Normen und Konventionen beschäftigen, dem Bereich der DTS zuzuordnen, doch soll nicht außer Acht gelassen werden, dass Übersetzung nie in einem Vakuum stattfindet. Jeder und jede Translator*in unterliegt bestimmten Erwartungen und Gepflogenheiten, die sowohl vom Zielpublikum als auch von den Auftragsteller*innen beeinflusst sind. Der Fokus soll hier ausschließlich auf Bereichen liegen, die beim

audiovisuellen Übersetzungsprozess gang und gäbe sind. Pruys betrachtet die Filmsynchronisation aus der Perspektive der Rhetorik. Textuelle Elemente eines audiovisuellen Produktes werden demnach als eine Form der Rede angesehen. Nach den Gesetzen der Rhetorik gilt eine Rede dann als erfolgreich, wenn sie

„ethischen Ansprüchen genügt, den Gattungs- und Stilgesetzen gehorcht, ihre Argumentation überzeugen kann und vor allem die Wirkungsabsicht eingelöst wird.“ (Pruys 1997: 131).

Zudem beruft er sich auf Quintilians vier Tugenden eines guten Redners: sprachliche Korrektheit (*puritas* bzw. *latinitas*), Deutlichkeit (*perspicuitas*), schmuckvolle Ausführung (*ornatus*) und situative Adäquatheit (*aptum*). Diese Beurteilungskriterien lassen sich auch gut in ein funktionales Übersetzungsmodell eingliedern.

Die Sprache in der Audiovisuellen Übersetzung ist zumeist auch von bestimmten Mustern geprägt. Ihr wird gar eine „formularische“ Qualität zugeordnet. Es gilt, häufige Konversationsmuster der realweltlichen Sprache so gut wie möglich zu imitieren. Repetitive und ritualisierte Sprachmuster sind demnach eine leitgebende Konvention in den Übersetzungen audiovisueller Werke. Oft wird auch auf bereits zuvor angewandte Übersetzungslösungen zurückgegriffen, die bei bestimmten wiederkehrenden idiomatischen Phrasen zum Einsatz kommen (Pavesi 2018: 11 fff.). Im Folgenden seien die gängigen Formen der Synchronität, die im Synchronisationsprozess angewandt und befolgt werden, umrissen.

2.2.1.1 Lippensynchronität

Vor allem im deutschsprachigen Raum ist die Bewahrung einer bestimmten Lippensynchronität von großer Bedeutung. Bestimmte Lippenbewegungen evozieren bestimmte Laute. In der Regel wird versucht, eine möglichst hohe Übereinstimmung zwischen den Lippenbewegungen und den verbalisierten Lauten zu erzielen, labiodentale und bilabiale Konsonanten sowie offene Selbstlaute sind dabei von besonderer Bedeutung. Da im Bereich der Animation der Umfang der Lippenbewegungen im Regelfall jedoch deutlich geringer ist, wird der Wiedergabe adäquater Laute hier weniger Beachtung geschenkt. Generell ist eine weitestgehend übereinstimmende Lippensynchronität eher beim Vorhandensein von Nahaufnahmen relevant (Chaume 2008: 132; 2012: 68).

2.2.1.2 Isochronie

Von größerer Bedeutung jedoch ist die Aufrechterhaltung der Isochronie (Chaume 2008: 134). Die verbalisierte Synchronisation muss mit der Zeitspanne der Lippenbewegungen weitestmöglich übereinstimmen. Eine zeitliche Übereinstimmung der beiden Ebenen soll gewährleistet werden. Defizite auf der Ebene der Isochronie führen häufig zu Beschwerden von Zuseher*innen des Zielproduktes. Demnach wird der Isochronie im Synchronisationsprozess eine besonders hohe Bedeutung beigemessen. Texte müssen gegebenenfalls skoposadäquat abgeändert werden, um sie zu bewahren. Im deutschsprachigen Raum sind Kürzungen auf der Ebene des Dialoges eine konstante Gegebenheit im Synchronisationsprozess, da die Komplexität der deutschen Sprache auf der grammatikalischen Ebene oft Probleme für die Isochronie darstellt (Pahlke 2009: 34). Jedoch können auch Off-Passagen, das heißt, Sequenzen bei denen die Sprecher*innen nicht zu sehen sind, genutzt werden, um Informationsgehalt aufrechtzuerhalten, ohne den Fluss zu stören (Seifferth 2009: 13). Anhand zusätzlicher Software können mögliche Fehler in der Synchronität besser bewältigt und aufgenommene Dialoge besser abgestimmt werden (Sánchez Mompeán 2015).

2.2.1.3 Kinesische Synchronität

Bei der kinesischen Synchronität (Chaume 2008: 132) wird die Kohäsion zwischen Gesten und Gesagtem angestrebt. Ein Nicken kann mit einer verbalen Befürwortung einhergehen, ein horizontal ausgestreckter Arm mit senkrechter flacher Hand mit dem ausgedrückten Wunsch, jemand möge etwas unterlassen. Die Verbalisierung mag redundant sein, jedoch wird hiermit auch Ambiguität vermieden. Die Beurteilung und Rezeption unterschiedlicher Gesten und visueller Elemente ist jedoch kulturspezifisch. Bestimmte Gesten können in unterschiedlichen Kulturräumen sehr verschieden rezipiert werden. Translator*innen müssen auf ihre Expertise als Kulturmittler*innen vertrauen, um die zu synchronisierenden Dialoge funktionsgerecht für die Zielkultur anzufertigen.

Es gibt also viele Formen der Synchronität, die mit unterschiedlicher Gewichtung bei diversen Werken zu berücksichtigen sind. Von einer vollständigen und lückenfreien Übereinstimmung in der Ebene der Synchronität soll man jedoch nicht ausgehen. So beruft sich Jüngst (2020: 93)

zum Beispiel auf Herbst (1994: 53), dass in jedem Werk gewisse Asynchronien existieren. Ob diese zu einem Störfaktor werden oder nicht, hängt zumeist von der Flüssigkeit der relevanten Synchronfaktoren und der generellen Qualität des Endproduktes ab. Zudem werden Teilaspekte wie die Aufrechterhaltung der Lippensynchronität eher obsolet, wenn die zu synchronisierende Passage keine Nahaufnahmen vorweist (Bosseaux 2015: 65).

Sofern die Gesamtqualität eine Vertiefung in das Geschehen ermöglicht, werden einzelne Abweichungen schneller verziehen oder erst gar nicht bemerkt. Chaume (2008: 130) beschreibt hier sechs Qualitätsmerkmale, die laut ihm diesen Anschein von „prefabricated realism“ aufrechterhalten. Einerseits nennt er die Einhaltung von Lippensynchronität, kinesischer Synchronität und vor allem der Isochronie, jedoch auch die Vermeidung von überbetonter oder unterbetonter Stimmqualität, glaubwürdige Dialogpassagen, semiotische Kohärenz zwischen Gezeigtem und Gesagtem, gute und klare Tonwiedergabe und eine gewisse Loyalität dem Ausgangstext gegenüber. Mit Ausnahme des zuletzt erwähnten Faktors, bedürfen die genannten Qualitätsmerkmale keiner großen Abänderung und können in dieser Form in den Evaluationsprozess dieser Arbeit einfließen. Eine Vertiefung in das Geschehen, das sei hier postuliert, ist ohne weiteres möglich, selbst wenn Inhalte vom Ausgangstext abweichen. Selbst stimmliche Diskrepanzen zum Ausgangsmaterial können im Sinne des Skopos sein und eine Sprechrolle beleben. Demnach sind fünf der soeben sechs genannten Merkmale für die vorliegende Arbeit relevant und können in einen funktionalen Rahmen eingebettet werden.

2.2.1.4 Kulturelle Modifikation

Funktional gesehen, sind, um die Bedürfnisse und Erwartungen des Zielpublikums adäquat ansprechen zu können, häufig gewisse Modifikationen am kulturell-geprägten Informationsangebot des Ausgangsproduktes zu unternehmen. Vor allem humoristische Elemente sind hiervon häufig betroffen, da Humorkonventionen international unterschiedlichen Mustern folgen. Im deutschsprachigen Raum sind Auslassungen von historisch prekären Anspielungen – vor allem mit Bezug auf den Nationalsozialismus – gang und gäbe (Bräutigam & Peiler 2015: 17f.). Neben Auslassungen können auch funktionale Abänderungen unternommen werden. So können stark kulturspezifische Inhalte zum Beispiel verallgemeinert werden – ein Satz wie „He walks around, thinking he’s some sort of John Wayne type“ wird dann zum Beispiel zu „Er hält sich offenbar für irgendeinen

Westernhelden.“. In anderen Fällen können die Referenzen aufrecht erhalten bleiben, jedoch expliziert werden („Er glaubt wohl, er wär John Wayne in einem Western.“). Eine weitere Option wäre die Lokalisierung, das heißt ein Austausch der Referenz gegen eine, mit der das Zielpublikum möglicherweise vertrauter ist („Er denkt wohl, er wäre Old Shatterhand oder was in die Richtung.“). In manchen Fällen wird der Kontext auch abgeändert und es kommt zu einer Neuschöpfung, die eine ähnliche Funktion erfüllt („Er verhält sich, als wär er der Held in einem Actionstreifen“) (Martínez 2004: 59³⁰).

2.2.2 Der Synchronisationsprozess

Es gibt verschiedene Aktant*innen, die auf den Synchronisationsprozess Einfluss haben. Nicht in jedem Auftrag oder jedem Arbeitsumfeld sind alle diese Bereiche einzeln verteilt. Aktant*innen können auch mehrere Aufgabenbereiche übernehmen. Vor allem in kleineren Studios oder Aufträgen mit geringerer Reichweite ist dies häufig der Fall. In einem jeweiligen Synchronisationsauftrag können folgende Personen und Institutionen involviert sein:

1. Ein Fernsehkanal oder der Vertrieb – Verantwortlich für die Ausstrahlung und Verbreitung des Endproduktes. Im Falle von Fernsehserien auch zumeist Bedarfsträger.
2. Das Synchronstudio – Der Auftrag wird an das Studio delegiert. Hier wird die Arbeitsteilung ermittelt.
3. Übersetzer*innen – Sie erstellen zuerst eine Rohübersetzung. In vielen Instanzen fungieren sie jedoch auch als Dialogautoren in der Zielsprache.
4. Dialogautor*innen – Sofern es sich um andere Personen als die Übersetzer*innen handelt, ist es ihr Aufgabenbereich, den Dialog natürlicher und lokalisierter wirken zu lassen. Als kulturelle Expert*innen integrieren Übersetzer*innen jedoch häufig diesen Aufgabenbereich in ihre Tätigkeit.
5. Synchronregie – Sie bestimmt über die Auswahl der Sprecher*innen.
6. Synchronassistenz (auch oft ein Aufgabenbereich der Dialogautor*innen) – Sie sind für die Segmentierung und Hervorhebung bestimmter Textpassagen zuständig
7. Sprecher*innen
8. Soundtechniker*innen

³⁰ Die genannten Beispiele wurden basierend auf den Modifikationsmodi nach Martínez frei erfunden, um die Möglichkeiten zu illustrieren.

(Chaume 2012: 29):

Der Ablauf der Synchronität verläuft auch zumeist nach einem ziemlich stringenten und normierten Muster. Am Anfang steht ein vereinbarter Auftrag. Das Synchronstudio erhält vom Klienten – in diesem Fall ein Fernsehsender, eine Fassung des Originalwerkes, üblicherweise auch mitsamt des Originalskripts und einzelnen Anweisungen, damit der Übersetzungsprozess erleichtert werden kann (Martínez 2004: 3). Als erste Instanz wird der Ausgangstext in die Zielsprache übersetzt. Hierbei handelt es sich noch nicht um eine Fassung, die den Konventionen der Synchronisation gerecht wird. An diesem Arbeitsschritt sind zumeist noch Übersetzer*innen im eigentlichen Sinne involviert³¹. In der nächsten Phase übernehmen dann Synchronbuchautor*innen/Synchronregisseur*innen den Arbeitsprozess. Sie sollen den vorliegenden Rohtext entschlüsseln. Sie achten auf Lippenbewegungen und untersuchen die Originalfassung nach markanten Lauten in der Aussprache – diese werden im jeweiligen Frame³² anhand von Anmerkungen notiert. Anhand des Dialogbuches kann der Text in kleinere Textpassagen unterteilt werden. Diese werden Takes genannt, vor der digitalen Bearbeitung sprach man von Loops.

In manchen Fällen verfassen auch Synchronregisseur*innen das Dialogbuch, doch oft werden diese auch an andere Mitwirkende delegiert. In dieser Passage des Arbeitsprozesses können noch diverse Änderungen am Text unternommen werden. Hier wird das Gesetz der Lippensynchronität beachtet und durchgeführt. Im Vordergrund steht die Schöpfung eines Textes, der sich auch gut spricht. In der folgenden Phase wird der Text eingesprochen. Eine der obersten Prioritäten in dieser Phase ist die Aufrechterhaltung der Satzlänge der Originalfassung. Aber auch auf die Durchführung einer weitestgehend stimmigen Lippensynchronität wird geachtet.

Die Vertonung erfolgt unter der Schirmherrschaft der Aufnahmeleiter*innen (Pahlke 2009: 42) durch professionelle Sprecher*innen, in manchen Fällen handelt es sich hierbei um

³¹ Jüngst (2020: 87 ff.) kritisiert die oftmalige Ermangelung an professionell ausgebildeten Übersetzer*innen im Entstehungsprozess der Rohfassung. Aus finanziellen und zeittechnischen Gründen wird diese Tätigkeit auch des Öfteren Involvierten zuteil, die über kein so ausführliches Verständnis über die Nuancen der Ausgangs- und Zielsprache verfügen wie ausgebildete Übersetzer*innen. Der Einsatz von Übersetzer*innen im eigentlichen Sinne ist demnach keine Selbstverständlichkeit im Arbeitsprozess.

³² Frame meint hier einen Begriff der Filmsprache – eine bestimmte, millisekundengenaue Passage im Ablauf bewegter Bilder. Nicht zu verwechseln mit dem Begriff der Frame aus der Scenes- und Frame-Semantik.

ausgebildete Schauspieler*innen. Diese sprechen die Dialogpassagen im Regelfall separat ein, nur in seltenen Fällen kommt es zu einer direkten Interaktion zwischen den unterschiedlichen Synchronsprecher*innen. Das war jedoch nicht immer gang und gäbe (Jüngst 2020: 87ff.). Ebenso präsent sind die Regie, Tonmeister*innen und Cutter*innen (Pahlke 2009: 44). Nachdem alle Dialogpassagen aufgenommen wurden, landen die Takes in der Nachbearbeitung. Hier finden Feinschliffe statt, falls in den Aufnahmen Unsauberkeiten oder Geräuschinterferenzen vernehmbar sind. Ebenfalls werden verbale, musikalische und Hintergrundgeräusch-Ebenen von Mischtonmeister*innen in Einklang gebracht. In dieser finalen Phase sind meistens nur noch Cutter*innen und Mischtonmeister*innen präsent. Nach dem letzten Feinschliff gilt der Synchronprozess als abgeschlossen (Pahlke 2009: 50f.).

Der Zeitfaktor spielt in der Synchronisation von Fernsehserien eine enorme Rolle. Der gesamte Prozess ist meist in wenigen Wochen abgewickelt, Studioaufnahmen üblicherweise innerhalb weniger Tage (Pahlke 2009: 35).

2.3 Funktionale Forschungsgebiete

Um diesen Unterpunkt einzuleiten, sei als Präambel noch einmal auf die Unumgänglichkeit der Descriptive Translation Studies in audiovisuellen Forschungen verwiesen. Gesichtspunkte der DTS sind, wie soeben illustriert, essenziell um bestimmte synchronisationsrelevante Aspekte in der Analyse zu berücksichtigen, immerhin bilden sie das Fundament der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik. Einige Erkenntnisse der DTS können auch mit etwas Revision in einen funktionalen Rahmen eingebettet werden. In der Tat geben Gesichtspunkte der deskriptiven Forschung Aufschluss zu relevanten Informationen, die den Übersetzungsprozess illustrieren.

Einen primär funktional-orientierten Forschungsfokus in Form eines eigenen Ansatzes sucht man im Hinblick auf die AVT auch heute noch vergebens. Das soll jedoch nicht bedeuten, dass es keine Modelle gab bzw. gibt, die zumindest zum Teil funktionale Argumentationsstränge aufweisen. Zum einen wäre hier der kausale Ansatz zu erwähnen, wie er unter anderem von Chesterman (2000/2002) und Williams (2002)³³ vertreten wurde. Auch Christopher Kurz

³³ Das kausale Modell wurde in diversen Abhandlungen für die Evaluation von Synchronprozessen herangezogen. Siehe (Jiang 2022).

(2006: 6ff.) bezieht sich auf Pruys (1997) Abkehr von der translatorischen Äquivalenz und spricht sich gegen eine zu starke Bindung an den Ausgangstext aus. Bei kulturspezifischen Inhalten wie Wortwitzen oder idiomatischen Wendungen könne bei einer zu starken Orientierung am Ausgangstext keine Kommunikation zwischen dem Film und Publikum mehr stattfinden. Dies stehe dem überlappenden Skopos³⁴ der Unterhaltung im Wege. Bräutigam und Peiler (2015: 15) sehen in der Synchronisation einen inhärent funktionalen Zweck: den des Kulturtransfers. Vereinzelt wurde vor allem die Synchronisation in diversen Abhandlungen also auch in einen funktionalen Rahmen eingebunden. Eine kanonisierte funktionale Perspektive oder ein dezidierter Forschungsansatz, der von diversen Forscher*innen weitergeführt wurde, scheinen in dieser Grundform jedoch nicht zu existieren. Vielmehr wurde der funktionale Ansatz in diverse Modelle eingebunden bzw. in ihnen referenziert.

Im konkreten Kontext der Synchronisation humoristischer audiovisueller Medien, spricht sich Johannes Keseberg (2010: 86ff.) für eine „functional constancy“, also eine weitestgehend deckungsgleiche Funktionsvorstellung in der Ausgangsfassung und Zielfassung aus. Das mediale Genre der Sitcom (in Kesebergs Fall in Hinblick auf die Animationsserie South Park) geht mit der Erwartung einer guten und vor allem, durchgehenden Unterhaltung einher. Sie dient als der leitende Skopos. Diese weitestgehende Deckungsgleichheit gilt jedoch ausschließlich als Skoposbestimmung für die angestrebte Übersetzungsmethodik. Eine komplette Deckungsgleichheit des erzielten Effekts zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext seien nicht zu erwarten: “Nevertheless, the German dubbing of South Park must strive for best possible consistency in terms of comical effect and with that the preservation of the source text’s global function, even while potentially sacrificing literal faithfulness.” (Keseberg 2010: 87)

Visuelle Prädeterminiertheit (Keseberg 2010: 89f.), also die vorhandene Bildsprache, trägt einen beträchtlichen Teil zur Auswahl des Modus der Übersetzung bei. Gepflogenheiten der Synchronität und kulturspezifische Beschränkungen wirken ebenfalls als bestimmende Instanzen bei der Überlieferung audiovisueller humoristischer Werke. Funktionale Konstanz kann nur im Rahmen des Möglichen gewährleistet werden. Wird eine Figur zum Beispiel in einem Sari dargestellt und entspricht den visuellen Markern einer Person, die aus Indien stammt, sind die funktionalen Möglichkeiten im Zieltext eingeschränkt. Die Figur in einem

³⁴ Kurz nimmt keinen direkten Bezug auf den Begriff des Skopos. Vielmehr schien es angemessen, diesen hier kontextgerecht zu verwenden, da sich Kurzs Argumentationsstrang mit funktionalen Ansichten deckt.

bayrischen Dialekt sprechen zu lassen, würde der visuellen Prädeterminiertheit im Weg stehen, es sei denn, diese Diskrepanz an sich ist der humoristische Skopos.

Im multimodalen Ansatz wurden ebenfalls Erkenntnisse der funktionalen Translationsforschung integriert. Vorwiegend werden hier semiotische Ebenen in audiovisuellen Werken untersucht und deren jeweilige Funktion ermittelt, um daraus eine audiovisuelle Einheit zu kreieren (Remael & Reviers 2019: 260). Zwar kann hier der Begriff der Funktion eher in einer strukturellen Auslegung gesehen werden, jedoch werfen die Aufteilung in verschiedene Teilebenen und der Fokus auf textuelle Kohäsion Parallelen zur Methodik Ammans auf.

Zudem ist die Grundprämisse der Betrachtung von audiovisuellen Texten als semiotische Kodes angesichts ihrer Beschaffenheit auch für die Ermittlung etwaiger zielkultureller Funktionen relevant. Texte, die von solch einer intersemiotischen Komplexität geprägt sind, sollten aus unterschiedlichen Perspektiven analysiert werden – sowohl narrativer, linguistischer, und kultureller Natur (Taylor 2016: 223). All diese Faktoren sind auch ausschlaggebend für die Skoposermittlung, tatsächlich bedienen sich vor allem im multimodalen Bereich auch einzelne Forschungen der Skopostheorie (vgl. Mazur 2020).

Im Bereich der Videospiel-Lokalisierung wurde der funktionale Ansatz vermehrt angewandt. Mit Blick auf Film-und-Fernsehen wurden nur vereinzelt Forschungen (Reus 2018) mit primär funktionalem Fokus durchgeführt und in bestimmten Fällen entspricht das Material nicht einer Übersetzung im klassischen Sinne, sondern beschreibt eine „Übersetzung“ eines Originalwerks in ein Remake (Raw: 2011).

Es liegt demnach die Behauptung nahe, dass der funktionale Ansatz in der AVT noch nicht auf eigenen Beinen steht, jedoch des Öfteren in bestehende Modelle integriert wird. Demnach sollen im Rahmen der vorliegenden Arbeit Erkenntnisse der audiovisuellen Forschung mit funktionalen Ansätzen der Übersetzungswissenschaft kombiniert werden.

2.3.1 Gelungene Synchronisation – Evaluation

Durch welche Merkmale zeichnet sich nun eine fertige Synchronisation aus, die „funktioniert“ und „geglückt“ ist? Seifferth (2009: 14) sieht in der Unscheinbarkeit der synchronisatorischen Eingriffe eines der markantesten Merkmale eines „sach- und fachgerecht“ synchronisierten Filmes. Es soll für die Zuseher*innen also nicht offensichtlich sein, dass sie ein übersetztes Produkt sehen. Seifferth verbalisiert hiermit eine klare Präferenz gegenüber der instrumentellen Übersetzung. Zugleich räumt er hier dem Zielprodukt eine gewisse Autonomie ein, die in der funktionalen Übersetzung propagiert wird. Zudem scheint eine unscheinbare Übersetzung oft die Funktion eines kulturell nahtlosen Seherlebnisses zu erfüllen.

Metz und Seeßlen definieren eine „gute“ Synchronisation als

[...] eine Synchronisation, die sowohl Nähe zum Original zu erhalten sucht, Tonfall und Eigenheit der eigenen Sprache nutzt als auch technisch so angepasst ist, dass man zumindest nicht über das Auseinanderklaffen von Ton und Bild verzweifelt. Schlechte Synchronisation dagegen ist eine Synchronisation ohne Gespür für Sprache, Handlung und Charakter. (Metz & Seeßlen 2009)

Der Aspekt der Nähe zum Original sei hier mit Vorsicht zu genießen und nur im Rahmen des Skopos zu verstehen, die perzipierte Einheit von Ton und Bild ist jedoch als ein universelles Qualitätsmerkmal zu verstehen, welches es auf jeden Fall zu wahren gilt. Ausgenommen einer narrativen Metalepse, beziehungsweise einer Durchbrechung der „vierten Wand“, in der Asynchronie bewusst zur Schau gestellt wird, ist diese kaum im Sinne des allgemeinen Skopos vorstellbar.

Christopher Kurz (2006: 7) sieht im Gesichtspunkt der Unterhaltung den primären Skopos. Der Zieltext erfüllt sein optimales Ziel, wenn Zuschauer*Innen des Zielpublikums den gleichen Grad an Unterhaltung erfahren wie das Ausgangspublikum³⁵. Von dieser Prämisse geht auch die vorliegende Abhandlung aus. Bei dem Material handelt es sich um ein unterhaltungsmediales Produkt und von diesem Grundskopos soll ausgegangen werden. Der Ausgangstext soll zwar als ursprüngliche Basis einer kulturellen Überlieferung angesehen werden, jedoch soll die Anbindung an ihn nicht so stringent sein, dass sie einer dramaturgischen

³⁵ Am Beispiel der Synchronisation der Serie *The Persuaders!* liefert Kurz jedoch auch ein Modell für den Erfolg eines Produktes in der Bearbeitung, der im Original nicht erreicht wurde. Ein Produkt kann demnach anhand starker Abänderungen in der Synchronfassung auch mehr unterhalten als das Original. Kurz sieht hier das – wenngleich seltener angewandte – Potential einer kreativen Übersetzung (Kurz 2006: 6).

oder unterhaltungstechnischen Dynamik und Authentizität im Wege steht³⁶. Und diese Authentizität steht in einer engen Beziehung zu den Gepflogenheiten der Zielkultur.

2.3.2 Bedeutung von Sprachvarietäten in der Synchronisation

Ein dermaßen auf die Komponente des Humors ausgelegtes und durch Überspitzung gekennzeichnetes Genre wie die Sitcom bedient sich auch häufig diverser Klischees und Stereotype. Diese manifestieren sich sowohl auf der visuellen als auch auf der sprachlichen Ebene. Auf die Bedeutung medialer Repräsentation von Sprachvarietäten soll im folgenden Kapitel ausführlicher eingegangen werden. Hier soll kurz die funktionale Bedeutung von Sprachvarietäten in der audiovisuellen Übersetzung umrissen werden. Generell, so beruft sich Sigrun Döring (2006: 76) auch auf Herbst (1994: 93), informieren Akzente und Dialekte die Zuseher*innen über Herkunft, sozialen Stand und Ethnie³⁷, sollen aber auch bestimmte Stereotype wiedergeben³⁸. Des Weiteren bezieht sich Döring auf Hesse-Quack (1967: 196) – Dialekte dienen in gewisser Hinsicht der Charakterisierung von Figuren. In der Standardisierung von Dialekten gehen diese perzipierten Charakterzüge verloren. Man kann die Verwendung von Dialekten und Akzenten in stereotyper Ausführung auch als Shorthand für intendierte Charakterisierung betrachten. Das Genre unterliegt aufgrund der kurzen Spielzeit und diversen Konventionen bestimmten Limitationen. Ein bestimmter Akzent oder Dialekt, in Tandem mit den kulturellen Erwartungen, die damit verbunden werden, können bestimmte Reaktionen erzielen, ohne, dass eine umfangreiche Erklärung notwendig wird. Dies ist vor allem auf kulturell internalisierte Scenes und deren bewusste Vereinnahmung zurückzuführen. Konkret bedeutet dies für den Synchronisationsprozess, dass die Funktion der vorhandenen Dialekte und Akzente abgewogen werden soll. Geht man nach Kurz (2006) von der Unterhaltung als primären Skopos aus, muss in einzelnen Fällen darauf geachtet werden, wie man diese möglicherweise gewährleisten kann. Zudem muss abgewogen werden, ob die

³⁶ Hier sei angemerkt, dass sich diese These spezifisch auf den ausgewählten Textkorpus und seine genretechnischen Konventionen bezieht. Bei anderen Werken kann der Skopos durchaus eine stringente Anbindung an das Ausgangsmaterial sein.

³⁷ Herbst bedient hier den umstrittenen Begriff „Rasse“, der im deutschsprachigen Raum aufgrund historischer Konnotationen unangemessen scheint. Es liegt die Vermutung nahe, dass es an das englische Pendant „race“ angelehnt war, welches in bestimmten Kontexten akzeptiert wird und nicht die gleichen Konnotationen trägt. Daher wurde hier in der Paraphrasierung der neutralere Begriff „Ethnie“ gewählt.

³⁸ Laut Keseberg (2010: 32) werden Sprachvarietäten in jeder Form von Text mit dem Ziel, stereotype Vorstellungen bei den Rezipient*innen hervorzurufen (meine Übersetzung), angewandt. Die absolute und allumfassende Autorität dieser Aussage ist kritisch zu betrachten. Jedoch scheint sie im Bereich der Satire im Speziellen und humoristischen Texten im Allgemeinen angebracht zu sein.

Aufrechterhaltung ungewöhnlicher grammatikalischer und syntaktischer Inhalte auch im Sinne der Priorität der guten Verständlichkeit des Zielproduktes steht. Eine allgemeine Gepflogenheit der Synchronsprache, oder „Dubbesse“ ist die Wiedergabe von Dialogpassagen in einem eher standardisierten Register. Satzstrukturen dienen dem Skopos der Narrative, demnach einem Skopos der Verständlichkeit und sind daher häufig simpel gehalten. Es wird versucht, eine allgemein verständliche Direktheit zu erzielen. Auf der lexikalischen Ebene hingegen können charakteristische Merkmale unterschiedlicher Varietäten vorkommen (Ibanez & Chaume 2009: 36).

Sollen Dialekte und Akzente in einem ähnlichen Ausmaß im Zielprodukt vorkommen? Welche Implikationen hat eine Ersetzung bestimmter kulturspezifischer Varietäten der Ausgangskultur mit anderen Varietäten der Zielkultur? Wird eine standardisierte Version dieser Funktion gerecht? Sind die vorhandenen Varietäten essenziell für den Unterhaltungsfaktor, oder vernachlässigbar? Mit welchen Mitteln kann man die Andersartigkeit einer Figur evozieren, ohne sich zu sehr an das Original zu halten? Diese Fragen sind im Zuge des funktionsgerechten Umganges mit Sprachvarietäten essenziell. Sie sollen im folgenden Kapitel näher behandelt werden.

2.3.3 Die visuelle Ebene

Wie bereits angemerkt, wird ein Text nicht nur als thematischer Rahmen verbaler, sondern auch nonverbaler Kommunikation verstanden. Im Gesamten wirken vier Kanäle in audiovisuellen Medien zusammen: Der verbal auditive Kanal, der nonverbale auditive Kanal, der verbal visuelle und nonverbal visuelle Kanal (Döring 2006: 85)³⁹. Gesten⁴⁰, Mimik und räumliche Elemente können demnach unter bestimmten Umständen ebenfalls einen Text darstellen. Es sei vorausgesetzt, dass sie eine kommunikative Funktion erfüllen (Zabalbeascoa 2008: 22). Vor allem durch ihre situative Einbettung, sind nonverbale Merkmale in der audiovisuellen Übersetzung nicht zu vernachlässigen. Bestimmte Kleidungsstücke, stereotype Gesten und

³⁹ Die Einbettung aller Ebenen audiovisueller Produkte spielt in der jüngeren Entwicklung des linguistischen Forschungsgebietes eine große Rolle im multimodalen Ansatz der AVT, vor allem im Modell der multimodalen Textanalyse (Taylor 2016: 224). Viele Gesichtspunkte dieser multimodalen Analyse lassen sich nahtlos in einen funktionalen Rahmen einbetten, da der Skopos auch der Wahrung eines bestimmten Gesamtbildes unterliegt.

⁴⁰ Maier (1997: 101) spricht sich auch für eine sogenannte „Gestensynchronität“ aus. Er plädiert dafür, „[...] den Nukleus eines Satzes mit der dazugehörigen Geste in Einklang zu bringen.“. Dies sei jedoch bei der Komplexität des Materials nicht immer möglich.

andere visuelle Elemente agieren hier fast wie Frames, die bestimmte Scenes evozieren. Und sie können auch Anhaltspunkte für mögliche Übersetzungsoptionen liefern. Auch Komponenten wie die von einem aufmerksamen Publikum perzipierbare *Mise-en-Scène*, musikalische Elemente oder Schriftzeichen bzw. Embleme können die Übersetzung direkt beeinflussen (Yau 2018: 285). Die genannten Elemente sind auch in den Kategorisierungen von kulturspezifischen Inhalten nach Sikora (2015: 56) abgedeckt. Hier werden sie in jeweils zwei visuelle (visuell und nonverbal – rein visuelle Reize wie Landschaften, charakteristische Orte, Kleidung, Kameraeinstellungen – und visuell und verbal – alle kulturellen Inhalte, die in geschriebener Form wiedergegeben werden) und zwei akustische (akustisch nonverbal – Hintergrundmusik – und akustisch verbal – Dialoge, Erzählung und Lieder) unterteilt.

Pisek (1994: 19) spricht von einer „Gebundenheit an das optische Geschehen“, die im Synchronisationsprozess einen essenziellen Faktor darstellt. Sie wirkt sich vor allem auf linguistische Strukturen, sowohl auf einer syntaktischen, lexikalischen oder semantischen Ebene, aus (Bräutigam & Peiler 2015: 16). Aus diesen Gründen soll auch die Kohärenz zwischen dem verbal geäußerten Text und den visuellen Gegebenheiten des Originalmaterials in die Beurteilung der Übersetzung fließen. Verbal-geäußerte Frames können auch durch bereits visuell vorgegebene Scenes unterstützt werden. Demnach sei der Stimmigkeit von Bild und Ton – mit Fokus auf der sprachlich-geographischen Verortung – im Rahmen dieser Arbeit eine besondere Bedeutung zugeordnet. Visuelle Marker, die sprachliche Alterität unterstreichen, sind auch ein ausschlaggebender Faktor in der Entscheidung über Notwendigkeit oder Obsoleszenz kreativer Übersetzungsmethoden in der Zielsprache.

2.4 Polysystemische Gesichtspunkte

Wie bereits angeschnitten, entwickelte sich zeitgleich zu den Descriptive Translation Studies der Bereich der Polysystemik. Von Itamar Even-Zohar (1990) ins Leben gerufen, betrachtet der polysystemische Ansatz den Zieltext in seinem gesamten soziohistorischen Kontext und ist fokussiert auf semiotische Systeme, die in einer dynamischen Weise koexistieren (Díaz-Cintas 2004: 22). Der Ansatz wurde später in die AVT-Forschung übertragen⁴¹, da er über eine große Auslegungsbandbreite verfügt und eine Textdefinition zulässt, die audiovisuelle Werke

⁴¹ Siehe z.B. Lefevere (1992: 2f.)

beinhalten kann. Ohne den Rahmen dieser Arbeit zu sprengen, sei hier kurz auf Forschungen zu Dialogen in audiovisuellen Werken verwiesen.

2.4.1 Der Dialog im Fokus

Ob ein synchronisierter Zieltext skoposadäquat von seinen intendierten Adressat*innen rezipiert wird, hängt von unterschiedlichen Faktoren ab. Einer der wesentlichen Faktoren der Rezeption eines fiktiven Werkes, vor allem eines, das sich gesprochener Sprache bedient, ist seine vermeintliche „Authentizität“. Auf der sprachlichen Ebene ist es der Dialog, der hier die ausschlaggebende Variable darstellt. Ein gelungener Zieldialog muss vom Publikum als „glaubhaft“ und „nachvollziehbar“ aufgefasst werden. Überlieferungen entkommen ihren Limitationen zwar hin und wieder nicht und gewisse bemerkbare sprachliche Besonderheiten werden vom Zielpublikum schneller verziehen (Pérez-González 2007), ein möglichst „authentisches“ Produkt wird jedoch in den meisten Fällen angestrebt.

Damit ein Dialog authentisch wirkt, müssen sowohl akribisch geskriptete, aber auch spontan wirkende Ebenen zusammenwirken. Die Sprache des Films und des Fernsehens, sowie auch der Bühnenkunst, sofern es sich um fiktive Werke handelt, ist gezwungenermaßen eine fabrizierte. Jedoch kann anhand einer Mimesis von alltäglichen Sprachmustern ein realweltlicher Bezug evoziert werden (Pérez-Gonzalez 2007: 14, zitiert von Aldous, Fattah und Yahiaoui 2021; Pavesi 2018: 11). Der Synchronisation wird eine gewisse Sonderstellung zugesprochen, da ihre Dialoge bestimmten sprachlichen Mustern folgen, die weder eindeutig in der ausgangskulturellen noch in der zielkulturellen Alltagssprache festzumachen sind. Vielmehr sind es Eigenheiten, die der Synchronisation an sich inhärent sind (Pavesi 1996: 128; zitiert von Sánchez-Mompéan 2019: 1). Chaume (2004: 168)⁴² benutzt den Begriff „prefabricated orality“, um eine Form von Dialog zu bezeichnen, die authentisch und alltäglich wirken soll, jedoch das Resultat sorgfältiger Schreibvorgänge ist.

Eine der Kernfunktionen des Dialoges in audiovisuellen Werken, vor allem in der Überlieferung, ist eine weitestmögliche Glaubwürdigkeit. Das Publikum soll sich anhand des Dialoges in das Geschehen vertiefen können (Kahane 1990-91: 116)⁴³. Typische Merkmale von spontanem, verbalen Sprachgebrauch wie längere Pausen, Füllwörter, sich von Standardformen

⁴² Übersetzt und zusammengefasst in Baños-Piñero und Chaume (2009)

⁴³ Übersetzt von Chaume (2004a: 39)

abhebende Syntax oder auffällige Auslassungen sind jedoch äußerst selten in Filmdialogen vorzufinden und entsprechen nicht den Gepflogenheiten in der Branche. Hierzu äußerte sich Silvia Monti folgendermaßen: „It is, among other reasons, because the audience has to be able to follow the script as well as be entertained by it, that dubbed dialogue often does not feature spontaneous oral dialogue.“ (Monti 2009: 47)

Dies wird auch mit den unterschiedlichen pragmatischen Funktionen des Dialogs begründet. So sollen narrative Zusammenhänge etabliert, wichtige Fakten an das Publikum vermittelt, Figuren charakterisiert, Stimmungen erzeugt und Subtexte eingearbeitet werden⁴⁴. Die Narrative hat in audiovisuellen Produkten zu jeder Zeit den Vorrang. Aus diesem Grund werden Elemente, die das Verständnis dieser erschweren könnten, oft eliminiert⁴⁵.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll dieses Kriterium der vorgefertigten Oralität als stilistischer Standard angesehen werden, der aufgrund der damit assoziierten Authentizität in gewisser Hinsicht als Qualitätsmerkmal gilt. Dieses stilistische Kriterium kann von Sprache zu Sprache dementsprechend unterschiedlich ausgelegt und assoziiert werden. Es kann in sich selbst bereits ein angestrebter Skopos sein – das Erreichen eines authentischen Dialoges. Zudem verlangt die authentisch-wirkende Übersetzung von stark kulturell geprägten Inhalten den Translator*innen oft einen enormen Grad an Kreativität ab. Sie stellt somit sowohl ein stilistisches Anstreben, und damit einen Skopos, eine Einschränkung und bei Gelingen auch ein Merkmal der übersetzerischen Kreativität dar. Ihr wird noch eine weitere Ebene zuteil, sollte ein gleichgestellter Zweitskopos die authentische Übertragung von linguistischer Varietät sein. Dies kann vor allem bei Werken, in denen geographische und soziopolitische Gegebenheiten für den Plot relevant sind, von großer Bedeutung sein.

2.5 Kreativität in der Übersetzung audiovisueller Texte

Wie bereits etabliert, manifestiert sich translatorische Kreativität in der Hinzufügung einer neuen Komponente und in der Lösung translatorischer Probleme. Eine Re-Kontextualisierung der visuellen Ebene durch eine von den Einschränkungen des schriftlichen Ausgangstextes

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ Ausnahmen sind hier zum Beispiel Werke, deren narrativer Fokus nicht auf einem linearen Plot, sondern einer bestimmten Stimmung liegt. Kontextabhängige oder thematisch relevante „Unverständlichkeit“ bestimmter Figuren oder Inhalte kann ebenfalls ein Skopos einzelner Segmente und Szenen sein.

losgelöste Übersetzung würde zum Beispiel eine radikale Form der übersetzerischen Kreativität darstellen – sofern es sich um eine offizielle Übersetzung handelt. Sogenannte „Fundubs“ – also von Fans synchronisierte Fassungen von Filmen und Serien, die stark vom Ausgangstext abweichen und rein der humoristischen Unterhaltung dienen (Jüngst 2020: 112), fallen hier nicht in die Enge Definition von translatorischer Kreativität – es fehlt die Notwendigkeit einer gewissen ausgangstextuellen Angebundenheit. Fundubs folgen zweifelsohne ihren eigenen Skopoi, haben jedoch als nicht explizit beauftragte Werke mit keinen nennbaren Einschränkungen zu tun. Demnach kann hier auch nicht von einer Problemlösung ausgegangen werden. Fundubs entsprechen viel mehr der Rubrik des kreativen Schreibens als der der kreativen Übersetzung.

Vielmehr entspricht das von Jüngst (2020: 113) so betitelte „Schnodder-Synchron“ den Kriterien einer radikalen Anwendung kreativer Übersetzung. Hier heben sich offizielle Synchronfassungen stark vom Ton und den Inhalten der Originaltonspur ab. Oftmals geschieht dies, um eine gewisse humoristische Note hervorzuführen. Bekannte Beispiele sind die amerikanische Serie *The Persuaders!* (1971), die in der deutschen Fassung von Rainer Brandt zu *Die 2* wurde und weitaus humoristischer ausgelegt ist als der Originaltext. Die Serie erlebte in anderen Ländern im europäischen Raum eine ähnliche Behandlung und erfreute sich neben dem deutschsprachigen Raum auch großer Popularität in Frankreich, Dänemark und Italien (imdB), während ihr in den USA keine große Beachtung geschenkt wurde.

Auf einer etwas kleineren Ebene stellt die Rekontextualisierung von stark (ausgangs-)kulturspezifischen Figuren im Zieltext eine weitere Form der translatorischen Kreativität dar. Die Alterität von bestimmten Sprachvarietäten kann den Status einer textuellen Funktion einnehmen. Um diese Funktion zu bewahren, kann translatorische Kreativität angewandt werden. Genrekonventionen und die mit ihnen verwandte Textfunktion sind für die Größe des möglichen Spielraums, den Translator*innen hier haben, maßgebend. Kreative Lösungen bieten sich vor allem in primär-humoristischen Genres, wie der Satire, der Komödie oder der Sitcom an. Hier sei angemerkt, dass sich auch die Beurteilung der übersetzerischen Kreativität einer gewissen Anbindung an das Original nicht komplett entziehen kann. Sprachvarietäten im Original dienen hier als eine referenzielle Instanz, deren Funktion im Zielprodukt emuliert, skoposadäquat modifiziert, expliziert sowie abstrahiert, oder ersetzt werden soll. Kreativität definiert sich hier in der Lösung des zieltextuellen Problems der noch ausstehenden charakterisierenden Authentizität. Wird den dargestellten Figuren anhand der Übersetzung von

Varietäten ein eigener, markanter Charakter verliehen, kann die Überlieferung als kreativ betrachtet werden.

2.6 Rezente Studien

Aktuellere Studien beschäftigten sich mit Phänomenen wie dem Fundubbing bzw. „Bad Lip Reading“ im didaktischen Rahmen (Talávan 2019), den Methoden bezüglich der Synchronisation von Mehrsprachigkeit und Varietäten in Animationsfilmen (Minutella 2020), dem Einfluss von Streaming-Plattformen (insbesondere Netflix) auf die Synchronpraxis im Englischen (Bolaños-García-Escribano & Hayes 2022)

Dem Gesichtspunkt der Lokalisierung nahm sich Laura Mejías-Climent (2021) an in ihrer Abhandlung *Enhancing Video Game Localization Through Dubbing* zur spanischen Synchronisation von Videospielen.

Der Thematik der Identität in der audiovisuellen Übersetzung widmete sich Justine Huet (2022) in ihrer Abhandlung *Dubbing Transparent*. Hier wird die Repräsentation von Trans-Identitäten in der französischen Überlieferung der US-Serie *Transparent* kritisch betrachtet. Ein Fokus liegt hier auf translatorische Eingriffe in der Übersetzung von identitätsspezifischen Inhalten und den Einfluss, den diese auf die kulturelle Rezeption haben können.

Luca Valleriani (2024) untersuchte dezidiert die humoristische Komponente von Dialekten und Akzenten in der TV-Serie *The Catherine Tate Show* und ging auf die identitätsstiftenden Qualitäten von medialer Anwendung von Sprachvarietäten ein.

3 Sprachvarietäten

Es bedarf hier zunächst einer ausführlichen Definition des Begriffs „Sprachvarietät“. Wovon ist die Rede, wenn von einer Sprachvarietät erwähnt wird? Kategorisch werden hiermit Sprachvarianten bezeichnet, die sich von einem normierten/normativen Sprachgebrauch in einem jeweiligen Sprachenkreis unterscheiden (Federici 2011: 3). Allerdings sei hier angemerkt, dass es sich selbst bei standardisierten Sprachen mit hoher Kommunikationsreichweite und maximalem Prestige (Veith 2002) um Varietäten handelt.

Auch hier kann man sich dem Einfluss vorherrschender Machtstrukturen nicht entziehen. Was als „Standard“ und was als „abweichende Varietät“ gilt, hängt stark von überregionalen, politischen Faktoren ab. Diese Abhandlung soll keineswegs auf die Konsequenzen oder umfangreichen Konnotationen dieser Normierungsmächte eingehen, jedoch ist diese Erkenntnis im Diskurs zu den Varietäten relevant. Innerhalb eines spezifischen Milieus oder einer spezifischen geographischen Region können Varietäten, die von überregionalen Standards abweichen, als etablierte Norm gelten. Sprachliche Variation ist jeweils in ihrem gegebenen Kontext zu evaluieren. So verhielt es sich auch mit der Festlegung des jeweiligen ausgangs-und-zieltextlichen „Standards“, der in dieser Arbeit als Referenzpunkt bei der Ermittlung abweichender Variation diente. Ein Standard ist immer ein Produkt eines komplexen Prozesses, der anhand von Medien und Institutionen begünstigt wird (Hatim & Mason 1990: 43).

In *Aspects of Variety Differentiation* berief sich Michael Gregory (1967: 177) auf Catfords (1965: 83) Ansicht, dass das Konzept einer „Sprache in ihrer Gesamtheit“ als Bezugsgröße zu vage und heterogen scheint. Es bedarf also einer Differenzierung der verschiedenen Sub-Sprachen oder Varietäten. Sowohl Catford als auch Gregory sehen Sprachvarietäten als kontextuelle und situative Einheiten oder Kategorien. Catford definierte Sprachvarietäten mit folgenden Worten: “A language variety is a sub-set of formal and/or substantial features which correlates with a particular type of socio-situational feature.” (Catford 1965: 84)

Hier wird Varietäten bereits eine inhärente soziale Komponente zugeordnet und die situative Verortung verweist auf eine bestimmte kontextbasierte Funktion. Auf diese Aspekte soll dieses Kapitel noch ausführlicher eingehen. Zunächst sollen die verschiedenen Formen linguistischer Variation kategorisch aufgelistet werden.

3.1 Arten der Sprachvarietäten

Wie sind Sprachvarietäten grundsätzlich konstituiert? Hatim und Mason (1990: 38f.) nähern sich dieser Frage, indem sie die Merkmale von Varietäten in verschiedene Kategorien unterteilen. Zum einen spielt das Medium der Sprachübermittlung eine Rolle (phonetische Wiedergabe, graphische Wiedergabe), die formale Struktur (Lexik, Grammatik) und die perzipierte situative Signifikanz (außersprachliche Wirkung, konnotative Ebene) sind ebenfalls

Grundbausteine in der Evaluation von Varietäten. Auf diesen Bausteinen basieren auch etablierte Kategorien, auf die hier eingegangen werden soll.

Coseriu geht von drei verschiedenen Formen aus, die in dieser Ausführung als Diasystem bekannt sind. Unterschieden wird zwischen der diatopischen, der diastratischen und diaphasischen Varietät (Sinner 2010). Im Folgenden werden die drei genauer beschrieben:

3.1.1 Diatopische Variation

Die diatopische Variation wird durch linguistisch markante Eigenheiten in einem bestimmten geographischen Raum definiert. Hierbei handelt es sich um (regionale) Dialekte und Akzente (Coseriu 1988: 133). Diese Form der Sprachvarietät grenzt sich von der in ihrem jeweiligen Sprachraum etablierten Standardsprache ab. Eine Standardsprache wiederum grenzt sich von stark markierten Dialekten ab. Auf diese Abgrenzung eines normierten Standards soll noch im Detail eingegangen werden. Diese Form der Varietät wird in der vorliegenden Arbeit einen enormen Anteil der Datenlage ausmachen. Dies lässt sich dadurch erklären, dass diatopische Marker für gewöhnlich die am meisten verbreiteten stilistischen Merkmale in der Varietätendiversität populärkultureller Produktionen sind. Zudem befinden sich sowohl die angestrebten Referenzpunkte „Standarddeutsch“ und „Standard American English“ bzw. „Network Standard“ alle im Rahmen der diatopischen Varietäten. Auf diese wird in den Unterpunkten „Sprachnorm im Ausgangskulturkreis“ und „Sprachnorm im Zielkulturkreis“ näher eingegangen.

3.1.2 Diastratische Variation

Als diastratische Variation bezeichnet Czennia (2004: 505) sozial-markierte Sprachvarietät. Darunter versteht man generell sozial-markierte Gruppierungen bzw. Einheiten, die mit bestimmten sprachlichen Merkmalen assoziiert werden (Shafer 2018: 9). Hierzu wird auch der Begriff „Soziolekt“ häufig synonym verwendet, im Englischen auch oft „Variety according to user“ oder „Social dialect“. (Czennia 2004: 505).

3.1.3 Diaphasische Variation

Unter der diaphasischen Variation versteht man bestimmte „Arten der Ausdrucksweise“, sie beziehen sich auch auf die jeweilige kommunikative Situation (Shafer 2018: 9). Es handelt sich hierbei demnach um Variation in den Bereichen Stil und Register. Zahlreiche Forscher*innen stellen der Kategorie des „Dialekts“ die Kategorie des „Registers“ gegenüber (siehe Hatim & Mason 1990). Zugunsten der Übersicht wurde hier das Diasystem gewählt, welches jede Form der abweichenden linguistischen Äußerung einzeln behandelt. Angemerkt sei hier, dass temporale, soziale und geographische Faktoren durchaus auch einen enormen Einfluss auf das Register und die Stilistik eines Individuums haben. Demnach ist die Trennschärfe dieser Kategorisierung jeweils in ihrem Kontext zu evaluieren.

3.1.4 Diachrone Variation

Die diachrone Variation ist eher in einem sprachhistorischen Kontext zu erforschen. Es handelt sich hierbei um den Wandel der Sprache im Laufe unterschiedlicher Zeitepochen. Diese Kategorie der Varietät wird auch als temporaler Dialekt bezeichnet (Hatim & Mason 1990: 41).

3.1.5 Permanente und okkasionelle Variation

Norbert Greiner (2004: 902) unterscheidet auch zwischen permanenten und okkasionellen Varietäten. Bei permanenten Varietäten handelt es sich um Varietäten, die stärker mit dem Konstrukt der Identität und der Herkunft zu tun haben, wie Dialekte oder Soziolekte. Okkasionelle Varietäten hingegen finden ihre Verwendung in ganz spezifischen Kontexten und sind nicht auf eine intrinsische Weise mit der Ausdrucksweise von Individuen verbunden. Fachsprachen zählen unter anderem dazu. Der Fokus der vorliegenden Arbeit wird dezidiert auf permanente Varietäten gelegt.

3.2 Die Übersetzung von Sprachvarietäten im funktionalen Kontext

Welchen Stellenwert nimmt nun der Übersetzungsauftrag von linguistischer Variation im funktionalen Rahmen ein? Welche Modi Operandi ergeben sich in diesem Kontext? Hierbei handelt es sich nur um zwei verschiedene Fragen, die hinsichtlich der Operationalisierung eines funktionalen Übersetzungsansatzes in Bezug auf markante Sprachvarietäten anstehen. Um diese beantworten zu können, muss von der Funktion und den Skopoi der Sprachvarietäten im textuellen Ganzen ausgegangen werden. Dabei ergeben sich folgende Fragen:

Welche Rezipient*innen sollen angesprochen werden, beziehungsweise an welche richtete sich der Ausgangstext? Soll im Zieltext eine möglichst ähnliche oder eine stark vom Ausgangsskopus abweichende Gruppe erreicht werden? Diese Fragen sind wesentlich für den funktionsgetreuen Umgang mit Sprachvarietäten im jeweils angestrebten Zieltext.

Um die jeweilige Funktion in einem gegebenen Werk zu ermitteln, empfiehlt es sich jedoch auch vorerst die inhärenten Funktionen von Sprachvarietäten in textuellen (literarisch sowie filmischen) Werken zu erforschen. Was wollen (Drehbuch-) Autor*innen und die Regie mit der Implementierung von Sprachvarietäten im Skript erreichen? Welcher Effekt soll erzielt werden? Natürlich sind die Intentionen von Ausgangstext-Akteuren nicht zwingend ein Faktor, der bei der Ermittlung des Skopus relevant sein muss. Durch die visuelle Prädeterminiertheit eignen sich jedoch häufig Übersetzungen, die ähnliche Ziele wie der Ausgangstext verfolgen. Es ist in jedem Fall einzeln zu entscheiden, inwiefern dieser Faktor Einfluss auf die Funktion des Zieltextes hat.

Das Verhältnis der textuellen Inhalte in der Ausgangskultur und in der Zielkultur muss daher erforscht werden. Und darüber hinaus soll auch die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext evaluiert werden. Nach Reiß und Vermeer (1984: 122ff.) gehen wir davon aus, dass es keine 1:1 Übereinstimmung zwischen Ausgangs- und Zieltext geben kann. Elemente müssen angepasst werden, dabei entstehen auch Defizite und Überschüsse. Dabei sei der Skopus nie außer Acht zu lassen. Demnach kann man auch nicht davon ausgehen, dass sich stark kulturell markierte Varietäten mit einem 1:1 übereinstimmenden Pendant übertragen lassen. Der translatorische Prozess muss vor allem dem Zweck gegenüber loyal bleiben. Charakterisierung und Intentionalität spielen hier eine tragende Rolle.

Sprache erfüllt eine intendierte Funktion und überliefert Bedeutung. Auch die intentionale Verwendung von Sprachvarietäten in fiktiven Werken erfüllt gewisse Funktionen. Man kann nicht von einem arbiträren Vorhandensein unterschiedlicher Sprachvarietäten ausgehen.

In seiner Abhandlung zum Thema der medialen Repräsentation, erachtet Stuart Hall (2013: 1 ff.) Sprache als eine bedeutungstiftende Einheit. Er bezieht sich dabei auf Saussures Signifikat/Signifikant-Dialektik, die gewisse Parallelen zu Fillmores späterer Scenes-And-Frames-Semantik aufwirft.

Nach Bärbel Czennia erfüllen Sprachvarietäten in fiktiven Werken unterschiedliche konnotative Funktionen: (a) *Suggestion von Wirklichkeitsnähe*, (b) *Vermittlung von Lokalkolorit zur räumlichen Situierung der Handlung*, (c) *Steigerung der „Authentizität“ und Glaubwürdigkeit fiktiver Ereignisse*, (d) *Vermittlung des Eindrucks szenisch-dramatischer Unmittelbarkeit*, (e) *Vermittlung einer Illusion von Mündlichkeit*, (f) *individualisierende oder typisierende Figurencharakterisierung*, (g) *Funktion als Leitmotiv oder Erkennungszeichen*, (h) *von außerliterarischen Konnotationen dia-/soziolektaler Rede unabhängige sprachliche Binnendifferenzierung*. (Czennia 2004: 508)

Wie sich anhand einiger der aufgelisteten Funktionen nur unschwer erkennen lässt, lag Czennias Fokus auf der literarischen Übersetzung. Ein Großteil dieser Punkte lässt sich jedoch auch problemlos auf audiovisuelle Werke übertragen. Auch die Illusion der „Mündlichkeit“ ist in audiovisuellen Werken von Bedeutung. Zwar handelt es sich hier um ein Medium mit weniger Restriktionen als die geschriebene Sprache, jedoch darf hier nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich trotz alledem um ein zuerst verschriftlichtes und geplantes Werk handelt. Die Illusion einer authentischen und möglichst mündlichen Sprache (vgl. Chaume 2004, 2007; Henjum 2004) ist auch hier von Bedeutung.

Skopoi, die Übersetzer*innen demnach zu berücksichtigen haben, sind also mit einer möglichst weit ausgebreiteten Vertiefung in das Material in Verbindung zu setzen. Sollen Sprachvarietäten aufrechterhalten oder gar ersetzt werden, muss dies zugunsten des Wiedererkennungswertes und der kulturellen Signifikanz des Produktes getätigt werden.

Der Bereich der Soziolinguistik, welcher sich unter anderem exhaustiv mit der Thematik der Sprachvarietäten auseinandersetzt, zeichnet sich in erster Linie durch eine Handlungsorientierung aus (Veith 2002: 1ff.). Hierzu versteht Veith den Begriff „Soziales Handeln“ als eine Form von kommunikativem Handeln⁴⁶. Sprachvarietäten aber als ein reines Produkt kommunikativen Handelns zu sehen, berücksichtigt noch nicht den soziopolitischen Kontext, in den sie eingebettet sind. Ihre Funktion unterliegt einer kontextuellen Präsupposition, die von einem in einer bestimmten Kultur oder bestimmten Kulturen sozialisierten Publikum vorangestellt wird. Wie wirken Sprachvarietäten im sozialen Gefüge?

⁴⁶ (Veith 2002: 6)

Wie können diese instrumentalisiert werden? Diesen Punkten soll sich der folgende Unterpunkt widmen.

3.3 Soziopolitische Konnotationen von Sprachvarietäten

Der Gesichtspunkt der Identität im Gefüge der Sprachvarietäten ist ein wesentlicher hinsichtlich der soziopolitischen Implikationen. Identität im linguistischen Sinne wird hier als ein Konstrukt aus der Wechselwirkung von Sprachvariation und sozialer Bedeutungszuordnung verstanden (Kiesling 2013: 17). Hier sei klar auf die Bezeichnung „Konstrukt“ hingewiesen – es handelt sich bei Identitäten immer um etwas Konstruiertes. Aus einer soziologischen Perspektive tragen Faktoren wie die Zugehörigkeit zu einem sozialen Gefüge, einer Religion oder einer Ethnie bzw. multiethnischen Gesellschaften eine essenzielle Rolle (Veith 2002: 31). Scott F. Kiesling (2013: 6) sieht im Aspekt „Ort“ („Place“) einen besonders starken Identifikator. Die Faktoren der Andersartigkeit und Gleichheit spielen hier eine tragende Rolle. Sprache ist demnach ein sozialer Ort, ein Bezugspunkt für unterschiedliche Gruppen.

Sprache, und im weiterführenden Sinne Identität schaffen also Bedeutung. Rosa (2012: 80) beruft sich auf die von Hatim und Mason (1990) etablierten zwei kontextuellen Bedeutungsdimensionen der Sprachvarietäten. Dabei handelt es sich um die kommunikative Bedeutung, die den Benutzer*innen und der Nutzung zugeordnet wird und den sozio-semiotischen Wert – sozusagen die damit verbundene gesellschaftliche Prestigevorstellung bzw. eine Einordnung im soziokulturellen Machtgefüge.

Frei nach Saussure, bettet Stuart Hall das Konzept der Bedeutung in den linguistischen Kontext ein. Bedeutung basiert auf Beziehungen und Assoziationen, Abweichungen und Divergenz beziehen sich auf einen bestimmten referenziellen Punkt. Diese Art der Différance schafft Bedeutung (Hall 2013: 224).

Leech bezog sich mit dem Begriff „Social Meaning“ auf die bedeutungstiftenden Qualitäten von Akzenten, Dialekten und modalen sowie stilistischen Registern (Leech 1981: 14). Linguistische Variation hat also inhärent eine soziale Komponente inne. Bestimmte sprachliche Modi werden in bestimmten situativen Szenarien verwendet. Demnach sind spezifische Varietäten in der öffentlichen Rezeption, je nach Sozialisierung und Enkulturation, mit

bestimmten Konnotationen verbunden. Anschließend an diese Erkenntnisse, lässt sich auch erkennen, dass Sprachvarietäten, die vom Standard abweichen, als eine Form des „Otherings“ fungieren können, die dem intendierten Publikum als Referenzpunkt dient. Die evozierten Differenzen müssen nicht zwingend negativ belastet sein, sie sind jedoch immer mit bestimmten Scenes, bestimmten Konnotationen verbunden. Diese Konnotationen können auch zu internalisierten und medial reproduzierten Mustern werden, die eine stark reduktive Qualität besitzen. Dabei handelt es sich um Stereotype. Der folgende Unterpunkt soll deren Relevanz im medialen und sozialen Diskurs näher durchleuchten.

3.3.1 Stereotype

Es gibt unterschiedliche Interpretationslagen zum Begriff des Stereotyps. Hier soll gezielt auf die soziolinguistische Interpretation eingegangen werden. Bußmann definierte ihn als eine kognitive Kategorie „zur Bezeichnung von gruppenspezifischen, durch Emotionen geprägten, meist unbewussten, stark verfestigten (Vor-)Urteilen“ (Veith 2002: 40; Bußmann 1990: 735). Wichtig dabei ist auch die repetitive Natur dieser verfestigten (Vor-)Urteile. Bestimmte Muster werden hierbei medial immer wieder reproduziert. Zusammengefasst, lassen sich Stereotype als eine stark reduktive Darstellung realer (zumeist kultureller) Phänomene bezeichnen. Stereotype sind häufig besonders eng mit Sprachvarietäten verknüpft. Sprachliche Merkmale und Besonderheiten agieren hier als Frames, die schnell in gesellschaftlich verankerte Scenes umgewandelt werden, die vom Individuum internalisiert wurden. Vermeer und Witte konstatieren im konkreten Bezug auf Scenes und Frames:

Einkommende Reize – „Welt“ – lenken die Aufmerksamkeit mit, Aufmerksamkeit bestimmt mit, wie Welt gesehen und interpretiert wird. Führt solche Interpretation durch häufige Wiederholung und Automatisierung zu einer fixierten Meinung über Welt (vgl. „Klischee“ und „Stereotyp“), so wird es immer schwerer, gewohnte Sehweisen neu zu interpretieren. Wahrnehmung wird immer wieder auf dieselbe Weise bewusst, wird zu „gefrorener“ Erfahrung, zum „Stereotyp“, aus dem auszubrechen sehr schwer wird. (Vermeer & Witte 1990: 16f.)

Wir gehen also von einem starren, vorgefertigten „Weltwissen“ aus. Vor allem in den Unterhaltungsmedien wird häufig mit Stereotypen gearbeitet. Diese manifestieren sich sowohl auf einer visuellen als auch auf einer auditiven Ebene. Ethnische und klassenbedingte Stereotypisierung äußert sich besonders stark in Form von unterschiedlichen Sprachvarietäten.

Hier sei jedoch angemerkt, dass das schiere Vorhandensein einer vom jeweiligen Standard abweichenden Sprachvarietät noch keine Stereotypisierung konstituiert. Sprachvarietäten können auch als ein bloßer Lokalkolorit in Erscheinung treten, der dem Setting einer Handlung mehr Authentizität verleiht. Diese Funktion kann, muss aber nicht mit dem Vorhandensein von Stereotypen einhergehen.

3.3.2 Alterität

Stereotype evozieren vor allem Alterität (Gloy 2018; Cercel & Serban 2016: 294; Schlieben-Lange 1998). Die Instrumentalisierung unterschiedlicher Sprachvarietäten in Unterhaltungsmedien produziert demnach ein Bild der „Andersartigkeit“, die von einer vermeintlichen Norm abweicht. Auch hier unterliegt die Darstellungshoheit von Alterität einem graduellen Prozess. Etwas kann mehr oder weniger andersartig dargestellt werden. Der Grad der Andersartigkeit, der hier evoziert wird, war eines der essenziellen Auswahlkriterien des zu erforschenden Materials. Sprachliche Alterität steht im Vordergrund der Beurteilungsschwerpunkte des selektierten Materials.

3.4 Sprachenstandards, Sprachnormen

Wenn wir von abweichenden Sprachvarietäten sprechen, gehen wir zugleich von einem etablierten Standard aus. Was genau darunter zu verstehen ist, unterliegt mitunter Aspekten wie der Region, Institution oder den gegebenen medialen Konventionen. Es handelt sich dabei um eine situativ-variable Angelegenheit. Hier soll umrissen werden, was im Rahmen dieser Arbeit sowohl in der Ausgangssprache als auch in der Zielsprache als Standard erachtet wird. Dass dies generell, aber vor allem in der Ausgangssprache eine sehr komplexe Frage ist, soll in den folgenden Punkten angeschnitten werden.

3.4.1 Sprachnorm im Ausgangssprachenkulturkreis

Bei der Evaluation einer sprachlichen Norm hinsichtlich der US-Amerikanischen Prägungen der englischen Sprache, stößt man auf zahlreiche Nuancen und Komplexitäten. In Form des sogenannten *Mainstream American English* – fortan MAE – gibt es zwar Bemühungen um eine Standardisierung des US-Englischs, diese sind jedoch zum Teil auch kontrovers und aufgrund der Mannigfaltigkeit regionaldialektaler Prägungen schwer zu operationalisieren. Im

akademischen Kontext wird die Verwendung vom sogenannten Standard American English, oder SAE – hier synonym mit MAE zu verstehen – präferiert im Kurrikulum propagiert. Die Dominanz einer übergreifenden, standardisierten Sprachform wird hinsichtlich des historischen Kontexts der USA jedoch auch kritisch evaluiert (Smith 2019).

In den Vereinigten Staaten lassen sich eher dezentralisierte Tendenzen, die jedoch einen gewissen gemeinsamen Nenner suchen, erkennen (Schilling & Wolfram 2016). Zudem existieren im US-Amerikanischen Kulturraum kaum Institutionen, die eine einheitlich normierte Standardsprache propagieren (Schilling & Wolfram 2016). Schilling und Wolfram unterscheiden bei der Standardisierung der englischen Sprache auch zwischen formalen und informalen Standards. Während formale Standards sich klar an etablierten didaktischen und grammatischen Texten orientieren und auch in Lehrinstituten implementiert werden, entzieht sich den informalen Standards eine solch transparente Quellenlage. Die standardisierenden Parameter vom sogenannten Informal Standard English sind nicht so klar definiert und basieren auf intersubjektiven Kriterien innerhalb bestimmter Rezipient*innenkreise. Die Evaluation eines informalen Standards kann je nach regionalen Gepflogenheiten unterschiedlich ausfallen. ISE zeichnet sich durch eine deutliche Abwesenheit von gesellschaftlich stigmatisierten linguistischen Strukturen aus. Regional verortete Dialekte, die in einer bestimmten Community prävalent sind, auch „Vernacular Dialect“ genannt, können ebenfalls einen standardisierten Status erreichen. Was in den Vereinigten Staaten einen vermeintlichen linguistischen „Standard“ ausmacht, ist also durchaus eine komplexe und nuancenreiche Angelegenheit. Demnach eignet sich hier auch keine historisch-chronologische Übersicht. Vielmehr, soll hier ein gemeinsamer Nenner etabliert werden, der situativ und kontextbezogen angemessen erscheint.

Die Vielfalt der unterschiedlichen Dialekte in den Vereinigten Staaten lässt sich mitunter durch die Verteilung unterschiedlicher Bevölkerungsströme erklären. Dieter Bähr (1974: 197) erwähnt drei große regionale Sprachzonen – den Nordosten und Süden, welche stark vom Südenschen beeinflusst wurden und den Westen, wo der Einfluss schottischer und irischer Zuwanderung stärker ausgeprägt war. Als ein prägendes Merkmal nennt Bähr das syllabische *r*, welches im Westen stärker vorhanden ist.

Hier nicht außer Acht zu lassen, worauf Bähr fortführend auch eingeht, ist der Einfluss von niederländischen Siedlern, die sich vor allem im Nordosten niederließen, African American

Vernacular sowie kreolischen Einflüssen (z.B. in Louisiana), lateinamerikanische Prägungen – vor allem im Westen - und den vielzähligen indigenen Stämmen. Der enorme Einfluss Großbritanniens und Irlands fungierte durchaus als Motor in der Entstehung des modernen American English, jedoch wären die vielen regionalen Besonderheiten der Vereinigten Staaten ohne diese Prägungen kaum denkbar. Ortsnamen (Baton Rouge, Oneida, Los Angeles...), Gegenstandsbezeichnungen (Canoe, Kayak...) und stilistische Einwüfe (Loco...) sind ein Beweis der diversen Einflüsse auf das amerikanische Englisch, wie es heute gesprochen und verbreitet wird. Das Konzept einer fixierten Autorität in der Operationalisierung einer standardmäßigen Sprache stößt aufgrund unterschiedlicher soziopolitischer Faktoren nicht selten auf enorme Kritik. Die imperialistischen Konnotationen der Bestrebung einer „korrekten“ Sprache (Schilling & Wolfram 2016: 326f.) sind häufig das Thema fortweilender Debatten (Rosa 2016; Watson 2018).

Diese Komplexitäten in der Evaluation einer vermeintlich einheitlichen/standardgemäßen Sprache in den USA legen demnach eine spezifische Fokussierung nahe. Es soll in der Auswertung der Daten nicht nach einer allgemein anerkannten Standardsprache im US-amerikanischen Kulturraum gesucht werden. Dieses Unterfangen wäre aufgrund der bereits genannten Aspekte zum Scheitern verurteilt. Vielmehr soll der Fokus hier auf bestimmten Standards in den audiovisuellen Medien liegen. Das sogenannte Network English oder Network Standard soll hier als ein Orientierungspunkt hergenommen werden. Hierbei handelt es sich um eine Mischvariante ohne stigmatisierte Merkmale – sowohl sozialer als auch regionaler bzw. genereller Natur. Nordöstliche Einschlüge sowie Südstaatenenglisch (hier ein Sammelbegriff für unterschiedliche Dialekte im US-Amerikanischen Süden) sind aus dem Pool der Network Standard-konformen Sprachvarianten generell exkludiert (Schilling & Wolfram 2016: 324-325). Hierbei handelt es sich um das zentrale Ausschlusskriterium des Network Englishs.

Im Rahmen dieser Arbeit soll jedoch eine weitere Differenzierung stattfinden. Grundsätzlich soll sich die Evaluation der Daten an einer standardisierten Form von American English orientieren. Network English stellt durch seine mediale Reichweite einen erheblichen Faktor im Versuch, das amerikanische Englisch zu standardisieren, dar. Es wäre aber nicht sinngemäß, ein Produkt der Unterhaltungsindustrie basierend auf dessen Normkriterien zu evaluieren. Das formale Register dieser Norminstanz ist keineswegs mit der alltäglichen Verwendung der Sprache deckungsgleich. Ein/e Büroangestellte*r Milwaukee wird nicht wie ein/e Nachrichtensprecher*in Atlanta sprechen. Nachrichtensender unterliegen einem weitaus

formaleren Register. Kontraktionen wie „can’t“ oder „don’t“, welche einem legeren Sprachgebrauch zugeordnet werden, kommen hier zum Beispiel seltener zur Anwendung. So verhält es sich auch mit unzähligen anderen Kolloquialismen. Im alltäglichen, gesprochenen Diskurs sind sie jedoch keineswegs stigmatisiert. Unterhaltungsmedien, vor allem welche, die in einem familiären Arbeiter*innen-Milieu spielen, haben einen gewissen Anspruch auf Authentizität. Selbst eine Cartoon-Serie, deren Protagonist*innen nur vier Finger besitzen und in einer geographisch unspezifizierten fiktiven Stadt leben, erhebt den Anspruch auf eine einigermaßen authentische und repräsentative Sprachkultur. Demnach wird „Standard“ hier als ein Amalgam aus normativen Mustern des Network Englishs und den unterschiedlichen Besonderheiten von US-amerikanischen Regionaldialekten, die keine Merkmale des Nordostens sowie der Südstaaten aufweisen, verstanden.

3.4.2 Sprachnorm im Zielsprachenkulturkreis

Wie unzählige Phänomene in den Bereichen der Sprachforschung, kann auch die normative Evaluation der deutschen Sprache gewissermaßen als ein Resultat der Erfindung des Buchdruckes angesehen werden. Das zunächst stark grammatisch verortete Interesse an einer vermeintlichen Normierung der Sprache, fasste in der Entwicklung überregionaler Druckersprachen Fuß. Ein überlappendes Phänomen, mit dem sich viele Grammatiker konfrontiert sahen, war die Verschiedenartigkeit zwischen der geschriebenen und jeweils regional gesprochenen Sprache. Daraus ergab sich das Bestreben, eine einheitliche Grammatik zu konstruieren. Eine fortschreitend gleichgeschaltete Kultursprache diene als übergreifender Referenzpunkt in der Evaluation unterschiedlicher Dialekte, welchen eine zunehmend abgewertete Position zugeordnet wurde. Hierin fand auch das Bestreben nach übersichtlichen Normen einer vermeintlich richtigen Sprache ihren Ursprung. Die sogenannte „gelehrte Schrift“ erlangte im 17. Jahrhundert bereits einen standardartigen Status. (Löffler 2003: 12-13)

Natürlich waren diese Entwicklungen nur einer der wichtigsten Motoren der Standardisierung. Geschöpft wurde aus einer reichen Quelle an unterschiedlichen Schreibdialekten, die basierend auf gesprochenen Dialekten bis in das 15. Jahrhundert hinein entwickelt wurden. Kodifiziert wurden die standardsprachlichen Bestrebungen erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Es sei jedoch angemerkt, dass es sich hierbei vorerst um die geschriebene Sprache handelte. Die bürgerliche Sprache dominierte in dieser Epoche. Normierungsversuche hinsichtlich der gesprochenen Sprache wurden bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts operationalisiert (Eichinger

2015: 169). Seither sind zweierlei Entwicklungen von besonderer Bedeutung: Der Abbau des Dialekts, aber auch eine dezidierte Destandardisierung. Mit anderen Worten: Regionale Dialekte nehmen zunehmend standardnahe Züge an, dies zieht eine stärker ausgeprägte Toleranz für regionale Dialekte mit sich. Es finden also häufiger standardisierende Prozesse innerhalb der Variation statt (Shafer 2018: 11).

Grammatikalische Normierungen waren relativ früh schon konsensbasiert. Sie stellen bis heute einen der einheitlichsten Aspekte der deutschen Sprache dar. Im Bereich des Wortschatzes haben sich über die Jahrhunderte gewisse regionale Differenzen bewahrt (Eichinger 2015: 173).

Wie lässt sich nun aber dieser normierende Begriff der Standardsprache konzise definieren? Handelt es sich, basierend auf den Erkenntnissen der Sprachwissenschaft, nicht auch nur um eine weitere Variante, die von unterschiedlichen Einflüssen geprägt wurde? Letzteres ist zweifelsohne mit einem Ja zu beantworten. Hinsichtlich der Definition wurden unterschiedliche Ansätze verfolgt. Einer, der die bereits erwähnten Einflüsse in Betracht zieht und auch die soziale Komponente miteinbezieht, wurde von Werner H. Veith angestrebt: „Die Standardsprache ist ein multifunktionaler Varietätenkomplex mit der größten kommunikativen Reichweite und dem höchsten Normenprestige.“ (Veith 2002: 137).

Veith bezeichnet die Standardsprache als einen *Varietätenkomplex* – sie setzt sich also aus den Bausteinen unterschiedlicher Varietäten zusammen. Dieser Standardvarietät wird das höchste gesellschaftliche Prestige zugesprochen. Hierarchisch befinden sich unter ihr Sprachvarietäten, die unter dem Begriff „Substandard“ zusammengefasst sind.

Es sollten hier auch die Normen der geschriebenen und gesprochenen Sprache differenziert werden. Die bereits definierte Standardsprache wird medial eher als ein Merkmal der geschriebenen Sprache verstanden. Die gesprochene Sprache wiederum ist durch eigene Charakteristika gekennzeichnet, die eigenen Regelwerken folgen (Busse 2006: 8).

Man geht heute eher von einem plurizentrischen Standard im deutschsprachigen Raum aus. Es handelt sich, so Eichinger, um einen öffentlichkeitstauglichen Stil, der „in gewissem Ausmaß mit der gemeinten Öffentlichkeit variiert“ (Eichinger 2015: 178-179). Selbst diese Variation orientiert sich jedoch an jeweils normierenden Instanzen. Hierbei handelt es sich vor allem um regionale und überregionale Medien. Sie unterliegen aufgrund ihrer angestrebten Reichweite

normierenden Auflagen. Wie wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit nun die Bezugsgröße „Standard“ definiert?

Auch hier wird von einem plurizentrischen Bezug ausgegangen. Zugleich müssen die Rahmenbedingungen der Synchronfassung berücksichtigt werden. Die Simpsons wurden sowohl von Beta Technik in München, Arena Synchron in Berlin und FFS Film- & Fernseh-Synchron in München und Köln synchronisiert. Mitte der 1990er lagen die Erstaussstrahlungsrechte im deutschsprachigen Raum bei Pro7 – einem Fernsehsender mit Sitz in München, jedoch einer überregionalen Reichweite. Es kann demnach davon ausgegangen werden, dass sich der Übersetzungsprozess mehr an standardnahen Varietäten orientiert hat – stark südliche Ausprägungen oder vom Standard der gesprochenen Sprache abweichende Aussprachen (wie das Bayrische, Schwäbische oder Sächsische) bzw. Besonderheiten können kategorisch ausgeschlossen werden. „Standard“ wird also im Rahmen dieser Arbeit als ein Amalgam aus standardnahen Varietäten verstanden. Anstatt einer stark binären Dichotomie, orientiert sich die Normvorstellung hier auch wieder an einem graduierbaren Muster.

3.5 Sprachvarietäten als Übersetzungsproblem

Sprachvarietäten, die von der standardisierten Sprachnorm abweichen, sind, wie bereits erläutert, in einen sozialen und historischen Kontext eingebettet. Dieser verleiht ihnen eine konnotative Ebene, die weit über die Ebene des schieren Ausdrucks hinausgeht (Greiner 2004: 899 ff.). Diese konnotative Ebene nimmt kulturelle Dimensionen an und beruft sich auf Scenes, die tradiert und internalisiert wurden. Ziel der Übersetzung ist es auch, die Bedeutungsebene kultureller Inhalte so skoposadäquat wie möglich zu übermitteln. Kulturell geladene Inhalte sind ein Teil des Bedeutungsgefüges fiktionaler sowie non-fiktionaler Werke. Auch wenn sie nicht in identischer Form wiedergegeben werden können, wird eine möglichst verlustfreie Übermittlung der Wirkungsfaktoren im Übersetzungsprozess angestrebt.

Vor allem im Bereich der Dialekte ergeben sich häufig Übersetzungsprobleme. Dies lässt sich mit ihrer starken Bindung an bestimmte geographische Räume und den damit verbundenen sprachlichen Kulturspezifika erklären.

Czennia (2004: 505) sieht in der denotativen Ebene von Sprachvarietäten einen Problemherd⁴⁷. Nach Greiner (2004: 902) stellen vor allem permanente Varietäten ein häufigeres Problem im Übersetzungsprozess dar. Dies sei in der Beschaffenheit okkasioneller Varietäten zu begründen. Sowohl Fachsprachen als auch spezifische Jargons haben oft einen internationalen Charakter. Kunstsprachen, so Greiner, verweisen hingegen auf weniger lebensweltliche Inhalte. Dieser lebensweltliche Bezugspunkt, sei im Rahmen dieser Arbeit postuliert, ist ein essenzieller Faktor in der Evaluation der Funktion eines Textes. Varietäten und ihre Konnotation (Frame) spielen, wie bereits impliziert, eine tragende Rolle in der Festlegung der textinhärenten Funktion. Varietäten sind in unterschiedlichen Kulturen jedoch unterschiedlich konnotiert. Sprachliche Phänomene sind ein Resultat der Kultur und Kultur definiert sich mitunter anhand von Sprache. Reiß und Vermeer bezeichneten diese Beziehung als Interdependenz von Sprache und Kultur (1984: 1). Sprachvarietäten sind Träger von Werten und Statusvorstellungen von kulturellen Gruppen. Ihnen kommt daher eine identitäre Bedeutung zu (Korycinska-Wegner 2011: 75). In dieser Instanz muss der/die Übersetzer*in auf seine/ihre bikulturelle Versiertheit zurückgreifen, um sich der Herausforderung einer angemessenen Übermittlung dieser stellen zu können. Dass diese in vielen Fällen nicht lückenlos gelingen kann und Funktionsvorstellungen variieren können, wird im folgenden Unterpunkt näher durchleuchtet.

In den permanenten Varietäten sind also häufiger kulturelle Inhalte gegeben, die lebensweltliche Konnotationen hervorrufen. Und diese gilt es letztendlich funktionsgetreu und angemessen in den Zieltext zu übersetzen. Soll ein gewisser Lokalkolorit oder eine Milieuzugehörigkeit evoziert werden, kann die Übermittlung dieser Funktion in die Zielsprache eine große Herausforderung darstellen. Liegt die humoristische Instrumentalisierung von Dialekten, Akzenten, Soziolekten und dergleichen im Vordergrund, können unter Umständen funktionsadäquate Eingriffe getätigt werden. Grundsätzlich finden sich viele der Übersetzungsprobleme in der Verschiedenartigkeit unterschiedlicher Varietäten im Sprachenttransfer. Dieses Problem der Verschiedenartigkeit gilt es zu überbrücken.

3.5.1 Translatorische Lösungen bei Übersetzungsproblemen

⁴⁷ Czennias Ansicht, die Kulturspezifika von Dialekten seien schier unübersetzbar, soll hier jedoch keine Beachtung geschenkt werden. Wenngleich Dialekte in unterschiedlichen Sprachen unterschiedliche Konnotationen und Bedeutungsdimensionen aufwerfen.

Wie soll nun aber mit diesen Problemen umgegangen werden? Lässt sich die Wirkung kultureller Inhalte trotz streckenweisen Engpässen auf der konnotativen Ebene in irgendeiner Weise trotzdem übermitteln? Welche Optionen stehen Übersetzer*innen zur Verfügung, wenn sie mit Sprachvarietäten im audiovisuellen Kontext konfrontiert sind? Diesen Fragen soll hier nachgegangen werden.

Jeder Lösungsansatz soll sich am Skopos des erwünschten Zielproduktes orientieren. Ein One-Size-Fits-All-Schema ist hier keineswegs gegeben. Auch kann der Skopos innerhalb eines Textes variieren. Demnach muss der Zweck einer Dialogpassage jeweils einzeln evaluiert werden. Den Übersetzer*innen stehen hierzu mehrere Optionen zur Verfügung.

Grundsätzlich bedarf es bei der Übersetzung kulturspezifischer Inhalte bestimmter Shifts (Rosa 2015: 216). Dabei handelt es sich um Auslassung (bestimmte kulturspezifische Inhalte werden gänzlich ausgelassen), Hinzufügung (im Originaltext nicht vorhandene Kulturspezifika werden hinzugefügt), Aufrechterhaltung (die kulturelle Signifikanz des Inhaltes soll so gut wie möglich aufrechterhalten bleiben) oder Abänderung (Der Inhalt wird durch einen anderen kulturspezifischen Inhalt in der Zielsprache ersetzt). Die folgenden Modelle zur Übersetzung von Sprachvarietäten bewegen sich im generellen Rahmen dieser Shifts.

Waltraud Kolb (2003: 278ff.) definierte fünf verschiedene Strategien im Umgang mit Sprachvarietäten. Übersetzer*innen können sich dieser Methoden bedienen:

Übertragung in einen Dialekt - Hier werden Dialekte im Ausgangstext durch andere Dialekte im Zieltext ausgetauscht. Diese Methode ist jedoch nur in spezifischen Situationen effektiv. Starke Differenzen in den soziokulturellen Gegebenheiten der Ausgangs-und-Zielkultur können hier zu einem Problem werden. Nehmen zwei unterschiedliche Dialekte jedoch innerhalb der beiden Sprachkulturen eine ähnliche Stellung ein, kann diese Methode als der Funktion angemessen erachtet werden.

Übertragung in einen Soziolekt – Eine Übertragung eines diatopischen Elements in ein diastratisches. Auch diese Methode ist von der jeweiligen Konnotation des Dialekts bzw. des Soziolekts abhängig.

Übertragung als gebrochenes Deutsch – Der Verzicht auf einen bestimmten Dialekt zugunsten einer fehlerhaften Anwendung der deutschen Sprache ist ebenfalls eine Option. Kulturell betrachtet ist diese Option jedoch mit negativen Konnotationen und stigmatisierenden Elementen gefärbt.

Entwicklung einer Kunstsprache – Hierbei handelt es sich vermutlich um die kreativste Methode. Allerdings muss ihre Operationalisierbarkeit hinsichtlich unterschiedlicher Faktoren wie Zeitdruck und Erwartungen des angestrebten Zielpublikums beachtet werden.

Wiedergabe durch Standardsprache – Hier wird gänzlich auf die in der Originalspur evozierte Andersartigkeit verzichtet. Abweichende Merkmale werden getilgt und durch eine standardgemäße Sprachverwendung ersetzt. Diese Praxis geht zweifelsohne mit stilistischen Verlusten einher, sie wird jedoch aufgrund ihrer schnellen und unkomplizierten Operationalisierbarkeit am häufigsten angewendet. Dienen Sprachvarietäten als schierer Lokalkolorit, haben aber abgesehen davon keinen Einfluss auf die Handlung oder die Thematik eines Werkes, dann werden diese Verluste oft zugunsten eines flüssigen Prozesses in Kauf genommen.

Konkreter im Kontext der Übersetzung von Animationsserien, schlägt Vincenza Minutella fünf verschiedene Vorgehensweisen im Umgang mit sprachlicher Variation vor. Hier sei angemerkt, dass Minutella hier mit „Variation“ nicht nur variierende Verwendung innerhalb einer gegebenen Sprache versteht, sondern auch das Vorhandensein unterschiedlicher Nationalsprachen innerhalb einer Dialogfassung. Ihre Vorgehensweisen setzen sich zusammen aus *Neutralisation* (Die Sprachvarietät wird im Zieltext eliminiert und eine Standardvarietät wird angewandt), *Quantitative reduction* (Sprachvarietäten werden im Zieltext reduziert, sind aber noch in irgendeiner Form vorhanden), *Preservation* (Alle Marker und kontextuellen Gegebenheiten einer divergierenden Sprachvarietät werden aufrecht erhalten und ohne Eingriffe wiedergegeben), *Hypercharacterization* (Hier wird die sprachliche Identität einer Figur durch überspitzte Darstellung auf den phonetischen, lexikalischen und syntaktischen Ebenen hervorgehoben bzw. diese Elemente in übertriebener Form dargestellt) und *Adaptation/localisation/domestication/transformation* (Die Art der Sprachvarietät wird in angepasster/abgeänderter Form in den Zieltext übertragen. Minutella nennt hier Möglichkeiten wie die Übertragung in einen spezifischen Regionaldialekt der Zielsprache oder die komplette Änderung der Nationalität – und somit der A-Sprache – der Figur) (Minutella 2020: 76ff).

Von Bedeutung sind hier vor allem die nuancenreichen Hinzufügungen der quantitativen Reduktion und der Hypercharakterisierung. Übersetzer*innen haben die Option, im Originaltext vorhandene Varietäten überspitzt darzustellen oder sie gegebenenfalls in einer subtileren Ausprägung zu übertragen. Diese Optionen sind je nach Skopos und intendiertem Zielpublikum abzuwägen. Eine Reduktion der Ausprägung von Varietätenmerkmalen kann zum Beispiel von Nöten sein, wenn der Ausgangstext aufgrund stereotypischer Darstellung ethnischer Minderheiten kritisiert wurde. Hier könnte die Anweisung lauten, dass gewisse Akzente und Dialekte reduziert werden sollen, um dem Skopos einer sensibleren kulturellen Darstellung gerecht zu werden.

Im Gegenzug kann eine Hypercharakterisierung von Nöten sein, wenn ein subtiler Akzent oder Dialekt in der Ausgangskultur schnell erkannt und zugeordnet werden kann, in der Zielkultur jedoch wenig Berührungspunkte hat. Eine Figur mit einem subtilen Texanischen Akzent, die sich größtenteils am MAE orientiert, aber ein rhotisches R ausspricht und sich so als Texaner identifiziert, kann im Ausgangstext vom Publikum schnell identifiziert werden. Im Zieltext hingegen würde man eher zu einer Fokussierung auf stereotypische Aussprache tendieren, da das intendierte Publikum seltener subtilen Ausprägungen der ausgangskulturellen Varietäten ausgesetzt ist und sie daher nicht sofort zuzuordnen vermag. Es wäre auch schwierig, diese subtilen Marker in eine komplett andere Sprache zu übertragen, in der kein Pendant zu diesen besteht.

Wie sollen nun aber die evozierten Bedeutungsebenen des Ausgangstextes einigermaßen adäquat in das Zielprodukt übertragen werden? Hierbei handelt es sich um eine komplexe Angelegenheit, da sich keine konzise und definitive Antwort darauf finden lässt. In der Tat muss man hier von mehreren Antworten ausgehen, die sich jeweils individuell an der gegebenen Textpassage und ihrem intendierten Skopos orientieren. Und im Vordergrund der Frage nach dem Skopos steht oft die Botschaft bzw. die Bedeutung der Textpassage, die übermittelt werden soll.

Eine gänzlich „verlustfreie“ Übersetzung kann und darf nicht das Ziel sein. In der Überlieferung kultureller Inhalte ist immer mit gewissen Diskrepanzen zu rechnen. Vielmehr wird hier nach dem „Weniger oder mehr“-Prinzip agiert. Das optimale Ziel ist, die Bedeutungsebenen so gut wie möglich zu übertragen oder diese gegebenenfalls durch neue, zielkulturell relevante

Bedeutungsebenen zu ersetzen. Auch letztere Option kann dem intendierten Zweck des Produktes gerecht werden, sofern dieser nicht in den Spezifika der vorhandenen Varietäten liegt, sondern zum Beispiel in der humoristischen Wirkung einer Szene oder den evozierten zwischenmenschlichen Beziehungen. Es gilt hier, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren: die Wirkung des Werkes.

Gleichzeitig soll eine allgemeine Verständlichkeit des Zietextes erreicht werden. So spricht sich Susanne Ghassempur (2011: 54) zum Beispiel für die Übertragung spezifischer Regionaldialekte und Soziolekte in überregionale, umgangssprachliche Varietäten aus. Sie bezog sich dabei auf die deutsche Übersetzung von Roddy Doyle's Buch „The Commitments“, welches im Original von einem vulgärsprachlichen Arbeitersoziolekt aus Nord-Dublin durchzogen ist. Ghassempur sieht in der Substitution eines Dialektes durch einen anderen ein Problem. Dialekte und Soziolekte sind über Ländergrenzen hinaus unterschiedlich konnotiert und die Gefahr bestehe darin, dass die gewählte Substitution nicht mit der konnotativen Ebene des Originals kompatibel ist. Demnach biete sich ein breiteres umgangssprachliches Register an, das konnotative Elemente des Originals beinhaltet, jedoch nicht klar regional zu verorten ist. Hier sei jedoch auch angemerkt, dass sie diesen Modus Operandi durchaus als Kompromiss ansieht.

In gewissen Situationen sind solche Kompromisse von Nöten. Ist das Werk nicht nur sprachstilistisch, sondern auch thematisch stark in einem bestimmten Milieu verankert, lassen sich diese Inhalte kaum durch die Ersetzung einer spezifischen Varietät durch eine andere angemessen übertragen. Sind vom Standardgebrauch abweichende Varietäten jedoch eher nebensächlich oder dienen einem übergeordneten Zweck, gibt es durchaus Argumente für diese Art der Substitution. Wie sehen nun aber Methoden aus, die die Funktion des Textes aufrechterhalten, sich aber sprachlich weit vom Original entfernen?

Im Falle der italienischen Synchronisation des Disney-Animationsfilmes *The Aristocats* wurden zum Beispiel starke Eingriffe getätigt. Die Figur „O'Malley“, welche im Original einen Arbeitersoziolekt mit Slang-Elementen spricht, wird in der italienischen Synchronfassung zum Römer (Bruti 2009). Hier berief man sich auf das Prinzip der Lokalisierung und Domestizierung. Ist die Funktion des Textes ein Effekt, der durch seine Nachvollziehbarkeit und humoristische Prägung besticht, kann dieser Modus der Translation eine erhoffte Wirkung erreichen. Verluste sind in der Übersetzung stark kulturell geprägter Inhalte meist

unumgänglich. Eine Substitution auf der Varietätenebene versucht, den Verlust des konnotativen Effekts des Originalkolorits anhand einer neuen konnotativen Ebene in der Zielsprache auszugleichen. Hier muss die Grundannahme lauten, dass der gewünschte Effekt des Textes sich primär auf eine nachvollziehbare Identifikation mit regionalen sowie sozialen Kulturvorstellungen bezieht. Die Modell-Leserschaft muss also mit lokalen italienischen Dialekten und Soziolekten vertraut sein. Im Gegenzug ist sie weniger mit US-amerikanischen Varietäten und ihren soziokulturellen Konnotationen vertraut. Unter Berücksichtigung dieser Punkte, kann die funktionale Legitimität dieser Methode begründet werden.

Im audiovisuellen Kontext steht es Übersetzer*innen auch frei, konnotative Verluste durch spezielle Eingriffe auf der Ebene der Stimmqualität zu substituieren (Bruti 2009). Sind bestimmte kulturelle Vorstellungen mit einer spezifischen Varietät verbunden, können diese auch durch bestimmte Arten der Verbalisierung suggeriert werden. So wurde zum Beispiel der markant deutsche Akzent einer nationalsozialistisch-kodierten Hintergrundfigur (die Figur ist in der Uniform eines SS-Offiziers gekleidet) in der US-Serie *The Simpsons* (Groening 1993) in der deutschen Version nicht übertragen. Ihm wurde jedoch eine martialisch-anmutende Stimme mit harscher Betonung und militärsprachlicher Intonation zugewiesen. Die Problematik der Übertragung kultureller Stereotype in die persiflierte Ausgangskultur wurde hier anhand konnotativer Ebenen, die dem Zielpublikum im gegebenen Kontext bewusstwerden, überbrückt.

Zusammengefasst lassen sich die Methoden zur Überbrückung der Varietätenproblematik als mannigfaltig bezeichnen. Verluste können nicht gänzlich vermieden werden, es existieren jedoch Ansätze, die dem Text neue, zielkulturelle Ebenen hinzufügen oder intendierte Konnotationen anhand der gewählten Stimmqualität evozieren. Hierbei handelt es sich, so die These dieser Arbeit, um Optimalpraktiken aus der Perspektive einer kreativen Übersetzung. Sie werden, was anhand des ausgewählten Materials auch evident ist, jedoch eher bedingt operationalisiert und stellen nicht die Norm in der translatorischen Tätigkeit dar.

3.6 Sprachvarietäten im humoristischen Kontext

Es wurde bereits konstatiert, dass Sprachvarietäten einer fiktiven Produktion einen Lokalkolorit hinzufügen, zur Authentizität der präsentierten intradiegetischen Welt beitragen und das Geschehen lebendiger wirken lassen können. In humoristisch-orientierten Erzeugnissen wird ihnen aber oft vor allem eine humorbezogene Funktion zugeordnet. Im Hinblick auf die Materialwahl – hier eine sozial-satirische US-Cartoonserie – lässt sich der Skopos des Zieltextes definitiv im humoristischen Rahmen verorten. Es ist also davon auszugehen, dass humoristische Tendenzen in den gewählten Instanzen abweichender sprachlicher Varietäten durchaus intentional sind. Die humoristischen Elemente von Sprachvarietäten spiegeln sich in den von Martínez Sierra (2008; Chaume 2012: 149) formulierten Elementen „Community-Sense-of-Humour“ und „Linguistic elements“ wider. Dabei handelt es sich um zwei Kategorisierungen humoristischer Elemente, die in einem Gefüge unterschiedlicher Wirkungsebenen eingebettet sind. Die Kategorie „Community Sense of Humour“ greift hier soziopolitische und gruppendynamische Elemente auf, während „Linguistic elements“ auf einer rein sprachlichen Ebene, also Semantik, Grammatik, Lexik agiert. Es ließe sich auch begründen, dass die graphische Ebene hier ebenfalls eine große Rolle spielt, da es sich um ein audiovisuelles Medium handelt und kulturelle Stereotype z.B. sowohl visuell als auch auditiv wiedergegeben werden.

In welcher Form fungieren Varietäten aber nun als Quelle von Humor? Wie äußert sich varietätenbasierter Humor? In *A Great Feast Of Languages* untersucht Dirk Delabastita (2002) die humoristischen Elemente von Shakespeares *King Henry V* hinsichtlich ihrer multilingualen Prägung. Die humoristische Funktion der vielseitigen Variation des Werkes sieht er vor allem im Kontext der mimetischen Funktion, also in gewisser Hinsicht ihrer Repräsentation historischer Vorstellungen. Dies deckt sich mit dem Anspruch der Authentizität, der in fiktiven Werken durch Varietäten evoziert werden soll. Des Weiteren verleihen die individuellen Varietäten ihren Sprecher*innen geschichtlich und kontextuell verortete Eigenschaften, die einer Identifizierung gleichen. Delabastita geht ebenfalls auf kontextbasierte humoristische Funktionen der Varietäten ein.

Die humoristische Färbung von Sprachvarietäten, die sich von einer etablierten Norm unterscheiden, kann auch ideologisch vereinnahmt werden und Einstellungen gegenüber ethnischer und soziokultureller Gruppen innerhalb einer Machtstruktur wiedergeben. Grammatikalische Fehler und von der Norm abweichende Aussprache sind humoristische

Stilmittel, die eine gewisse „Unangemessenheit“ reproduzieren und einem bestimmten Status Quo zugutekommen. Hier soll ein Gefühl der soziokulturellen Überlegenheit evoziert werden.

Auf sprachlichen Varietäten basierter Humor kann also in einer Machtstruktur den sozialen Konservatismus bestärken, jedoch, so Catherine E. Davies (2017: 482), auch subversiv sein, indem er zur Dekonstruktion gängiger Stereotype verwendet wird. Die soziolinguistische Ebene des sprachbasierten Humors fußt hier in der Grundannahme, dass Humor eine Form der erlernten Interaktion ist, die einen Aspekt der gesellschaftlichen Sozialisierung darstellt. Ihr geht ein Grundwissen über soziale Klassenverhältnisse, Geschlecht, Ethnie, Alter und Regionalität voraus. Humor ist demnach eine bedeutende Einheit im Gefüge des *Social Meanings*. Davies räumt auch ein, dass sprachbasierter Humor kontextbasiert und multifunktional ist.

Hierzu sei angemerkt, dass sprachbasierter Humor in jedem Fall eine Wiedergabe von Beziehungsdynamiken ist. Er unterstreicht, aber definiert auch den Bezug, den bestimmte Gruppen zueinander haben. Nicht zuletzt spielt Humor auch mit den Erwartungen der Rezipient*innen. In vielerlei Hinsicht entsteht sprachbasierter Humor infolge von unerwarteten Konversationssträngen, unüblichen Ausdrucksweisen oder in Form einer sich von der präsentierten Norm abweichenden Aussprache. So interpretiert Kosta varietätenbasierten Humor zum Beispiel folgendermaßen: „Das wesentliche Moment des Humors sehe ich in der durch Antithese, semantische Inkompatibilität, Kontrast oder Verletzung einer Konversationsmaxime bedingten Auslösung eines Lacheffekts beim Empfänger der Nachricht.“ (2013: 298f.)

Der humoristischen Funktion von Sprachvarietäten ist also eine gewisse Abhebung von einer gegebenen Norm, ergo, eine Andersartigkeit inhärent. Und diese, sofern es skoposkonform ist, gilt es in das Zielprodukt zu übertragen.

Zusammengefasst, lässt sich eine langwährende Liaison zwischen der Implementierung von Sprachvarietäten in audiovisuellen Unterhaltungsmedien und ihrer humoristischen Instrumentalisierung, erkennen. Chiaro (2010: 9) verwies auf die vermeintliche Omnipräsenz diverser Dialekte und Akzente im humoristischen Repertoire unterschiedlicher Komödiant*innen. Silvia Bruti (2012: 98) legte dies als ein Zeichen für eine inhärente humoristische Funktion von Akzenten und Dialekten aus. Es sei hier aber nachgestellt, dass erst

der thematische Kontext, die Präsupposition der Zielgruppe und allem zugrundeliegend, der intendierte Skopos die humoristische Auslegung von Varietäten bestimmen. Die humoristische Rezeption existiert nicht in einem Vakuum. Die vermeintlich grundlegende humoristische Funktion von Sprachvarietäten muss immer in Relation zum evozierten Standard, sofern ein eindeutiger vorhanden ist, gesehen werden. Sprache, die sich von der „Norm“ abgrenzt, kann aufgrund ihrer Sonderheiten und ihrer Andersartigkeit als humorvoll angesehen werden. Zusätzlich können varietätenspezifische Aussprachemuster und grammatikalische Gegebenheiten für linguistischen Humor beansprucht werden. So können dialektale Homophone zu standardgemäßen Begriffen zum Beispiel für Verwirrung in Dialogen sorgen. Ein Beispiel hierfür wäre ein Sketch des irischen Comedy-Duos *The Rubberbandits*, in dem die beiden Protagonisten einen Kuchen backen und es zu einer phonetischen Verwechslung zwischen „Yolks“ (Plural von Eigelb/Dotter) und „Yokes“ (Irischer Slangausdruck für Ecstasy-Tabletten) kommt (Fallon Casey 2010).

Sprachmuster, die als „ungrammatikalisch“ aufgefasst werden, evozieren einen Substandard und heben somit eine gewisse Andersartigkeit hervor. Ähnlich verhält es sich auch mit Aussprachemustern, die stark vom Standard abweichen. Hierbei handelt es sich nur um ein paar der Aspekte, die Sprachvarietäten mit dem humoristischen Skopos verbinden. Eine exhaustive Übersicht würde den Umfang der vorliegenden Arbeit überschreiten.

4 Materialdarstellung

Ihre Ursprünge findet die US-amerikanische Sitcom *The Simpsons* in der Sketch-Comedy-Serie *The Tracey Ullman Show*. Die Familie war ursprünglich in Form von Kurzsegmenten oder „Shorts“ zu sehen. Der erste Simpsons-Sketch wurde am 19. April 1987 ausgestrahlt. Die Kurzsegmente waren kontinuierlich bis am 14. Mai 1989 zu sehen.

Die Idee, das Material als eigenständige Serie weiterzuführen beruht auf einem Gespräch zwischen dem Produzenten und Regisseur einiger Episoden der Tracey Ullman Kurzfilme David Silverman und dem Produzenten James L. Brooks (O’Brien 2013: 00:01:40). Daraufhin engagierten Brooks, Groening und Sam Simon Drehbuchautoren und der Entstehungsprozess der Fernsehserie nahm seinen Lauf. Die Produktion wurde von dem Filmstudio 20th Century Fox in die Wege geleitet. Am 17. Dezember 1989 wurde die erste Episode *The Simpsons*

Roasting On An Open Fire (Silverman 1989) in den USA urausgestrahlt. Zunächst wurden von 20th Century Fox 13 Episoden für die erste Staffel in Auftrag gegeben. Seitdem wurden kontinuierlich Staffeln zu durchschnittlich 22 Episoden und einer jeweiligen Laufzeit von 23 bis 25 Minuten produziert.

Die Serie erlangte dank ihrer zahlreichen Synchronfassungen – 28 kontinuierliche insgesamt – ein großes internationales Ansehen. Die verschiedenen Synchronfassungen weisen unterschiedliche Grade der Anpassung auf. So werden in der Arabischen Fassung den Figuren zum Beispiel arabische Namen (Omar statt Homer, Badr statt Bart, Mona statt Marge...) gegeben und kulturspezifische Inhalte entsprechend abgeändert – Omar trinkt demnach keinen Alkohol, sondern Softdrinks und verspeist Rinderwürste anstatt Schweinswürste. Auch regionale Spezialfassungen wurden für spezielle Sendezeiten verfasst – so waren im Dezember 2020 und im Oktober 2021 im ORF Folgen mit österreichischen Synchronfassungen zu sehen, die lokale Stimmtalente zur dialektalen Vertonung bat. (APA 2021)

The Simpsons wurde mit 35 Emmys und zahlreichen angesehenen Preisen ausgezeichnet und hatte auch Einfluss auf die Alltagssprache im Englischsprachigen Raum sowie international. Begriffe wie „D’oh“ und „Meh“⁴⁸ finden sich mittlerweile im Oxford Dictionary. Im Jahre 2007 erschien ein Spielfilm unter der Regie von David Silverman, der international in Kinos zu sehen war.

Im deutschsprachigen Raum wurde die Serie am 28. Februar auf dem privaten Fernsehkanal Premiere erstausgestrahlt. Die Ausstrahlung für ein breiteres Publikum durch öffentlich-rechtliche Sender erfolgte im September desselben Jahres durch das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF). Die exklusiven Ausstrahlungsrechte für Deutschland gingen 1994 an ProSieben über, fortan waren auch mit dem Sender verbandelte Synchronstudios für die Synchronfassung zuständig. Deutschsprachige Erstausstrahlungen wurden fortan auch der Leitung von ProSieben überlassen. Zum größten Teil ist dies nach wie vor der Fall, jedoch wurden inzwischen einige Episoden bereits über die Streaming-Plattform Disney+ in der deutschen Fassung veröffentlicht, bevor sie auf ProSieben im Fernsehen ausgestrahlt wurden.

⁴⁸ Hier sei angemerkt, dass die Verwendung von „Meh“ in The Simpsons keineswegs der Ursprung des Begriffes ist – dieser wird im Jiddischen vermutet. Der Begriff erlangte jedoch nach seiner Verwendung in der Serie einen großen Grad an Popularität.

4.1 Humor in The Simpsons

Die humoristische Prägung der Serie *The Simpsons* lässt sich als satirisch-referenziell mit Hang zum Lächerlichen und Absurden bezeichnen. Populärkulturelle Anspielungen machen einen großen Teil der humoristischen Situationen aus, ebenso häufig sind überzeichnete, sozialkritische Szenarien zu beobachten. Das Medium des Zeichentricks ermöglicht Slapstick-orientierte Szenarien, die in einer Realproduktion nicht oder nur schwer möglich wären. Auf der verbalen Ebene sind Wortwitze, Neologismen, Malapropismen, von den Figuren nicht intendierte Fehlaussagen, komisch anmutende Stimmqualitäten, inkongruente Sprachvarietäten und Register zu vermerken.

4.2 The Simpsons und das Genre der Sitcom

Matt Groennings Fernsehserie nimmt eine gewisse Sonderstellung ein, indem sie sowohl dem Genre der Animation als auch der Situation Comedy, oder „Sitcom“ zuzuordnen ist. Sitcoms zeichnen sich durch einen konstanten Fluss an humoristischen Situationen aus, jedoch sollen auch narrative Stränge mit komödiantischen Strängen verbunden werden und eine gewisse Kontinuität aufweisen (Palmer 1994: 142/ Dore 2019: 35). Episoden sind üblicherweise in sich abgeschlossen, weiterführende Erzählstrukturen, die sich über mehrere Episoden strecken, werden eher spärlich bedient (Belz 2008: 105)⁴⁹.

Die Beziehungen der Sitcom-Protagonist*innen sollen in gewisser Hinsicht nachvollziehbar, jedoch vorwiegend humorvoll wirken. Der Dialog liegt hier im Vordergrund. Sitcoms weisen genug Realitätsbezug auf, dass das Publikum sich mit bestimmten Szenarien identifizieren kann, jedoch wenden sie auch mehrere Ebenen der Abstraktion an. Verhaltensmuster und die Ausdrucksweise bestimmter Charaktere können diverse Extreme bedienen. Culpeper (2014/zitiert von Dore 2019: 35) beschreibt sie als „exaggerated prototypes“. Dies ist auch der Fall in der Serie *The Simpsons*. Es handelt sich um eine satirische Ansicht auf das Leben einer Familie der Mittelschicht in einer US-amerikanischen Kleinstadt der späten 1980er und 1990er

⁴⁹ Hiermit sei die klassische Ausführung der Sitcom beschrieben. Im Zeitalter der Streaming-Services und des „Binge-Watchings“ erfuhr auch das Format der Sitcom einige Neuerungen. Doch auch schon zuvor wurden sogenannte „Story Arcs“ in Sitcoms immer beliebter. Hier wären zum Beispiel *Parks and Recreation*, *New Girl* oder *The Office* zu nennen. Darüber hinaus sind Meta-Narrativen immer häufiger vorzufinden. So bedienen frühe Episoden der Animationsserie *BoJack Horseman* zum Beispiel thematisch sowie stilistisch Elemente der Sitcom, um diese dann im Laufe der ersten Staffel einer Subversion zu unterziehen, die in eine konsequente Story Arc überleitet.

Jahre. Es wird dabei auch bewusst mit Medienkonventionen in der Darstellung der sogenannten „nuclear family“ gespielt. Harmonische und idyllische Ideale, wie sie zuvor in Sitcoms oft propagiert wurden, werden auf den Kopf gestellt. Gesellschaftskritische Themen werden anhand der überspitzten Darstellung der Bewohner der fiktiven Stadt Springfield behandelt. Diese Überspitzung als Stilelement fließt wiederum in den Modus der Übersetzung hinein. Es gilt, den Stilelementen des Genres gerecht zu werden, oder zumindest den Erwartungen des Zielpublikums in der ZS.

Die Geschichte der Sitcom (Situation Comedy) reicht im deutschsprachigen Raum nicht so weit zurück wie in den Vereinigten Staaten oder Großbritannien, wo sie bereits in Form von Radiosendungen in den 1920ern großen öffentlichen Erfolg erfuhr und seit den 1950ern⁵⁰ auch im Fernsehen weit verbreitet war. Doch in Form von Überlieferungen aus den USA war sie zumindest seit den 1960ern und 1970ern etabliert (Belz 2008:104f.). Es liegt demnach nahe zu postulieren, dass die zielkulturelle Erwartungshaltung sich weitestgehend nach den Gepflogenheiten der übersetzten Sitcom-Werke richtet. Gleicherweise werden die für das Genre üblichen populär-und-allgemeinkulturellen Anspielungen häufig zu einem Problem für Übersetzungen. „Dubbesse“ bzw. Synchrondeutsch wird generell vom Zielpublikum akzeptiert, auf der referenziellen Ebene finden jedoch häufig skoposbedingte Änderungen statt. Inwiefern Änderungen auf der Ebene der Sprachvarietät vertretbar und angemessen sind, soll in der Auswertung des Materials erörtert werden.

4.3 Sprachvarietäten in The Simpsons

Eine Gegebenheit, die Zuseher*innen der Serie im Originalton schnell bewusst wird, ist die Vielfalt und schiere Omnipräsenz der vom vermeintlichen Standard divergierenden Sprachvarietäten. Die fiktive Stadt Springfield weist eine vielschichtige Bevölkerung auf, deren Herkunft teilweise nur anhand stimmlicher Eigenschaften zu erahnen ist. In der zielkulturellen Übersetzung wird die Andersartigkeit bestimmter Figuren eher anhand der visuell markanten Beispiele bewusst. Figuren, die nicht ausführlicher charakterisiert werden und meistens nur eine kurze Textpassage beitragen sowie visuell nicht markant von kulturspezifischen Symbolträgern geprägt sind, werden in der Regel standardisiert. Ihre

⁵⁰ Die Sendung *I Love Lucy* wurde 1951 erstausgestrahlt und verhalf der audiovisuellen Sitcom zu großem Erfolg in den Vereinigten Staaten. Sie gilt als Vorreiter vieler Serien in diesem Stil (Belz 2008: 104).

Inklusion im Gesamtbild scheint für den humoristischen Skopos eher marginal, zumal ihnen selbst im OT nicht viel Aufmerksamkeit zukommt. Der Fokus dieser Arbeit soll ebenfalls den visuell sowie thematisch relevanten Beispielen gewidmet sein. Dennoch sei die ausgangstextuelle Vielfalt an Sprachvarietäten im Vor-sowie-Hintergrund kurz angeschnitten, da sie zur allgemeinen Wirkung beiträgt. Oft fühlt man sich in eine linguistische Szenerie versetzt, die eher ein Brownstone in Flatbush vermuten lässt als eine fiktive Kleinstadt im Stile von Springfield.

Die gezielte und visuell sowie thematisch stark konnotierte Repräsentation kulturspezifischer Varietäten ist jedoch ebenso mannigfaltig. So findet man anhand von Uter Zörker einen Austauschschüler aus dem deutschsprachigen Raum⁵¹ und von Apu den Stereotyp des südasiatischen Convenience Store-Besitzers mit sozialkritischer Außenperspektive vor. Moe stellt einen hartgesottenen Barbesitzer, dessen Dialekt und Herkunft vage definiert sind, jedoch eher auf das Arbeitermilieu im New Yorker Raum schließen lassen, dar und Ned Flanders die Repräsentation eines konservativ-evangelikalen Familienvaters mit dezentem Südstaaten-Dialekt. Anhand dieses Querschnittes lässt sich ein klarer Fokus auf Diversität in der Repräsentation unterschiedlicher Stereotype erkennen. Die Vielfalt ethnischer und soziokultureller Klischees soll dem Umfeld einen realweltlichen Anschein verleihen und diesen sogleich persiflieren. Springfield soll wie eine beliebige Kleinstadt in den USA wirken. Zugleich schöpft das Erscheinungsbild dieser jedoch auch aus historischen Mythen und Sinnbildern unterschiedlicher Regionen in den USA. Springfield ist in gewisser Hinsicht eine Projektionsfläche, die ein Amalgam aus US-amerikanischen kulturhistorischen Elementen behandelt. Und so liegt es auch nahe voranzustellen, dass Sprachvarietät in den Simpsons bestimmte historische und kulturbedingte Symbolik bedient und aktiv evozieren soll. Sie reiht sich in das Gefüge aus sozialkritischem Kommentar und humoristischem Fokus ein und verhilft dem diegetischen Umfeld zu einer gewissen Wiedererkennbarkeit.

Mit Blick auf den Zieltext kann vorangestellt werden, dass Sprachvarietät einen ähnlichen Zweck erfüllt, wenngleich nicht im gleichen Ausmaß. Es wird als eine Überlieferung eines kulturspezifischen Produktes gehandhabt. Sprachvarietäten werden in irgendeiner Form angewandt, wenn sie thematisch relevant sind, oder einer Figur eine markante

⁵¹ Mehr hierzu in der Übersetzungskritik.

Charakterisierung verleihen, zeitweise auch, um situative Elemente zu unterstreichen⁵². In der Tat finden sich in der deutschen Fassung weniger Instanzen von Sprachvarietäten. Die vorhandenen Beispiele dienen jedoch ebenfalls einem humoristischen Skopos und fügen sich in das Gesamtbild des thematischen und kulturhistorischen Geschehens ein. Zeitweise werden vage angedeutete linguistische Regionalmerkmale aus dem OT auch im ZT expliziert. Eine bewusste stilistische Anwendung von Sprachvarietäten im ZT ist nicht von der Hand zu weisen.

4.4 Figuren

Hier sollen kurz die Figuren umrissen werden, die der Fokus der folgenden Analyse gewidmet ist.

4.4.1 Bürgermeister Quimby/Mayor Quimby

Hierbei handelt es sich um den Bürgermeister der Stadt Springfield. Er wird im Laufe der Serie kontinuierlich als korrupt, seiner Frau untreu und generell nicht sehr an seinen Mitbürger*innen interessiert dargestellt. Quimby ist ein Amerikaner irischer Abstammung und stellt eine Persiflage auf diverse Mitglieder der Kennedy-Familie dar – insbesondere John F. Kennedy und Ted Kennedy. Im Ausgangstext wird er von Dan Castellaneta vertont, im Zielttext wurde er von Staffel 5 bis Staffel 17 von Randolph Kronberg eingesprochen.

4.4.2 Moe Szyslak

Moe Szyslak ist der abgebrühte Eigentümer und Barkeeper der beliebten Taverne „Moe’s Tavern“. Er soll vage an den Komiker Rich Hall und den Barbesitzer Louis „Red“ Deutsch, welcher für seine aggressiven Antworten auf Scherzanrufe bekannt war, angelehnt sein. Moe wird als eine Figur charakterisiert, die nach außen hin griesgrämig und zynisch auftritt, aber eigentlich einen „weichen Kern“ besitzt. Moes Abstammung wird vage gehalten, jedoch ist seine Sprechweise im Ausgangstext stark an einen New Yorker Working Class-Akzent angelehnt. Moe wird im Ausgangstext von Hank Azaria vertont, im Zieltext (Staffel 5) von Bernd Simon.

⁵² In der deutschen Fassung wurde der Figur *Dr. Marvin Monroe* ein Wiener Dialekt verliehen, als er in einer Fernsehsendung von Wien aus live geschaltet wurde. Die Figur wird über diese Instanz hinaus nicht mit diesem Dialekt charakterisiert. Im OT ist auch keinerlei Wiener Akzent zu vermerken.

4.4.3 Uter Zörker

Uter ist ein Austauschschüler aus Deutschland/der Schweiz – hier divergieren Ausgangstext und Zieltext. Er wirkt andersartig, kleidet sich in Trachten und führt immer Süßigkeiten mit sich. Im Ausgangstext wird er von Russi Taylor, im Zieltext von Nico Macoulis (Staffel 5) vertont.

4.4.4 Rainier Wolfcastle/McBain

Der österreichische Filmstar ist eine offensichtliche Persiflage auf Arnold Schwarzenegger. Er wird anhand seines dicken Akzents, seinen Actionfilmen fragwürdiger Qualität, seiner problematischen Bekanntschaften und seiner extravaganten Luxusgüter charakterisiert. Im Ausgangstext vertont ihn Harry Shearer, im Zieltext sowohl Reinhard Brock und Willi Röbbke (Staffel 5).

4.4.5 Ned Flanders

Der Nachbar der Simpson-Familie ist ein zutiefst religiöser Familienvater, der in der Community von Springfield viele Funktionen erfüllt. Er wird anhand seiner fröhlich-überschwänglichen Art, seiner allgemeinen Beliebtheit und seinen gelegentlich in den Bereich des Fundamentalismus driftenden religiösen Ansichten charakterisiert. Im Ausgangstext wird er von Harry Shearer vertont, im Zieltext von Ulrich Frank (Staffel 5).

4.4.6 Bienenmann/Bumblebee Man

Pedro Chespiritio, besser bekannt als Bienenmann/Bumblebee Man ist ein lokaler Comedian/Schauspieler, der Slapstick-Sketches für den spanischsprachigen Fernsehkanal „Channel Ocho“ einspielt. Er stellt eine Hommage an die mexikanische Comedyfigur *El Chapulín Colorado*, die vom Komiker Roberto Gómez Bolanos ins Leben gerufen wurde, dar. Im Ausgangstext wurde er von Hank Azaria (bis 2020) und im Zieltext von Ivar Combrinck vertont.

4.4.7 Hausmeister Willie/Groundskeeper Willie

Der Hausmeister der Grundschule von Springfield ist eine Karikatur, die sich aus schottischen Klischees zusammensetzt. Er ist meist schlecht gelaunt, bleibt lieber für sich allein und sucht oft Streit. Jedoch wird er auch als jemand dargestellt, der nicht tatenlos zusieht, wenn andere Personen Probleme haben. Sprachlich wird er durch einen überspitzten schottischen Akzent im Ausgangstext charakterisiert. Im Ausgangstext vertont ihn Dan Castellaneta, im Zieltext von Werner Abrolat (Staffel 5).

4.4.8 Apu Nahasapeemapetilon

Apu ist ein Besitzer eines Convenience Stores in Springfield. Er wird als ein geschickter Geschäftsmann dargestellt, der hier und da eine Außenperspektive auf die absurden Gegebenheiten des US-amerikanischen Alltags hinzufügt. Die Darstellung Apus wurde in den letzten Jahren häufig kritisch betrachtet – viele Klischees über Menschen indischer Herkunft spiegeln sich in seiner Charakterisierung wider. Zugleich gab es auch Stimmen, die sich für die positiven repräsentativen Qualitäten der Figur aussprachen. Als Resultat des angeregten Diskurses trat der Sprecher des Zieltextes, Hank Azaria von der weiteren Vertonung zurück (Bekiempis 2020) und die Rolle wurde weitestgehend reduziert⁵³. Im Zieltext wurde Apu von Tobias Lelle vertont.

5 Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Im Folgenden sollen die einzelnen Schritte der funktionalen Übersetzungskritik nach Margret Ammann auf das Forschungsmaterial angewendet werden. Zunächst soll die Translatfunktion erörtert werden, welche folglich auf ihre intratextuelle Kohärenz untersucht wird. In den nächsten Schritten werden diese Prozesspunkte auf den Ausgangstext angewandt. Die abschließende Instanz bildet die Erörterung der intertextuellen Kohärenz zwischen dem Translat und dem Ausgangstext.

Bevor diese Schritte durchgeführt werden und die Analyse beginnen kann, soll jedoch gemäß der Postulate Ammanns die Grundprämisse der vorliegenden Arbeit noch transparent gemacht

⁵³ Im Zuge dieser Arbeit soll keine Wertung der Entwicklungen unternommen werden. Der Kontext schien dennoch erwähnenswert. Die Thematik der Stereotypisierung in den Unterhaltungsmedien ist eng mit dem Vorhandensein überspitzter Sprachvarietäten verbunden. Der Autor der vorliegenden Arbeit erachtet den allgemeinen Diskurs über die Thematik als äußerst wichtig.

werden. Die vorliegende Arbeit soll das kreative Potenzial in der Übersetzung von Sprachvarietäten offenlegen. Zugleich muss davon ausgegangen werden, dass dieses jedoch aus funktional-bedingten und konventionsbezogenen Gründen jedoch nur spärlich angewandt wird.

Ebenfalls etabliert werden soll hier auch noch der Umfang der Untersuchungsrahmens. Aufgrund der enormen Vielfalt an Sprachvarietäten in der Serie *The Simpsons*, sollen bestimmte Figuren, die dafür bekannt sind, sich bestimmter Varietäten zu bedienen, untersucht werden. Um einen einigermaßen nachvollziehbaren Rahmen zu umreißen, sollen jeweils ein Maximum an zwei Sequenzen mit Figuren, die sich durch ihren markanten Gebrauch von diatopischen Akzenten und diatopischen Dialekten auszeichnen, analysiert werden. Der geringe Fokus auf diastratische und diaphasische Varietät sei darin begründet, dass diese in der gegebenen Staffel eher eine untergeordnete Rolle im Vorhandensein von Varietäten spielen. Alterität äußert sich bei wiederkehrenden Figuren, die auch anhand von Dialekten und Akzenten charakterisiert werden, eher auf der diatopischen Ebene, zumal diese auch über eine besser definierbare Trennschärfe verfügt.

Bei diesen Figuren handelt es sich um *Apu Nahasapeemapetilon* (diatopischer Akzent), *Uter Zörker* (diatopischer Akzent), *Ned Flanders* (diatopischer Dialekt), *Moe Szyslak* (diatopischer Akzent mit dialektalen Elementen), *Hausmeister Willie* (diatopischer Akzent mit dialektalen Elementen), *Bürgermeister Quimby* (diatopischer Akzent), *Rainier Wolfcastle/McBain* (diatopischer Akzent) und *Bumblebee Man* (diatopischer Akzent mit zweitsprachlichen Einwüfen).

Die zwei Sequenzen (sofern vorhanden) sollen, um eine möglichst repräsentative Bandbreite der Staffel abzudecken, aus unterschiedlichen Episoden stammen und sich durch stark charakterisierende Elemente kennzeichnen oder einen expliziten Fokus auf Alterität legen. Mit stark charakterisierenden Elementen seien Instanzen gemeint, in denen Eigenheiten, Charakterzüge und kulturelle Inhalte präsentiert werden, die die Wesensart der gewählten Figur hervorheben. Dabei kann entweder die Ausdrucksweise der Figur (zumindest ausgangstextlich) äußerst prägnant sein, ein Hobby oder eine Eigenart der Figur dargestellt werden, Fokus auf stereotype Assoziationen mit der Figur gelegt werden (z.B. aggressive Missionierungsversuche seitens Ned Flanders) oder die Figur bei der Ausübung ihrer Haupttätigkeit dargestellt werden (z.B. Bürgermeister Quimby als Vorsitzender des Town Hall Meetings). Ein expliziter Fokus auf Alterität meint hier Instanzen, in denen die Fremdartigkeit einer Figur anhand ihrer

Aussprache/ ihres Akzents, ihres Erscheinungsbildes oder anhand von kulturellen Differenzen festgemacht wird.

Häufig wird hier auch thematisch bzw. diegetisch ein Augenmerk auf das Vorhandensein von Akzenten, Dialekten oder Formen des Kode-Wechsels gelegt (siehe Moes inneres Kind oder Bumblebee Mans Theater-Englisch, das während der Produktion seiner spanischsprachigen Show komplett zu verschwinden scheint). Es führt hier kein Weg um eine gewisse ausgangstextliche Anbindung. Diese sei begründet im Prozess einer Übersetzungskritik. Der Prozess der Standardisierung von Sprachvarietäten ist ebenso ein essenzieller Teil der Synchronisation von Serien. Sich alleine auf Instanzen zu fixieren, die auch zieltextuell reichlich Marker von divergierenden Varietäten aufweisen, würde die Aussagekraft einer gewissenhaften übersetzungskritischen Analyse beeinträchtigen. Die leitende Frage hier lautet *ob* und *inwiefern* kreatives Potenzial bei der Übertragung von Sprachvarietäten angewandt wurde. Die hier getroffene Auswahl soll einen Querschnitt der translatorischen Entscheidungen in Bezug auf Sprachvarietäten in der 5. Staffel der Simpsons darstellen. Aufgrund des reichlichen Vorhandenseins einer großen Vielfalt an Sequenzen, die Sprachvarietäten beinhalten, mussten jedoch Abstriche gemacht werden.

Sollten markante Sprachvarietäten von anderen wiederkehrenden Figuren angewandt werden, können diese ebenfalls relevant sein. Um den Umfang der Arbeit nicht zu überspannen, wird die Sequenzenauswahl auf höchstens zwei Sequenzen pro Figur in jeder Episode beschränkt. Die ausgewählten Sequenzen müssen mindestens zwei verbalisierte Sätze der jeweiligen Figur beinhalten. Hier sei noch einmal auf die Textualitätsmerkmale nach Shreve verwiesen (Shreve 2018: 165). Eine Sequenz soll hier als eine Aneinanderreihung von mindestens zwei Sätzen mit nachvollziehbarem Zusammenhang definiert sein. Nicht im Forschungsfokus inkludiert sind beiläufige Dialogpassagen, die marginalen oder nicht wiederkehrenden Figuren zugeordnet sind und verbalisierte, aber nicht animierte Instanzen von Sprachvarietäten. Das betrifft vor allem Stimmen aus dem Off. Die gängigen Regeln der Synchronisation, abgesehen der Isochronie, sind hier von keiner Relevanz.

5.1 Feststellung der Translatfunktion

Zum Zeitpunkt der Erstaustrahlung der fünften Staffel der Simpsons war die Serie am deutschsprachigen Markt bereits eine etablierte Bezugsgröße. Es handelte sich um die erste Staffel, die zur Gänze auf dem Privatsender Pro7 ihre Premiere hatte. Zuvor wurde die Synchronisation auch im Auftrag vom öffentlich-rechtlichen Sender ZDF gestellt und bis in die vierte Staffel wurden zumindest einzelne Folgen noch auf diesem erstausgestrahlt.

Zugleich dürfte der Umfang des populärkulturellen Fußabdruckes, den die Serie hinterlassen würde, noch nicht komplett auf dem Schirm der Auftraggeber*innen gewesen sein. So wurde die 2. Folge der fünften Staffel aufgrund ihrer gewalttätigen thematischen Inhalte und der Darstellung einer Figur in einer SS-Uniform zunächst nicht im deutschsprachigen Fernsehen ausgestrahlt. Eine erste komplette deutsche Synchronisation der Folge, ohne bemerkbare Einschnitte in den Inhalt des Ausgangsmaterials, wurde erst Jahre später am 2. Oktober 1999 auf ProSieben ausgestrahlt. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Serie bereits in gewisser Weise den Zenit ihrer Popularität im deutschsprachigen Raum erreicht – auf diversen Fernsehkanälen waren bereits fast täglich Wiederholungen vergangener Staffeln zu sehen und die deutsche Überlieferung der amerikanischen Comics zur Serie durch den Dino-Verlag wurden in Tandem mit der Ankündigung neuer Folgen auch anhand von TV-Spots beworben. Es sei hier angemerkt, dass solch drastische Eingriffe in die Sichtbarkeit einer Folge eher selten sind. Häufiger finden sich Eingriffe in den verbalen Inhalt oder Stimm-bedingte Aspekte wieder. So wurde in *Stirb Langsam*, der deutschen Überlieferung von *Die Hard*, zum Beispiel der deutsche Terrorist Hans Gruber zu Jack Gruber und jegliche inhaltliche Marker, die ihn als Deutschen entlarven würden, aus dem Skript entfernt sowie ersetzt. Auch häufig sind Auslassungen einzelner Sequenzen. Die vollständige Auslassung einer Folge ist hier eher ein Ausnahmefall.

Bei der Instanz der SS-Uniform ist davon auszugehen, dass hier aufgrund strikter gesetzlicher Richtlinien agiert wurde. Die Entfernung einer Folge mit gewalttätigen Inhalten kann jedoch durchaus als ein Anzeichen einer vermeintlichen Zielpublikumsorientiertheit angesehen werden. Dem Zeichentrick haftete eine lange Zeit das Stigma eines reinen Mediums für Kinderunterhaltung an. Es ist denkbar, dass dies in den frühen Jahren der Serie eine Rolle spielte – zumal die Serie zumeist im Nachmittags-und-frühen Abendprogramm ausgestrahlt wurde. Der Wunsch, eine größtmögliche Zuseherschaft zu erreichen, ist ebenfalls ein großer Faktor in der Entscheidung über mögliche Abänderungen und Einschnitte in der Zielfassung.

Es liegt die Vermutung nahe, dass frühere Staffeln, damit sind Staffeln gemeint, die vor Ende der 1990er ausgestrahlt wurden, in der deutschsprachigen Verarbeitung noch mit stärkeren Einschränkungen zu tun hatten, als dies später der Fall sein würde. Hinzu kommt ein geringerer Grad der Vernetzung, da sich das Internet, in der zugänglichen Form, wie wir es heute genießen, zu dieser Zeit erst in den Kinderschuhen befand. Dieser Aspekt ließ jedoch wiederum einen größeren Spielraum mit zielkulturellen Möglichkeiten offen. Expertenwissen über ausgangskulturelle Inhalte, Anspielungen und Konnotationen konnte ausschließlich über direkte Verbindungen gewährleistet werden. Und eine geringere Bewanderung des Zielpublikums in der Ausgangskultur führt dazu, dass ein geringerer Bedarf an inhaltsgetreuer Überlieferung besteht. Eine Ersetzung bestimmter ausgangskultureller Inhalte mit zielkulturellen Inhalten wird eher verziehen, wenn erstere in der Zielkultur noch nicht etabliert sind.

Dies trifft vor allem in der Überlieferung ausgangskultureller Lokaldialekte und Register zu, da diese zielkulturellen Zuseher*innen möglicherweise nicht bekannt sind. Was Akzente angeht, bestehen möglicherweise lokale Beispiele, die sich problemlos in den Zieltext übertragen lassen. Stereotype Vorstellungen zu einem indischen Akzent in einer anderen Amtssprache bestehen zum Beispiel sowohl im amerikanischen Gebrauch der Englischen Sprache als auch in deutschsprachigen Regionen. Sie mögen sich in gewissen Feinheiten unterscheiden, üblicherweise muss jedoch kein Ersatz für sie gesucht werden.

Ein amerikanischer Flatbush-Akzent hingegen ist dermaßen strikt in der Ausgangssprache verankert, dass in der Zielsprache ein Ersatz gesucht werden muss, oder eine Auslassung der Varietät bedingt wird. In dieser Hinsicht kann der deutschen Fassung der Simpsons eine Grundprämisse zugeordnet werden, die sich primär auf den humoristischen Effekt bestimmter Segmente beschränkt. Kulturelle Feinheiten sind ebenfalls zu berücksichtigen, sofern sie eine große Relevanz für das bildliche und plot-getriebene Geschehen darstellen. Jegliche Form des Lokalkolorits oder der ethnischen Varietät, die keine sinnstiftende Relevanz in dieser Hinsicht darstellt, stellt einen zusätzlichen Aufwand dar. Es ist davon auszugehen, dass diese sekundäre Verwendung von Varietäten kein Teil des zieltextlichen Skopos ist.

Die Hauptpunkte der zieltextlichen Funktion können also mit den folgenden Punkten zusammengefasst werden: Handlungsrelevante Inhalte adäquat übertragen, humoristischen Effekt – Gelächter, Amüsement und generelle Freude, gewährleisten. Kreativität hat in diesem

Rahmen Platz, wenn translatorische Probleme über die pragmatischen Grundlagen des Skopos hinaus mit neuen und unüblichen Lösungswegen gemeistert werden. Auch Sprachvarietäten dienen primär diesen beiden Skopoi – sie erfüllen einen humoristischen Zweck und sie sind in manchen Fällen anhand von Charakterisierung essenziell für die Handlung bestimmter Episoden.

5.2 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

5.2.1 Bürgermeister Quimby

5.2.1.1 Sequenz I

(Episode 1: *Homer und die Sangesbrüder* 01:40-02:00)



Abbildung 2: Ich bin ein Springfield Tausch-öh-Börsianer.

Quelle: Kirkland, Mark. 1993. *Homer's Barbershop Quartet*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Schauplatz Springfielder Tauschbörse. Bürgermeister Quimby bereitet sich am Podium auf eine Ansprache vor. Er wendet sich vom Mikrofon ab und lässt sich über das Szenario aus.)

Bürgermeister Quimby: Menschliche Kakerlaken. Verfüttern einer des anderen Müll. Das einzige, was man hier nicht kaufen kann, ist Ehre und Würde.

(Tappen auf dem Mikrofon, um festzustellen, ob dieses eingeschalten ist.)

Willkommen, Tauschfreunde, zur Tauschbörse in Springfield. Ich bin ein Springfield Tausch-öh-Börsianer.

(Deckt das Mikrofon ab und wendet sich angewidert von der jubelnden Masse ab.)

Ich brauch 'ne Dusche und was zum Trinken.

Bürgermeister Quimby wird hier vorwiegend mit einer standardgemäßen linguistischen Prägung dargestellt. Lediglich seine John F. Kennedy-Anspielung wird mit einer dezidiert amerikanisch-klingenden Intonation ausgesprochen. Kennedys berühmte Latenz im Redefluss, die zumal auch auf seinen markanten Boston-Akzent zurückzuführen war, wird hier anhand eines des Füllwortes „öh“ imitiert. Sobald er sich vom Mikrofon entfernt, sind ein klarer Shift in der Intonation und ein drastischer Registerwechsel zu verzeichnen. Quimby spricht nun in einem tieferen Ton und verwendet Abkürzungen. Anstatt „eine Dusche“ spricht er von „ne Dusche“, anstatt „etwas zum Trinken“, ist die Rede von „was zum Trinken“. Dieser drastische Shift unterstreicht die populistische Natur seiner Figur. Hier wird bewusst mit drei verschiedenen Varietäten gearbeitet: Quimby äußert seine tatsächlichen Gedanken in einer saloppen Form der Standardvariante, richtet sich an sein Publikum in einer marginal formelleren Form und greift anhand eines aufgesetzten Akzents auf einen Spruch eines bekannten Politikers zurück. Quimby wird hiermit auf eine humoristische Weise als Chamäleon dargestellt, das je nach Situation seinen Ton ändert.

5.2.1.2 Sequenz II

(Episode 10: *Vom Teufel besessen* 04:04-05:41)



Abbildung 3: Für den Gepäckträger am Flughafen

Quelle: Archer, Wesley. 1993. *Springfield* [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Eine Bürgerversammlung findet in der Town Hall von Springfield statt. Bürgermeister Quimby steht am Podium.)

Quimby: Ich schlage vor, dass ich den Rest der Stadtkasse in eine aufstrebende Stadt mitnehme um dort als Bürgermeister zu kandidieren. Sollte ich tatsächlich gewählt werden, lasse ich euch alle sofort nachkommen.

(Die versammelte Menge buht ihn aus.)

Lisa: Ich bitte um Verzeihung, Bürgermeister!

Quimby: Der Vorsitzende erteilt dem kleinen Mädchen mit dem Hoffnungsschimmer in den Augen das Wort.

Lisa: In dem Schwein hier sind 15 Dollar, die ich von meinem Taschengeld gespart hab. Es ist nicht viel. Aber ich möchte gern helfen.

(Quimby nimmt das Sparschwein entgegen.)

Quimby: Oh, die Summe brauche ich für den Gepäckträger am Flughafen.

(Abraham/Grampa Simpson meldet sich zu Wort.)

Grampa Simpson: Wisst ihr, was diese Stadt groß gemacht hat? Unser guter alter Unternehmungsgeist. Mit ein bisschen Ellbogenfett kann man alle Probleme lösen. Also lasst uns die Ärmeln hochkrempeln und ...

(Abraham/Grampa Simpson schläft mitten im Satz ein.)

Quimby: Aber Leute, ich darf doch bitten. Bleiben wir lieber auf dem Boden der Tatsachen.

Seymour Skinner: Ich hab' Hemmungen so etwas vorzuschlagen, aber eine Reihe von Städten hat ihre Wirtschaft hochgepeppelt mit ... der Zulassung von Glücksspielen. Ein Teil der Einnahmen könnte zur Unterstützung unserer unterfinanzierten öffentlichen Schulen verwendet werden.

(Im Saal herrscht Stille. Das Geräusch von zirpenden Grillen ist vernehmbar.)

Patty Bouvier: Ich muss sagen, das mit dem Glücksspiel gefällt mir.

Flanders: Und was meinen Sie dazu, Reverend?

Reverend Lovejoy: Tja, sobald etwas staatlich genehmigt ist, ist es nicht mehr unmoralisch.

(Die Menge jubelt.)

Mr. Burns: Mit dem Bau eines Casinos kann ich meinen Würgegriff um diese trostlose Stadt noch enger ziehen.

(Die Menge jubelt erneut. Barney Gumble rülpst. Die Menge stimmt ihm mit Jubel zu. Bürgermeister Quimby nutzt seinen Hammer, um einen Entschluss zu verkündigen.)

Quimby: Letzte Frage: Gibt es irgendwelche Einwände?

(Einige Besucher*innen werfen ihre Blicke auf Marge Simpson.)

Marge Simpson: Ich bin davon überzeugt, dass es unserer Wirtschaft hilft.

Quimby: Ausgezeichnet. Statt aus dieser Stadt zu flüchten, bleibe ich hier und mäste mich mit Prozenten und Bestechungsfonds.

(Die Menge pflichtet ihm erneut mit Jubel bei. Hüte werden in die Luft geworfen.)

In dieser Sequenz sind keine Anzeichen auf divergierende Varietäten erkennbar. Bürgermeister Quimbys Duktus ist als populistisch-leger zu bezeichnen. Anhand von Floskeln wie „Der Vorsitzende erteilt...“ ist ersichtlich, dass er ein offizielles Amt innehat. Aber seine Wortwahl verhält sich in einem saloppen Rahmen. Die Dreistigkeit seiner Aussagen wird anhand eines nonchalanten Tons unterstrichen. Die Scene eines korrupten Politikers ohne Hemmungen, seine korrupten Machenschaften zu verbergen, wird hier evoziert. Auf einer visuellen und kontextuellen Ebene sind hier einige kulturspezifische Merkmale zu erkennen, die in der Zielkultur wohl wenig Bekanntheit haben dürften. Das Konzept eines Town Hall-Meetings,

sozusagen eine offizielle Frage-und-Antwort-Runde, an der sowohl Politiker*innen in öffentlichen Ämtern partizipieren, sondern auch die Bürger*innen einer Stadt oder Gemeinde, ist tief in der Lebensrealität vieler US-Amerikaner*innen verankert. Im deutschsprachigen Raum diese Form der direkten Interaktion eher unüblich, wenngleich nicht unbekannt – die Bürgerversammlung ist in Deutschland noch gängiger als in Österreich. Die Tradition des Hüte-in-die-Luft-Werfens ist ebenfalls stark in US-amerikanischen Traditionen verankert. Der „Cap toss“ (Jackson 2022) findet eher in akademischen Kreisen Verwendung – Absolvent*innen auf einem College werfen ihre Hüte in die Luft, um den Abschluss ihrer Studien zu signalisieren. Diese visuelle und kontextuelle Ebene wurden hier nicht adressiert, sondern dokumentarisch beibehalten.

5.2.2 Moe Szyslak

5.2.2.1 Sequenz I

(Episode 1: *Homer und die Sangesbrüder* 02:01-02:13)



Abbildung 4: Et tu, Frank Mula?

Quelle: Kirkland, Mark. 1993. *Homer's Barbershop Quartet*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Moe sitzt an einem Flohmarktstand mit handgemachten Waren. Der Stand und die Reklame wirken sehr rudimentär. Das Schild über dem Stand zeigt „Handicr fts By Moe“ an. Der Buchstabe A fehlt)

Moe: Austernschalen! Handbemalt als Abbild von Lucille Ball. Austern-Lucy will euch bestimmt gefallen!

(Nahaufnahme von Moes Händen, die eine der Austern bedienen.)

Moe (mit verstellter Stimme, um Lucille Ball zu imitieren): Oh, Mr. Rooney, ich muss unbedingt Bob Hope kennenlernen. Wäh!

Hier sind keine Marker von divergierenden Sprachvarietäten erkennbar. Moes Stimme weist auf der Ebene der Stimmqualität einen markant rauen Ton auf. Man würde jedoch nicht darauf schließen, dass Moe in irgendeiner Form sprachlich von anderen Figuren stark abweichen würde. Auffällig ist hier, dass hier phonetisch von einem „Mr. Rooney“ die Rede ist. In der Tat wird jedoch Mr. Theodore Mooney gemeint sein, eine Figur aus der Serie „I Love Lucy“, auf die sich die Sequenz bezieht.

5.2.2.2 Sequenz II

(Episode 7: *Bart, das innere Ich* 11:19-11:26)



Abbildung 5: Mamma Mia!

Quelle: Anderson, Bob. 1993. *Bart's Inner Child*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Der Motivationsredner Brad Goodman befindet sich in Springfield. Er bittet seine Zuseher*innen innezuhalten und darauf zu hören, was ihr „inneres Kind“ ihnen sagt. Bürger*innen von Springfield werden nach und nach mitsamt ihrem inneren Dialog dargestellt.)

Junger Moe: Hey, Moe. Was ist denn mit dir passiert? Du sprichst ja plötzlich nicht mehr mit Akzent!

Moe: Mamma Mia!

(Moe greift sich auf die Backe bei seiner Äußerung.)

Hier wurde skoposadäquat auf den Kontext der Situation und die visuelle Prädeterminiertheit reagiert. Moes „inneres Kind“ rollt sein R markant und entspricht der Intonation eines stereotypischen italienischen Akzents. Die Varietät beschränkt sich hier auf die Ebene der Aussprache – es werden keine Wörter verwendet, die sich von einer standardgemäßen

Grammatik oder von einem standardgemäßen Duktus abheben. Bemerkenswert ist hier die Änderung der Stimmqualität von Moes innerer Stimme und seiner nach außen getragenen Reaktion. Mit „Mamma Mia!“ verwendet Moe eine stereotypische Floskel, spricht diese aber mit seiner bis dato bekannten und etablierten Intonation aus, die kaum Elemente von divergierenden Varietäten aufweist. Vor allem in dieser Instanz ist diese Wahl jedoch sehr stimmig, immerhin rügt ihn sein inneres Kind, dass er seinen Akzent verloren hat.

5.2.3 Uter Zörker

5.2.3.1 Sequenz

(Episode 5: *Die Fahrt Zur Hölle* 12:25-13:25)



Abbildung 6: Uters Freundschaftsangebot

Quelle: Silverman, David. 1993. *Treehouse of Horror IV* [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Barts Versuche, seine Mitschüler*innen davon zu überzeugen, dass sich auf der Verkleidung des Schulbusses ein Gremlin befindet, der ihn langsam auseinandernimmt sind mehrfach missglückt. Er wird zunehmend verzweifelt. Er wendet sich seinem Freund Milhouse zu.)

Bart: Aber du glaubst mir doch, oder? Du bist mein Freund, du musst mir glauben. Mein lieber, zuverlässiger Milhouse.

Milhouse: Entschuldige Bart, aber langsam krieg‘ ich ‘ne Gänsehaut. Öh, ich glaub ich setz mich lieber, öh, neben den Austauschschüler da drübern.

(Milhouse zeigt auf Uter und flüchtet zugleich, um sich zu ihm zu setzen. Uter wird beim Naschen dargestellt. Sein Gesicht ist verschmiert von den Süßigkeiten, die er zu sich nimmt. Er trägt Trachten – Khakibraune Lederhosen mit Trägern.)

Uter: Oh, Grüezi wohl! Möchtest du vielleicht mal an meinem Alpenmilchriegel knabbern? Ich habe auch eine Tüte mit Marzipan-Joy Joys.

(Der Gremlin setzt seine Dekonstruktion des Busses unterdessen fort. Bart verliert seine Fassung.)

Bart: Der Gremlin montiert das Rad ab. Anhalten oder wir müssen alle sterben!

(Er wird von Rektor Skinner festgehalten.)

Hausmeister Willie: Nimm meine Zügel und bindet ihm die Hände an den Sitz!

(Bart wird auf einem Sitz fixiert. Wir sehen nun, dass er sich neben Uter befindet.)

Uter: Möchtest du nochmal an meinem Schleckstängel lecken?

Bart: Aber gern!

(Bart kommt dem Angebot nach und verzieht sogleich sein Gesicht vor Ekel.)

Bart: Da wir nun Freunde geworden sind, mein Lieber, könntest du mir doch vielleicht die Fesseln abnehmen.

Uter: Natürlich, das mach ich gern!

(Uter entfesselt Bart und wandert ins Off.)

Hier wurden klare Elemente der Alterität etabliert. Bereits durch kontextuelle Inhalte („... neben den Austauschschüler da drüben“) und die visuelle Präterminiertheit (die visuelle Darstellung von Uter – mit seiner Frisur und den Lederhosen) werden gewisse Scenes realisiert. Auf der Ebene der Stimmqualität wurde eine dezidiert tiefe Tonart gewählt. Diese Entscheidung unterstreicht die Andersartigkeit der Figur. Zudem spricht Uter in einem markant schweizerischen Dialekt. Dies äußert sich nicht nur in seiner Aussprache (u.A. markante Betonung des ck-s), sondern auch in den Floskeln, die er verwendet („Grüezi wohl“). Um den visuellen Charakter noch einmal zu unterstützen, bietet Uter Milhouse seinen

„Alpenmilchriegel“ an. Die kulturelle Verortung wird expliziert. Die Darstellung von Alterität wurde äußerst explizit in Szene gesetzt. Der Skopos der Darstellung eines andersartigen Ausstauschschülers wurde hier kreativ in Szene gesetzt.

5.2.4 Rainier Wolfcastle/McBain

5.2.4.1 Sequenz I

(Episode 2: *Am Kap der Angst* 01:38-02:16)



Abbildung 7: Äußerst brisant in der Zielsprache: Obergruppenführer Wolfcastle

Quelle: Moore, Rich. 1993. *Cape Feare*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Vorhänge öffnen sich, volkstümlich-anmutende Musik erklingt im Hintergrund)

Ansager: Ladies und Gentlemen, ich begrüße Sie zu „Spät Auf Mit McBain“

(Titelgrafik wird eingeblendet)

Ich bin ihr Ansager Obergruppenführer Wolfcastle

(Der Ansager wird eingeblendet. Er wird in einer SS-Uniform dargestellt, hinter ihm befindet sich ein roter Vorhang)

Und hier ist McBain.

(Der Ansager erhebt die rechte Hand, in der er seine Notizen hält, um McBain anzusagen. Die Geste wirkt wie der Hitlergruß, jedoch mit geschlossener Hand)

(McBain betritt den Raum, indem er unter einem Vorhang hervorkommt. Er begrüßt seinen Studiomusiker und wendet sich dann zum Publikum)

McBain: Oh, danke, ja. Sehr nett von euch. Ich bitte auch um Applaus für meinen Musiker, Scoey.

(Scoey verneigt sich. Er trägt ein gesteiftes Hemd mit goldenen Epauletten auf seinen Schultern.)

McBain: Du hast dich mal wieder aufgetakelt, Scoey. Ich kann nur sagen, du siehst aus wie ein Homosexueller.

(Das Publikum buht McBain aus.)

(McBain runzelt die Stirn und zeigt auf das Publikum.)

McBain: Moment mal, ich hab‘ das Gefühl, ihr seid alle homosexuell.

(Die Buhrufe klingen nicht ab.)



Abbildung 8: Blame the audience

Quelle: Moore, Rich. 1993. *Cape Feare*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

Auf der visuellen und non-verbal auditiven Ebene trägt diese Sequenz eine Vielzahl an kulturellen (und im deutschsprachigen Raum prekären) Markern. Rainier Wolfcastle, oder McBain, wie er hier genannt wird, hat sich in der Serie als eine Persiflage of Arnold Schwarzenegger etabliert. Die volkstümlich anmutende Musik, sowie das In-Erscheinung-Treten eines Ansagers in SS-Uniform zielt klar auf die Kontroversen zu Schwarzeneggers Umfeld in seinen frühen Jahren ab. Als Kind der frühen Nachkriegsjahre wuchs Schwarzenegger in einer Umgebung auf, die in vielerlei Hinsicht noch stark von den Nachwehen des Nationalsozialismus geprägt war. Jahrelang kursierten diverse Gerüchte über die frühe Gesinnung Schwarzeneggers. Erst unlängst sprach der heutige Filmstar und kalifornische Politiker offen über sein Umfeld in den 1950ern und 1960ern, um sich von dem

Gedankengut zu distanzieren. Außerhalb der Sprachebene sind diese Marker hier stark präsent. Die Stimmqualität des Ansagers mutet etwas befehlerisch an, in diesem Sinne hebt sie sich von einem üblichen Sprechton ab und fügt sich in das Frame eines Obergruppenführers ein. Ein bestimmter Akzent oder Dialekt sind jedoch weder bei dem Ansager noch bei McBain zu erkennen. Der Name des Obergruppenführers deutet auch nicht auf einen deutschsprachigen Hintergrund hin. Die flache Intonation von McBain fügt sich jedoch in das intendierte Bild eines unlustigen Late Night-Moderators ein, der durch seine Verschlossenheit von seinem Publikum Buhrufe erntet. Sein Timbre mutet stoisch und verkrampft an. Es entsteht ein starres und mechanisches Gesamterscheinungsbild. Seine Begrüßungs-und-Bedankungsfloskeln wirken einstudiert und unnahbar.

5.2.4.2 Sequenz II

(Episode 20: *Bart packt aus* 08:10-08:27)



Abbildung 9: Maria, mein fast allmächtiges Herz bricht.

Quelle: Lynch, Jeffrey. 1994. *The Boy Who Knew Too Much*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Bart schwänzt die Schule. Er wird von Schuldirektor Skinner verfolgt und findet sich bei einer Geburtstagsfeier eines der Neffen von Bürgermeister Quimby wieder. Unter den Gästen befinden sich Berühmtheiten. Bart trifft auf Rainier Wolfcastle/McBain.)

Bart: Hey, McBain. Ich bin ein Fan von Ihnen, aber ihr letzter Film war echt saumäßig.

Rainier Wolfcastle/McBain: Ich weiß. Vom ersten Drehtag an gab es ganz verdrehte Drehbuchprobleme.

(Chief Wiggum, der sich hinter McBain befindet, wird hellhörig und steigt in das Gespräch ein.)

Chief Wiggum: Das kann man wohl sagen, meinen Hintern hat's auch nicht vom Stuhl gerissen.

(Rainier Wolfcastle/McBain wendet sich an seine Gattin.)

Rainier Wolfcastle/McBain: Maria, mein fast allmächtiges Herz bricht. Ich geh' in den Whirlpool.

(Rainier Wolfcastle/McBain wandert ins Off.)

Allem voran fällt hier auf, dass Wolfcastles Synchronstimme offenbar mitten in der Staffel gewechselt wurde. Recherchen haben ergeben, dass Reinhard Brock die Rolle einmalig für Episode 20 vertonte. Zuvor war Willi Röbbke in Episode 2 zu hören. Der Unterschied in der Stimmqualität ist besonders auffällig. Wolfcastle lispelt in dieser Sequenz stark. Es ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um eine stilistische Wahl handelt. Diese Wahl deckt sich jedoch nicht mit zuvor etablierten Gegebenheiten. Isoliert betrachtet wurde hier jedoch mit einem weitaus humoristischer-orientierten Modus gehandelt. Es sind keine divergierenden Muster auf der Ebene der Sprachvarietät zu erkennen. Jedoch erfüllt diese aussprachentechnische Eigenheit einen ähnlichen Zweck. Zudem wurde hier bewusst mit stilistischer Redundanz auf der Ebene der Wortwahl gearbeitet („ganz verdrehte Drehbuchprobleme“). Diese Darstellung wirkt deutlich wärmer und verletzlicher als die Darstellung in Episode 02. Gleichzeitig wird hier die Anlehnung an Arnold Schwarzenegger (Wolfcastles Gattin ähnelt im Erscheinungsbild Maria Shriver und trägt sogar den gleichen Vornamen) etwas diffuser.

5.2.5 Ned Flanders

5.2.5.1 Sequenz I

(Episode 2: *Am Kap der Angst* 05:44-06:01)



Abbildung 10: Sprich deine Gebete, Simpson.

Quelle: Moore, Rich. 1993. *Cape Feare*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Flanders springt aus dem Gebüsch mit einem Handschuh, der mit Klingen behaftet ist – er erinnert stark an die Waffe, welche die Figur *Freddy Krueger* in den *A Nightmare On Elm Street*-Filmen verwendet.)

Flanders: Sprich deine Gebete, Simpson.

(Bart hält sein Schulbuch vor sein Gesicht und verzieht sein Gesicht vor Angst.)

Denn die Schule kann euch nicht mehr dazu zwingen, so wie früher.

(Maude Flanders kommt Ned mit einem Tablett, auf dem zwei Limonaden abgestellt sind, entgegen. Ned nutzt die Klingen, um die Hecke zu trimmen.)

Hey, mit diesen neuen Fingermessern macht das Heckentrimmen so viel Spaß wie in der Kirche hocken.

(Ein fingiertes Raus-Zoomen der Kamera offenbart, dass Ned die Hecke zu einer Engel-Skulptur getrimmt hat. Ominöse Musik ertönt.)

Hier wird vorwiegend mit der Intonation und der Stimmqualität gearbeitet. Die Stimme von Flanders nimmt zuerst bedrohliche Züge an und weist eine gewisse Latenz in der Sprechgeschwindigkeit auf – jedes einzelne Wort wird in die Länge gezogen und stark betont. Die Spannung wird dann sowohl auf der visuellen als auch der auditiven Ebene aufgelöst – Seine Stimme wird wärmer und seine Sprechgeschwindigkeit erhöht sich. Humoristisch wird hier der intendierte Effekt der falschen Fährte – Bart bekam zuvor Morddrohungen und sieht nun in jedem Mitmenschen einen potenziellen Täter – anhand der Stimmqualität gewährleistet.

Eine vom Standard abweichende Varietät ist nicht vorhanden. Ned Flanders spricht in einer Standardform.

5.2.5.2 Sequenz II

(Episode 11: *Die Springfield-Bürgerwehr* 07:17-07:42)



Abbildung 11: Wer soll die Truppe andüdeln?

Quelle: Reardon, Jim. 1994. *Homer the Vigilante*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

Eine Welle an Einbrüchen ereignete sich in der Stadt Springfield. Einige Bürger beschließen, Maßnahmen in die eigene Hand zu nehmen und eine Bürgerwehr zu gründen. Eine Außenaufnahme des Hauses der Flanders-Familie wird eingeblendet.

Flanders (aus dem Off): Willkommen, liebe Nachbarn!

(Es wird nun auf das Innere des Hauses fokussiert. Einige Bürger*innen haben sich um eine Hausbar im Keller der Flanders versammelt. Flanders steht auf der Theke und spricht zu der Menge.)

Da die Polizei offenbar nicht ihre Poporonies nicht hoch kriegt, um etwas gegen dieses Einbrecher-Lümmelchen zu unternehmen, sollten wir umgehend unser eigenes Wachtrüppchen aufstellen. Güdel-Düdel!

(Die Bürger*innen pflichten ihm anhand von Jubelrufen zu.)

Flanders: Wer soll die Truppe andüdeln?

Unbekannter Bürger (zeigt auf Flanders): Sie!

Versammelte Bürger*innen: Ja! Flanders! Flanders! Flanders! Flanders!

Flanders: Ich hab‘ da zwar keine besondere Erfahrung, aber ich will ...

(Moe Szyslak unterbricht ihn.)

Moe: Nehmen wir jemand anderen!

Versammelte Bürger*innen: Ja! Jemand anders! Jemand anders! Jemand anders!

Hier wurde vor allem auf der idiolektalen Ebene gearbeitet. Flanders spricht in keinem geographisch klar verortbarem Akzent oder Dialekt. Er verwendet stattdessen ein Register, das von markanten Eigenheiten geprägt ist. Auffällig ist seine häufige Anwendung von Diminutiven („Lümmelchen“, „Wachtrüppchen“). Er macht auch Gebrauch von einer technisch redundanten, aber sehr stilistischen Endung anhand des Begriffes „Poporonies“. Anhand dieses Suffixes wird ein ähnlich klingendes Wort („Peperoni“) in den Sinn gerufen und eine Endung aus dem Italienischen entlehnt. Zudem schmückt Flanders Bestätigungssphrasen mit redundanten Silben und betonten Umlauten („Güdel-Düdel“). Diese stilistische Färbung führt auch zu Verformungen von Begriffen, damit diese in sein Sprechmuster passen („anzudüdeln“ anstatt „anzuführen“). Letztere Instanz mutet durch ihre überraschende Anwendung (zuvor wurden hier diese Endungen nur für Nomen oder kolloquial-konnotierte Phrasen verwendet) besonders ulkig und humoristisch an. Die Scene eines Nachbarn, der allgemein beliebt ist und durch seine kindlich-spielerische Ausdrucksweise bei seinen Mitbürger*innen punkten kann, wird hier klar skizziert.

5.2.6 Bienenmann

5.2.6.1 Sequenz

(Episode 12: *Bart wird berühmt* 06:36-06:59)



Abbildung 12: Immer derselbe abgenudelte Gag

Quelle: Dietter, Susie. 1994. *Bart Gets Famous*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Bart befindet sich in einem Fernsehstudio und wandert ziellos durch die Sets. Der Fokus wird auf Bumblebee Man gerichtet, der gerade einen Sketch mit einer Hummerrequisite dreht, die ihn in das Gesäß zwickt.)

Regie/John-Henry: Und Action!

Bienenmann: Ay ay ay! No me gusta! Tut mir leid, aber das behagt mir nicht, John-Henry!

Regie/John-Henry: Wieso nicht, Schätzchen?

Bienenmann: Entschuldige, aber es ist immer derselbe abgenudelte Gag. Wir sollten das Publikum mehr fordern.

Regie/John-Henry: Wie wär's mit einer riesigen Mausefalle?

Bienenmann: Das find' ich toll!

(Die alte Requisite wird entfernt. Stattdessen wird ihm eine übergroße Mausefalle-Attrappe angelegt.)

Bienenmann: Ay ay ay! No me gusta! Ay ay ay, es grande!

Hier wurde erfolgreich eine Form des Code-Switchings auf humorvolle Weise in Szene gesetzt. Bumblebee Mans Sprechstimme abseits laufender Kamera mutet anhand der klaren Betonung und förmlichen Wortwahl („behagt mir nicht“) britisch an. Die Scene eines Schauspielers mit Theaterausbildung, vor allem in Bezug auf die Sprache Shakespeares, wird hier evoziert. Anhand dessen, dass Bumblebee Man die Regie mit dem Namen John-Henry anspricht, kann postuliert werden, dass hier mit einer klischeehaften Vorstellung britischer Namen agiert wird. Die Beziehung zwischen Regie und Darsteller mutet freundlich fürsorglich an, was eine weitere Inkongruenz zu dem Slapstick-Szenario darstellt. Auch die Stimmqualität ändert sich drastisch, sobald die Regie direkt adressiert wird. Bumblebee Man wechselt nicht nur von der spanischen Sprache in die Deutsche – seine Intonation erfährt auch eine regelrechte Metamorphose. Hier wurde ein klares Bild eines intendierten Kodewechsels in Szene gesetzt.

5.2.7 Hausmeister Willie

5.2.7.1 Sequenz I

(Episode 7: *Bart, das innere Ich* 17:04-17:12)



Abbildung 13: Ach, wenn ich Bürgermeister wär...

Quelle: Anderson, Bob. 1993. *Bart's Inner Child*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Das Podium für das erste „Tu Wonach Dir Ist“-Festival in Springfield wird errichtet. Hausmeister Willie nutzt die Gunst des Moments, um in das Mikrofon zu sprechen.)

Willie: Ach, wenn ich Bürgermeister wär, würde ich euch sofort alle umbringen und euer Drecknest hier in Schutt und Asche legen.

Bauarbeiter: Das Mikro ist an!

Willie: Ich weiß, dass es an ist.

Abgesehen von der vorangestellten Äußerung „Ach“ sind hier keine zieltextuellen Merkmale einer divergierenden Varietät erkennbar. Und selbst hier ist debattierbar, ob es sich um die schottisch-konnotierte Interjektion handelt oder den deutschsprachigen Ausruf. Auf der Ebene des Ausdrucks wurde mit stark konnotierten Begriffen gearbeitet. Die Verwendung des Begriffes „Drecknest“ unterstützt die negative Stimmung, die Willie hier an den Tag legt. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass die Kohärenz der Aussage an einer etwas unklaren Aussprache leidet. Es besteht kaum ein Pausenverhalten zwischen der Aussprache von „Drecknest“ und „hier“, was das Verständnis dieser Sequenz beträchtlich erschwert hat. Anhand der Stimmqualität wurde Willies griesgrämige Persönlichkeit adäquat in Szene gesetzt. Von alternierenden Sprechmustern ist hier jedoch wenig zu sehen.

5.2.7.2 Sequenz II

(Episode 19: *Freund oder Feind* 04:56-05:46)



Abbildung 14: Sie Krocket-spielender Pfefferminzlutscher!

Quelle: Anderson, Bob. 1994. *Sweet Seymour Skinner's Baadasssss Song*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Hausmeister Willie sucht das Büro des Schuldirektors auf. Am Gang tummeln sich viele Schüler*innen.)

Willie: Sir, Sie müssen sofort kommen! Es treibt sich ein Untier in unseren Lüftungsschächten herum!

Rektor Skinner: Ich hab‘ verstanden.

(Skinner wendet sich an die Schüler*innen anhand der Lautsprechanlage.)

Kinder, hier spricht Rektor Skinner. Verhaltet euch ruhig! In den Lüftungsschächten ist ein Hund.

(Fokus auf Barts Klassenraum. Die Verkündigung erntet Jubel. Der Fokus wird wieder auf das Büro gerichtet. Willie hilft Skinner dabei, einen Tisch zu verschieben, damit dieser in den Schacht hineinschauen kann. Skinner findet sich auf Augenhöhe mit dem Hund der Simpsons wieder. Dieser schleckt ihn ab.)

Willie, klettern Sie in den Schacht und fangen Sie ihn!

Willie: Was? Sie haben wohl nicht mehr alle Tassen im Schrank. Ich pass‘ nicht in den engen Schacht, Sie Krocket-spielender Pfefferminzlutscher!

Rektor Skinner: Ölen Sie sich ein und klettern Sie rein. Sie ... Sie ungehobelter Faulpelz.

Willie: Das ist ein Volltreffer!

(Willie betritt die Küche. Lunchlady Doris bereitet gerade eine Suppe oder einen Eintopf vor.)

Willie: Essensköchin Doris, gibt's hier irgendwo Öl?

Doris: Ja, Öl haben wir!

(Willie reißt sich das Hemd vom Leibe.)

Willie: Dann öle mich ein, Frau!

Doris: Nichts lieber als das!

Die Anrede „Sir“ wird hier mit einem markant in die Länge gezogenem R betont. Schottische Varianten der englischen Sprache zeichnen sich unter anderem durch ein stark betontes rhotisches R aus. Zudem bezeichnet Willie Skinner als „Krocket-spielender Pfefferminzlutscher“ – gängige britische Klischees. Darin spiegeln sich Animositäten von schottischen Personen gegenüber England wieder. Hier werden überspitzte Klischees bedient, die ein klares Bild der Alterität evozieren.

5.2.8 Apu Nahasapeemapetilon

5.2.8.1 Sequenz I

(Episode 1: *Homer und die Sangesbrüder* 7:14-7:25)



Abbildung 15: Ab jetzt heißen Sie Apu de Beaumarchais.

Quelle: Kirkland, Mark. 1993. *Homer's Barbershop Quartet*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Ein Manager namens Nigel möchte Homers Band vertreten. Die Bandmitglieder der „Über-Spitzen“ stellen sich vor.)

Apu: Apu Nahasapeemapetilon

Nigel: Was!? Das passt auf keine Leuchtreklame. Ab jetzt heißen Sie Apu de Beaumarchais.

Apu: Was für eine ungeheure Schande für meine Vorfahren und meinen Gott, aber ok!

In dieser Sequenz spricht Apu mit einem dezidiert stereotypen Akzent. Einer der markantesten verbalen Besonderheiten ist hier das stark abgerollte R, das Apu verwendet. Auch die Stimmqualität wurde hier so gewählt, dass seine Intonation sich vom in der Serie etablierten Standard abhebt. An der Grammatik und Lexik unterscheidet sich jedoch nichts vom standardisierten Gebrauch der deutschen Sprache. Apu wird hier als eine Figur charakterisiert, die aufgrund ihrer Herkunft und Kultur „andersartig“ erscheint, mit der Amtssprache des Landes jedoch gut vertraut ist. Der Musikagent, anhand seiner Visitenkarte nur als „Nigel“ identifiziert, spricht in keinem spezifischen Dialekt oder Akzent, jedoch hebt sich seine Stimmqualität etwas ab. Seine Stimme wirkt stark kehlkopflastig und mutet erhaben an. Besonders auffällig ist die Sprechgeschwindigkeit, mit der Apus Antwort getätigt wird. Zwischen den Zeilen, die seinen Zorn sowie seine Entrüstung ausdrücken und der letztendlichen Abfindung scheint keine Interpunktion zu bestehen. Zwischen diesen beiden scheinbar inkongruenten Diskurssträngen gibt es keine ersichtliche Sprechpause. Zudem wandelt sich auch der Ton der Stimme von einem Extrem in ein anderes. Der Übergang geschieht komplett nahtlos, was stark humoristisch anmutet.

5.2.8.2 Sequenz II

(Episode 8: *Auf Wildwasserfahrt* 03:00-03:42)



Abbildung 16: Wenn ihr's überlebt, beehrt mich bald wieder!

Quelle: Lynch, Jeffrey. 1993. *Boy Scoutz 'n the Hood*. [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox

(Bart und Milhouse betreten den Kwik-E-Mart nachdem sie durch Glück zu einer größeren Summe Geld gekommen sind. Apu empfängt sie.)

Apu: Hallo, Gentlemen. Was darf es sein?

Milhouse: Apu, mach uns einen Super-Squishee

Bart: Ja, aber einen, der wirklich total aus Sirup besteht.

Apu: Total sagst du?

(Apu zuckt zusammen.)

Apu: Einen Nur-Sirup Super-Squishee? Sowas hab‘ ich noch niemals gemacht. Das hat noch niemand bestellt.

(Bart legt den Geldschein auf den Tresen.)

Bart: Dann ist es jetzt das erste Mal.

Apu: Oh, schon überredet.

(Ein Closeup der Stärkestufen der Squishee-Maschine wird eingeblendet. Apu verbalisiert aus dem Off die verschiedenen Stufen in der deutschen Übersetzung.)

Apu (Off): Empfohlene Dosierung. Ungesunde Dosierung. Versuch.

(Apus schweißtreibender Kampf mit der überlasteten Maschine wird dargestellt. Er ist auf höchster Alarmbereitschaft.)

Oh, nein, die hört nicht mehr auf. Sie explodiert!

(Das Ruckeln der Maschine stoppt abrupt, ein Klingeln ertönt. Apu reicht den Jungs den fertigen Squishee.)

So, fertig! Wenn ihr's überlebt, beehrt mich bald wieder!

Hier wurde ein diatopischer Akzent anhand von Intonation und Aussprache bestimmter Laute evoziert. Abgesehen davon wurden eingeblendete Schriftzüge im Off verbalisiert. In dieser Sequenz sind wenige charakterisierende Eigenschaften anhand der Sprechweise Apus erkennbar. Auffällig sind allenfalls seine höfliche Umgangsform („Gentlemen“, „beehrt mich bald wieder“) und seine Verwendung einer Alliteration („Nur Sirup Super-Squishee“). Die Komik dieser Sequenz ergibt sich zum größten Teil aus der überzeichnet absurden Situation und der dargestellten Dramatik, mit der Apu die Maschine bedient.

5.3 Feststellung der Ausgangstextfunktion

In den Vereinigten Staaten waren die satirische Ausrichtung und die Dekonstruktion der idyllischen „Nuclear Family“, wie sie in den Simpsons gegeben waren, zunächst mit Kontroversen behaftet. Diese Darstellung einer „dysfunctional family“ war zuvor eher vereinzelt in Fernsehserien zu sehen – *All in the Family* in den 1970ern und *Married...With Children*, welche zwei Jahre vor der Erstausstrahlung der Simpsons ähnlich polarisierte, stellten hier Ausnahmen dar. Vor allem die frühen Jahre der Simpsons sind als eine Reaktion auf die vom konservativen Neoliberalismus geprägte Medienlandschaft der 1980er zu bezeichnen. Das Bild eines idyllischen Familienverhältnisses, innerhalb dessen es zu kleinen, größtenteils konsequenzlosen Spannungen und Missgeschicken kommen kann, dominierte das Genre der Sitcom zum Zeitpunkt der Erstausstrahlung der Debütfolge der Simpsons *The Simpsons Roasting On An Open Fire*. Die rohere Umgangsform zwischen den Protagonist*innen der Simpson-Familie stellte hier einen klaren Kontrast dar.

Von Anfang an etablierten sich auch thematische Elemente wie ein pointiert kritischer Blick auf den sogenannten „American Way of Life“, Sozialkommentare zur Arbeitslandschaft in den USA, soziopolitischen Entwicklungen und eine generelle Kritik an der Medienlandschaft. Der in den Simpsons vorhandene Humor ist dermaßen in einem US-amerikanischen Umfeld verankert, dass die Geschehnisse der Serie kaum in einem anderen Land vorstellbar wären. Springfield stellt, wie bereits zuvor erwähnt, einen Spiegel der US-amerikanischen

Gesamtgesellschaft zum jeweiligen Zeitpunkt der Erstaussstrahlung dar. Die Stadt ist ein amorpher Formenwandler, der sich je nach den Bedürfnissen der jeweiligen Episode anzupassen weiß. Mal besitzt Springfield einen Zugang zum Meer, mal wirkt es wie eine Wüstenstadt, dann wiederum verfügt es über einen Berg mit schneebedecktem Gipfel. Bei diesem Mangel an transparenter Kontinuität handelt es sich nicht nur um einen elaborierten Gag, der auf Kosten des rätselnden Publikums gemacht wird, sondern er dient auch als Shorthand für eine holistische Sicht auf gegenwärtige Trends und Geschehnisse innerhalb der Vereinigten Staaten. Demnach ist es auch verständlich, dass innerhalb der geographisch nicht definierten Stadt eine Vielzahl an unterschiedlichen Lokaldialekten und Lokalauffassungen existieren. Zugleich herrscht beim Ausgangspublikum bereits ein gewisses Vorwissen zu bestimmten Stereotypen, die sowohl auf der verbalen als auch nonverbalen Ebene existieren. Das Klischee des indischen Convenience-Store Besitzers in US-amerikanischen Medien war, zumindest zur Zeit der Erstaussstrahlung der fünften Staffel, weit verbreitet.

Aufgrund der tief in der Sketch Comedy verwurzelten Ursprünge der Serie, fand im US-amerikanischen Raum bereits ein gewisses Priming der Zuseherschaft statt. Dadurch wurde das Bewusstsein, dass es sich um eine vorwiegend an Erwachsene gerichtete Sitcom handelt, bereits etwas etabliert. Zugleich erwies sich die Serie früh als eine beliebte Lizenz für Merchandise-Artikel, die vor allem jüngere Zuseher*innen als Zielgruppe hatten. Bereits in den frühen 1990ern erwies sich die Familie aus Springfield als ein großes Popkulturphänomen. Zugleich spielt die Serie häufig mit populärkulturellen Anspielungen. Zum Zeitpunkt der Erstaussstrahlung der fünften Staffel der Serie hatte sich bereits ein Shift von den kleineren, eher familieninternen Plotlines zu größeren und ausschweifenderen Handlungen abgespielt. Handlungsstränge und humoristische Situationen bedienten sich zunehmend absurder Elemente und Gags wiesen nicht mehr eine dermaßen Nullfokussierung auf charakterisierende Aspekte auf. Beliebte Trends und bekannte Persönlichkeiten erwiesen sich immer mehr als intendierte Ziel bestimmter humoristischer Akte. Zudem wurde Nebenfiguren mehr Charakterisierung eingeräumt. Der Blickwinkel der einzelnen Episoden bezog sich nach wie vor primär auf die vier Protagonist*innen, jedoch waren sekundäre Figuren zunehmend ausschlaggebend im Verlauf der Handlung.

Zusammenfassend lässt sich die Funktion des Ausgangstextes als eine primär-humoristische bezeichnen. Innerhalb dieser humoristischen Funktion existieren stark präsente Ebenen, die den Zeitgeist und die soziopolitische Situation betreffen. Diese bedingen auch zeitweise das

Verständnis der humoristischen Instanzen. Eine sekundäre Funktion ist demnach auch die Verarbeitung und Übermittlung US-amerikanischer Populärkultur. Die Serie fungiert sowohl als Kommentar zu kulturspezifischen Inhalten als auch ein Produzent dieser. Begriffe wie „D’oh“ und „Meh“, wie bereits angemerkt, hielten später einen Einzug in den allgemeinen Sprachgebrauch englischen Sprachgebrauch.

5.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

5.4.1 Mayor Quimby

5.4.1.1 Sequenz I

(Episode 1: *Homer’s Barber Shop Quartet* 1:40-2:00)

(Schauplatz Springfielder Tauschbörse. Bürgermeister Quimby bereitet sich am Podium auf eine Ansprache vor. Er wendet sich vom Mikrofon ab und lässt sich über das Szenario aus.)

Mayor Quimby: Human roaches, feeding off each other’s garbage. The only thing you can’t buy here is dignity.

(Tappen auf dem Mikrofon, um festzustellen, ob dieses eingeschalten ist.)

Welcome, swappers, to the Springfield Swap Meet. Ich bin ein Springfield Swap Meet patron.

(Deckt das Mikrofon ab und wendet sich angewidert von der jubelnden Masse ab.)

I need a drink and a shower.

Quimby wird hier mit einem markanten Boston-Akzent charakterisiert. Vor allem in den Begriffen „off“, bei dem das O mäandert und „garbage“, bei dem das R kaum betont wird, ist der Lokaldialekt hier pointiert dargestellt. Die Begriffe „can’t“ und „here“ werden in die Länge gezogen, mit starker Betonung auf den ersten beiden Buchstaben. Der humoristische Effekt wird hier anhand einer Persiflage auf den Sprachrhythmus und die Ausdrucksweise von John

F. Kennedy evoziert. Quimby's deutscher Sager nimmt hier direkten Bezug auf Kennedys bekannte „Ich bin ein Berliner“-Rede. Es sind keinerlei Unterschiede im Register zwischen Quimbys öffentlichem Auftreten und seinen privat geäußerten Gedanken zu vermerken. Anhand des Wortes „shower“, bei dem die Endung auf -er als „ah“ ausgesprochen wird, wird der überspitzte Boston-Akzent erneut forciert.

5.4.1.2 Sequenz II

(Episode 10: *Springfield (Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Legalized Gambling)* 4:04-5:41)

(Eine Bürgerversammlung findet in der Town Hall von Springfield statt. Bürgermeister Quimby steht am Podium.)

Quimby: I propose that I use what's left of the town treasury to move to a more prosperous town and run for mayor. And-ah, once elected, I will send for the rest of you.

(Die versammelte Menge buht ihn aus.)

Lisa: Excuse me, Mr. Mayor?

Quimby: The-ah chair recognizes the little chick with the gleam of hope in her eyes.

Lisa: This piggy bank contains 15 Dollars I saved from my allowance. It isn't much. But I would like to help.

(Quimby nimmt das Sparschwein entgegen.)

Quimby: Aw, just what I need to tip the skycaps.

(Abraham/Grampa Simpson meldet sich zu Wort.)

Abraham/Grampa Simpson: I'll tell you what made this town great! Good, old-fashioned gumption! There's nothing here a little elbow grease won't fix! So let's roll up our sleeves and.....

(Abraham/Grampa Simpson schläft mitten im Satz ein.)

Quimby: People! People! Let's be a little more realistic!.

Seymour Skinner: Now, I, uh, hesitate to bring this up, but a number of cities have rejuvenated their economies with, uh, legalized gambling. There is an added bonus. Some of the revenue can go to help our underfunded public schools.

(Im Saal herrscht Stille. Das Geräusch von zirpenden Grillen ist vernehmbar.)

Patty Bouvier: Well, I like the part about the gambling.

Flanders: What do you think, reverend?

Reverend Lovejoy: Once something's been approved by the government, it's no longer immoral.

(Die Menge jubelt.)

Mr. Burns: By building a casino, I could tighten my stranglehold on this dismal town.

(Die Menge jubelt erneut. Barney Gumble rülpst. Die Menge stimmt ihm mit Jubel zu. Bürgermeister Quimby nutzt seinen Hammer, um einen Entschluss zu verkündigen.)

Quimby: Well now, are there any objections?

(Einige Besucher*innen werfen ihre Blicke auf Marge Simpson.)

Marge Simpson: Actually, I think it might really help our economy.

Quimby: Very well, then. Instead of fleeing this town, I'll stay here and grow fat off kickbands and slush funds.

(Die Menge pflichtet ihm erneut mit Jubel bei. Hüte werden in die Luft geworfen.)

Quimbys Boston-Akzent ist auch in dieser Sequenz stark ausgeprägt und wird in zunehmend überspitzter Form akzentuiert. Besonders auffällig sind hier die beigefügten „ah“-Silben nach einigen Wörtern. Im Gegensatz zu Begriffen, die auf „-er“ enden, wo sich aufgrund lokaldialektaler Gegebenheiten diese Endungen natürlich ergeben, sind sie hier beinahe redundant. Vermutlich ist es genau diese Redundanz, die hier das humoristische Ziel darstellt. Bürgermeister Quimby ist eine Karikatur eines Politikers mit Wurzeln in Boston. Charakterisierend ist auch seine Verwendung des Begriffes „chick“, in seiner Antwort an Lisa Simpson. In den 1990ern wurde der Begriff salopp verwendet und wird aus heutiger Sicht als abwertend und misogyn erachtet. Er spielt in eine Szene eines chauvinistischen Politikers hinein, der Frauen nicht viel Beachtung schenkt, es sei denn, es sieht einen Selbstzweck darin. Das deckt sich auch mit der generellen Darstellung der Figur innerhalb der fünften Staffel⁵⁴. Seine korrupten Eigenschaften werden hier ebenfalls sehr explizit dargestellt. Der Aktenkoffer mit losen Geldscheinen auf der visuellen Ebene, seine offene Verwendung von Begriffen wie „kickbacks“ und „slush funds“, sowie seine dreiste Aussage zu Lisa Simpsons Spende lassen hier keinen Interpretationsspielraum offen. Quimbys Stimmqualität mutet dezidiert selbstsicher an. Die Szene eines Demagogen, der sich trotz ursprünglichen Unmuts seiner Sache sicher fühlt, wird evoziert.

5.4.2 Moe Szyslak

5.4.2.1 Sequenz I

(Episode 1: *Homer's Barber Shop Quartet* 02:01-02:13)

(Moe sitzt an einem Flohmarktstand mit handgemachten Waren. Der Stand und die Reklame wirken sehr rudimentär. Das Schild über dem Stand zeigt „Handicr fts By Moe“ an. Der Buchstabe A fehlt.)

Moe: Oyster shells! Handpainted to resemble Lucille Ball. You'll love Oyster Lucy!

(Nahaufnahme von Moes Händen, die eine der Austern bedienen.)

Moe (mit verstellter Stimme, um Lucille Ball zu imitieren): Oh, Mr. Mooney, I just gotta meet Bob Cummings. Viv!

⁵⁴ Besonders in *Bart's Inner Child*, *Burn's Heir* und *The Boy Who Knew Too Much*

Moe spricht mit einem markanten New Yorker Akzent. Endungen auf „r“ werden Non-rhotisch ausgesprochen. Auffällig ist ebenfalls seine Betonung des Namens „Lucille Ball“, bei dem die Endung in die Länge gezogen wird und eher einem „-awl“ gleicht. Auch hier handelt es sich um eine stereotype Ausführung des New Yorker Akzents. Moes Stimmqualität kann von Grund auf als kratzig erachtet werden. Bei der Persiflage auf Lucille Balls Sprechstimme (welche ebenfalls generell mit einem „New York working class“-Akzent verbunden wird) wird seine Stimme noch tiefer. Dabei könnte es sich um eine Anspielung auf Lucille Balls lebenslange Angewohnheit, große Mengen an Zigaretten zu rauchen, handeln. Ihre Sprechstimme nahm in ihren späteren Jahren auch eine weitaus tiefere Note an. Die Aussage „You’ll love Oyster Lucy“ ist eine bewusste Anspielung auf die beliebte Sitcom „I Love Lucy“, die Lucille Ball zu großer Bekanntheit verholfen hat. Moes Register kann als leger und salopp bezeichnet werden.

5.4.2.2 Sequenz II

(Episode 7: *Bart’s Inner Child* 11:19-11:26)

(Der Motivationsredner Brad Goodman befindet sich in Springfield. Er bittet seine Zuseher*innen inne zu halten und darauf zu hören, was ihr „inneres Kind“ ihnen sagt. Bürger*innen von Springfield werden nach und nach mitsamt ihres inneren Dialoges dargestellt.)

Junger Moe: Hey, Moe. What’s a matter? You no talka with your accent no more.

Moe: Mamma Mia!

(Moe greift sich auf die Backe bei seiner Äußerung.)

Hier wurden stereotypische Marker eines italo-amerikanischen Akzents angewandt. Anstatt „What’s the matter?“ wird „What’s a matter?“ verbalisiert. Vokale werden an Wortendungen angehängt „talka“, eine doppelte Verneinung wird angewandt. Moes Sprachverwendung mutet stark kolloquial an. Die Unterschiede zu Moes gewöhnlicher Sprechstimme äußern sich hier auf den Ebenen der Aussprache, der Stilistik und der Grammatik.

5.4.3 Uter Zörker

5.4.3.1 Sequenz

(Episode 5: *Treehouse of Horror IV* 12:25-13:25)

(Barts Versuche, seine Mitschüler*innen davon zu überzeugen, dass sich auf der Verkleidung des Schulbusses ein Gremlin befindet, der ihn langsam auseinandernimmt sind mehrfach missglückt. Er wird zunehmend verzweifelt. Er wendet sich seinem Freund Milhouse zu.)

Bart: You believe me, don't you? You're my friend who believes me. Sweet, trustworthy Milhouse.

Milhouse: Actually, Bart. You're kinda creeping me out. Uh, I think I'm gonna go sit, uh, with that foreign exchange student.

(Milhouse zeigt auf Uter und flüchtet zugleich, um sich zu ihm zu setzen. Uter wird beim Naschen dargestellt. Sein Gesicht ist verschmiert von den Süßigkeiten, die er zu sich nimmt. Er trägt Trachten – Khakibraune Lederhosen mit Trägern.)

Uter: Oh, guten Tag! Would you care for a bite of my Venglerstrasse-bar? I also have a bag of Marzipan Joy-Joys.

Bart: The gremlin's taking off the wheel. Stop the bus or we're all gonna die!

(Er wird von Rektor Skinner festgehalten.)

Groundskeeper Willie: Take me bridle and lash his arms to the seat!

(Bart wird auf einem Sitz fixiert. Wir sehen nun, dass er sich neben Uter befindet.)

Uter: Would you like another lick of my flavor wax?

Bart: Uh, sure!

(Bart kommt dem Angebot nach und verzieht sogleich sein Gesicht vor Ekel.)

Bart: Well, not that we're friends, Uter, how 'bout loosening these straps, huh?

Uter: Ja, das ist gut!

(Uter entfesselt Bart und wandert ins Off.)

Hier sind eine Vielzahl an Faktoren zu erkennen, die Uter als einen aus Deutschland stammenden Austauschschüler identifizieren. In erster Instanz ist hier die visuelle Prädeterminiertheit zu erwähnen. Uter trägt Lederhosen und entspricht einem gängigen Klischee über Deutsche, die Trachten tragen. Was ebenfalls sofort auffällt, ist, dass Uter sich mit dem Kode-Wechseln schwer zu tun scheint. Er begrüßt Milhouse mit der deutschen Phrase „Oh, guten Tag!“ und bestätigt Barts Bitte mit „Ja, das ist gut!“. Hier kommt es zu einer Vermengung aus deutschen und englischen Begrifflichkeiten. Ebenfalls stark präsent sind aussprachetechnische Besonderheiten, die auf Deutsch als A-Sprache vermuten lassen. Uter betont das W in „Would“ auf eine Weise, die eher dem englischen V entspricht. Diese Vertauschung der beiden Laute ist ein gängiges Phänomen, das bei vielen deutschsprachigen Nutzern der englischen Sprache zu beobachten ist. Worum es sich bei einem „Venglerstrassenriegel“ handeln soll, ist nicht ersichtlich. Die Vermutung liegt nahe, dass ein möglichst deutschklingender Nonsens-Begriff für die Süßigkeit gewählt wurde. Es ist jedoch auch vorstellbar, dass es ein fiktives deutsches Pendant zu der beliebten US-amerikanischen Süßigkeit „5th Avenue“ von Hershey darstellen soll. Auf der Ebene der Stimmqualität lässt sich Uters Sprechstimme als äußerst hell und kindlich charakterisieren. Das helle Timbre seiner Stimme steht in einem starken Kontrast zu einigen der anderen Schülerfiguren. Uters Alterität wurde hier auf mehreren Ebenen konstruiert.

5.4.4 Rainier Wolfcastle/McBain

5.4.4.1 Sequenz I

(Episode 2: *Cape Feare* 01:38-02:16)

(Vorhänge öffnen sich, volkstümlich-anmutende Musik erklingt im Hintergrund)

Announcer: Ladies und Gentlemen, it's „Up Late with McBain”

(Titelgrafik wird eingeblendet)

I'm your announcer, Obergruppenführer Wolfcastle.

(Der Ansager wird eingeblendet. Er wird in einer SS-Uniform dargestellt, hinter ihm befindet sich ein roter Vorhang)

And here's McBain.

(Der Ansager erhebt die rechte Hand, in der er seine Notizen hält, um McBain anzusagen. Die Geste wirkt wie der Hitlergruß, jedoch mit geschlossener Hand)

(McBain betritt den Raum, indem er unter einem Vorhang hervorkommt. Er begrüßt seinen Studiomusiker und wendet sich dann zum Publikum)

McBain: Ja, thank you, Ja. That's nice. Let's say hello to my music guy, Scoey.

(Scoey verneigt sich. Er trägt ein gesteiftes Hemd mit goldenen Epauletten auf seinen Schultern.)

McBain: That is some outfit, Scoey. It makes you look like a homosexual.

(Das Publikum buht McBain aus.)

(McBain runzelt die Stirn und zeigt auf das Publikum.)

McBain: Whoah! Maybe you all are homosexuals too.

(Die Buhrufe klingen nicht ab.)

Anhand seiner Aussprache und dem gelegentlichen Kodewechsel zu deutschen Begriffen („Ja, ja.“) wird ein klares Bild einer ursprünglich deutschsprachig enkulturierten Figur evoziert. Die Parallelen/Anspielungen auf Arnold Schwarzenegger sind nicht von der Hand zu weisen. McBain/Rainier Wolfcastle spricht mit einer bemerkenswert ähnlichen Sprachmelodie zu Schwarzenegger. Auch seine simpel strukturierte Rhetorik – er bezeichnet Scoey z.B. auch als

„music guy“ – weist auf einen Sprecher hin, der in den Feinheiten der englischen Sprache noch nicht sehr bewandert ist. Der Ansager der Show, Obergruppenführer Wolfcastle, weist eine charakterisierende Unfähigkeit, das englische „th“ auszusprechen auf. Er spricht es stattdessen als ein „s“ aus. Hierbei handelt es sich um einen gängigen Stereotyp über englischsprechende Personen mit Deutsch als A-Sprache. Auf einer humoristischen Ebene soll hier eine beißende Satire auf die Sensationsheischerei des Late-Night-Talk-Show-Formats evoziert werden. Zudem wird die mangelnde Qualität dieser angeprangert. Es handelt sich um eine präsentationstechnisch fragwürdige Sendung (einem Nazi-Sympathisanten wird die Position des Ansagers erteilt, der Moderator äußert sich homophob gegenüber einem Besetzungsmittglied) mit einem unsympathischen Moderator, der als unlustig wahrgenommen wird.

5.4.4.2 Sequenz II

(Episode 20: *The Boy Who Knew Too Much* 08:10-08:27)

(Bart schwänzt die Schule. Er wird von Schuldirektor Skinner verfolgt und findet sich bei einer Geburtstagsfeier eines der Neffen von Bürgermeister Quimby wieder. Unter den Gästen befinden sich Berühmtheiten. Bart trifft auf Rainier Wolfcastle/McBain.)

Bart: Hey, McBain. I'm a big fan, but your last movie really sucked.

Rainier Wolfcastle/McBain: I know. There were script problems from day one.

(Chief Wiggum, der sich hinter McBain befindet, wird hellhörig und steigt in das Gespräch ein.)

Chief Wiggum: Yeah, I'll say. Magic ticket my ass, McBain!

(Rainier Wolfcastle/McBain wendet sich an seine Gattin.)

Rainier Wolfcastle/McBain: Maria, my mighty heart is breaking. I'll be in the Humvee.

(Rainier Wolfcastle/McBain wandert ins Off.)

5.4.5 Ned Flanders

5.4.5.1 Sequenz I

(Episode 02: *Cape Feare* 05:44-06:01)

(Flanders springt aus dem Gebüsch mit einem Handschuh, der mit Klingen behaftet ist – er erinnert stark an die Waffe, den die Figur *Freddy Krueger* in den *A Nightmare On Elm Street*-Filmen verwendet)

Flanders: Say your prayers, Simpson.

(Bart hält sein Schulbuch vor sein Gesicht und verzieht sein Gesicht vor Angst.)

Flanders: Because the schools can't force you like they should.

(Maude Flanders kommt Ned mit einem Tablett, auf dem zwei Limonaden abgestellt sind, entgegen. Ned nutzt die Klingen, um die Hecke zu trimmen.)

Flanders: Maude, these new finger razors make hedge trimming as much fun as sitting through church.

(Ein fingiertes Raus-Zoomen der Kamera offenbart, dass Ned die Hecke zu einer Engel-Skulptur getrimmt hat. Ominöse Musik erklingt.)

Flanders Sprechmodus zeichnet sich durch ein allgemeinen Südstaaten-Drawl aus. Die markant-rhotische Betonung des R-Lautes und seine Akzentuierung des Vokals „a“ weisen unter anderem Ähnlichkeiten zu texanischen Sprachmustern auf. Jedoch gibt es auch einige andere Regionen in den Südstaaten der Vereinigten Staaten, die Ähnliche Marker aufweisen. Es ist davon auszugehen, dass ein Amalgam aus unterschiedlichen südstaatlichen Sprachmustern hier die Intention war. Er bedient sich auch eines Registers, das allgemein eine Scene eines evangelikalen Fundamentalisten evoziert. Diese Neigung wird durch Aussagen wie „Because the schools can't force you like they should.“ unterstrichen. Inkongruenz wird hier anhand der Gegenüberstellung seines bedrohlichen ursprünglichen Auftretens und seiner fröhlich-überschwänglichen Persönlichkeit in Szene gesetzt. Das Bild der Gefahr hinter einer vermeintlich gutmütigen Person entsteht.

5.4.5.2 Sequenz II

(Episode 11: *Homer the Vigilante* 07:17-07:42)

(Eine Welle an Einbrüchen ereignete sich in der Stadt Springfield. Einige Bürger*innen beschließen, Maßnahmen in die eigene Hand zu nehmen und eine Bürgerwehr zu gründen. Eine Außenaufnahme des Hauses der Flanders-Familie wird eingeblendet.)

Flanders (aus dem Off): Welcome, neighbors!

(Es wird nun auf das Innere des Hauses fokussiert. Einige Bürger*innen haben sich um eine Hausbar im Keller der Flanders versammelt. Flanders steht auf der Theke und spricht zu der Menge.)

Flanders: Since the police can't seem to get off their duffaroonies to do something about this burglareeno, I think it's time we start our own neighborhood watch .. aroonie!

(Die Bürger*innen pflichten ihm anhand von Jubelrufen zu.)

Flanders: Now, who should lead the group?

Unbekannter Bürger*innen (zeigt auf Flanders): You!

Versammelte Bürger*innen: Yea! Flanders! Flanders! Flanders! Flanders!

Flanders: I don't really have much expierence, but I'll be ...

(Moe Szyslak unterbricht ihn.)

Moe: Someone else!

Versammelte Bürger*innen: Yea! Someone else! Someone else! Someone else!

Weitere Marker von Südstaatenakzenten werden hier ersichtlich. So betont Flanders zum Beispiel den Artikel „the“ in „the police“ so, als würde darauf ein Selbstlaut folgen. Ähnliche Eigenheiten, die sich von der standardgemäßen Aussprache abheben, sind in verschiedenen

Sprachvarietäten in den USA gegeben. Eine lockere und legere Sprachanwendung wird evoziert. Es werden hier auch Endungen bei Begriffen hinzugefügt, um diese netter klingen zu lassen. Begriffe wie „duffaroonies“, „burglereeno“ fingieren Klänge, die dem Italienischen und dem Spanischen entlehnt sind. Hier wird ein durchmengter Kolorit konstruiert. Zugleich ist auch erkennbar, dass Flanders weitestgehend auf vulgäre Begriffe verzichtet, selbst wenn er aufgebracht ist. Der Begriff „duff“ – hier „duffaroonie“ ist eine weniger vulgär konnotiertes Synonym für den Allerwertesten. Auffällig ist auch, dass Flanders den Begriff „neighborhood watch“ erst in der Luft hängen lässt und ihm dann noch das Suffix „-aroonie“ hinzufügt. Hier bekommt man einen subtilen Einblick in die vermutlich konstruierte Natur seines Idiolekts. Ausdrucksweisen sind womöglich akribisch einstudiert und in gewisser Hinsicht eine Manieriertheit. Der optimistisch-überschwängliche Ton in seiner Stimme ruft die Scene eines beliebten Mitbürgergers, der sich leicht mit Menschen anfreunden kann, hervor.

5.4.6 Bumblebee Man

5.4.6.1 Sequenz

(Episode 12 *Bart Gets Famous* 06:36-06:59)

(Bart befindet sich in einem Fernsehstudio und wandert ziellos durch die Sets. Der Fokus wird auf Bumblebee Man gerichtet, der gerade einen Sketch mit einer Hummerrequisite dreht, die ihn in sein Gesäß zwickt.)

Director/Ethan: Action!

Bumblebee Man: Ay ay ay! No me gusta! I'm sorry, I'm really not comfortable with this, Ethan.

Director/Ethan: What's the matter, luv?

(Bumblebee Man: It's just – it's the same old tired gags, isn't it? I mean, let's give the audience some credit.)

Director/Ethan: How about a giant mousetrap?

Bumblebee Man: I love it!

(Die alte Requisite wird entfernt. Anstattdessen wird ihm eine übergroße Mausefalle-Attrappe angelegt.)

Director/Ethan: Action!

Bumblebee Man: Ay ay ay! No me gusta! Ay ay ay, es grande!

Ethan verwendet hier die gleiche Koseform wie Nigel in Homer's Barber Shop Quartet – „luv“. Ein legerer und freundlicher Umgang zwischen den beiden wird angedeutet. Bumblebee Man vollzieht einen überraschenden Kode-Wechsel von spanischen Ausrufen in einen britischen Gesprächsmodus. Die unerwartete Wendung ist geglückt, die Inkongruenz erfolgreich umrissen. Zudem wird das Bild eines Schauspielers hervorgerufen, der höhere Ansprüche besitzt, sich aber mit einer Slapstick-Show abgibt. Seine enthusiastische Akzeptanz einer weiteren Requisite, die sich stilistisch wenig von der Vorherigen unterscheidet, fügt dem Szenario eine weitere lächerlich-absurde Note hinzu.

5.4.7 Groundskeeper Willie

5.4.7.1 Sequenz I

(Episode 7: *Bart's Inner Child* 17:04-17:12)

(Das Podium für das erste „Tu Wonach Dir Ist“-Festival in Springfield wird errichtet. Groundskeeper Willie nutzt die Gunst des Moments, um in das Mikrofon zu sprechen.)

Willie: Urgh, if elected mayor, my first act will be to kill a whole lot of ya and burn your town to cinders.

Bauarbeiter: Mike's on!

Willie: I know it's on.

Willies Alterität äußert sich hier vor allem auf der Ebene der Aussprache und der Stimmqualität. Endungen auf r werden besonders scharf betont, „you“ wird gelegentlich zu „ya“. Willies

agitierter Ton fügt sich in ein Gefüge aus gängigen Klischees zur Hitzköpfigkeit von Schotten ein.

5.4.7.2 Sequenz II

(Episode 19: *Sweet Seymour Skinner's Baadasssss Song* 4:56-05:46)

(Hausmeister Willie sucht das Büro des Schuldirektors auf. Am Gang tummeln sich viele Schüler*innen.)

Willie: Sir, you've got to come quick! There's a dog running around in the air ducts!

Principal Skinner: I understand.

(Skinner wendet sich an die Schüler*innen anhand der Lautsprechanlage.)

Children, this is Principal Skinner. Remain calm. There is a dog in the vents.

(Fokus auf Barts Klassenraum. Die Verkündigung erntet Jubel. Der Fokus wird wieder auf das Büro gerichtet. Willie hilft Skinner dabei, einen Tisch zu verschieben, damit dieser in den Schacht hineinschauen kann. Skinner findet sich auf Augenhöhe mit dem Hund der Simpsons wieder. Dieser schleckt ihn ab.)

Willie, go into the vent and get him!

Willie: What? Have you gone waxy in your beester? I cannot fit in the wee vent, ya crocket-playin' mint muncher!

Principal Skinner: Grease yourself up and go in, you ... guff-speaking work slacker.

Willie: Ooh, good comeback.

(Willie betritt die Küche. Lunchlady Doris bereitet gerade eine Suppe oder einen Eintopf vor.)

Willie: Lunch Lady Doris, have you got any grease?

Doris: Yes, yes we do!

(Willie reißt sich das Hemd vom Leibe.)

Willie: Then grease me up, woman!

Doris: Okeydokey.

Stereotypisch schottische Aussprachemuster äußern sich hier unter anderem in Willies Betonung des Begriffes „around“ – der „ou“-Laut wird als „oo“ ausgesprochen. Eine besonders markante Betonung des Buchstaben R ist hier auch gegeben (vor allem bei „Sir“). Willie wendet auch dialektale Elemente in dieser Sequenz an. So verkündet er zum Beispiel „I cannot fit in the wee vent“. Der Begriff „wee“ wird häufig mit schottischen Sprecher*innen assoziiert. Kulturspezifische Anspielungen werden hier ebenfalls zur Schau gestellt. So bezeichnet er Principal Skinner als „ya crocket-playin’ mint muncher!“ – was auf starke Ressentiments gegenüber England vermuten lässt. Historisch gesehen bestehen gewisse Spannungen zwischen den beiden Regionen, die auf jahrhundertelange kriegerische Konflikte verweisen. Das Thema der schottischen Unabhängigkeit ist nach wie vor ein brisantes Thema. Hier wird bewusst mit stark überspitzten Klischees gearbeitet, die Alterität erzeugen sollen. Principal Skinner wirft Willie auch vor „guff-speaking“, also Kauderwelsch-sprechend zu sein. Alterität wird hier auf vielen Ebenen konstruiert und zur Schau gestellt.

5.4.8 Apu Nahasapeemapetilon

5.4.8.1 Sequenz I

(Episode 1: *Homer’s Barber Shop Quartet* 07:14-07:25)

(Ein Manager namens Nigel möchte Homers Band vertreten. Die Bandmitglieder der „Über-Spitzen“ stellen sich vor.)

Apu: Apu Nahasapeemapetilon

Nigel: Nah, never fit on a marquee, luv. From now on your name is Apu de Beaumarchais.

Apu: That is a great dishonor to my ancestors and my god, but okay!

Stereotype Marker sprachvarietätentbasierter Alterität sind hier stark ausgeprägt. Nigel zeichnet sich durch einen stereotypischen legeren Ton mit britischer Aussprache aus. Die Beifügung „luv“ fungiert hier als stilistischer und idiomatischer Kolorit. Sein verkürzter erster Satz „Nah, never fit on a marquee, luv“ unterstreicht die Kernaussage, die er Apu mitteilen möchte. Anhand des komödiantisch langen Ersatznamens wird die humoristische Inkongruenz eingeleitet. Marker akzentbasierter Alterität sind auch in Apus Antwort stark ausgeprägt. Sein „r“ zeichnet sich durch eine weiche Betonung aus, Endsilben werden betont (so zum Beispiel das „d“ in „god“). Auch seine Stimmqualität entspricht stereotypischen Darstellungen von indischen Akzenten der englischen Sprache, die zu der Zeit der Erstausrahlung häufig propagiert wurden. Zwischen der erzürnten Note seiner Aussage und der letztendlichen Abfindung „but okay“ spielt sich eine kleine Latenz ab. Die Inkongruenz der abrupten Änderung seines Gemütszustandes ist geglückt. Auf einer unterschwelligsten Ebene schwingt hier auch die prekäre Geschichte zwischen dem Vereinigten Königreich und Indien mit. Die kolonialen Untertöne sind in Nigels Versuch, Apus Herkunft und kulturelle Identität zu untergraben stets präsent.

5.4.8.2 Sequenz II

(Episode 8: *Boy Scoutz 'n the Hood* 03:00-03:42)

(Bart und Milhouse betreten den Kwik-E-Mart nachdem sie durch Glück zu einer größeren Summe Geld gekommen sind. Apu empfängt sie.)

Apu: Hello, gents. What will it be?

Milhouse: Apu, give us a Super Squishee!

Bart: One that's made entirely of syrup.

Apu: Entirely ou-

(Apu schreckt zusammen.)

Apu: An all-syrup Super Squishee? Oh s-such a thing has never been done.

(Bart legt den Geldschein auf den Tresen.)

Bart: Just make it happen.

Apu: Oh, oh, dear.

(Ein Closeup der Stärkestufen der Squishee-Maschine wird eingeblendet.)

(Apus schweißtreibender Kampf mit der überlasteten Maschine wird dargestellt. Er ist auf höchster Alarmbereitschaft.)

Apu: Oh, she won't hold. She's breaking up!

(Das Ruckeln der Maschine stoppt abrupt, ein Klingeln ertönt. Apu reicht den Jungs den fertigen Squishee.)

Apu: All done! If you survive, please come again!

Apus Akzent und Duktus decken sich in dieser Sequenz mit seiner üblichen Ausdrucksform. Hier erleben wir eine gesteigerte Form der Besorgnis von Apu. Ein minimales Stottern ist in seiner Reaktion auf Barts Wunsch zu vernehmen („s-such a thing...“). Anhand seines Ausrufes „Oh, oh, dear.“ wird ein gewisses Unbehagen ersichtlich, über das er sich dann trotzdem hinwegsetzt. Hier kommt wieder die Scene des gewieften Geschäftsmannes zum Vorschein.

5.5 Intertextuelle Kohärenz zwischen dem Translat und dem Ausgangstext

5.5.1 Bürgermeister Quimby/Mayor Quimby

Auf der Ebene der Kulturspezifik wird in Sequenz I ein Modifikationsschritt in Form eines Perspektivenwechsels unternommen. Die Persiflage auf Kennedys deutschsprachigen Sager wird im Zieltext anhand von Hypercharakterisierung in einem überspitzt-amerikanischen

Akzent dargeboten. Kulturelle Anspielungen wurden somit einigermaßen mit dem Ausgangstext abgeglichen und adäquat angepasst. Auf der Ebene der Lexik sind kaum drastische Unterschiede zu erkennen. Der Zieltext wurde marginal umgangssprachlicher gestaltet („ne“ anstatt „eine“) und fügt an einer Stelle eine Bedeutungsebenen hinzu, die im Ausgangstext so nicht vorhanden war („Ehre und Würde“ anstatt nur „dignity“). Es werden stilistisch gesehen demnach Kriterien der sogenannten „prefabricated orality“ erfüllt. Der Zieltext beinhaltet jedoch keine Marker von abweichenden Sprachvarietäten.

Auch in Sequenz II wurde Quimby im Zieltext in einer Standardvarietät vertont. Auf der Ebene der Lexik sind marginale Unterschiede zu verzeichnen. So scheint sich Quimby im Zieltext seiner Siegeschancen weniger sicher zu sein als im Ausgangstext („Sollte ich tatsächlich gewählt werden“ versus „Once elected“) und die vulgär-misogynen Untertöne des Ausgangstextes („little chick“) fehlen im Zieltext.

Sowohl im Zieltext als auch im Ausgangstext wird die Figur als ein populistischer jedoch korrupter Politiker dargestellt, der hauptsächlich im Sinne des Selbstzwecks agiert. Diese Scene ist in beiden Texten klar definiert. Es ist davon auszugehen, dass sowohl das Ziel-als-auch-das-Ausgangspublikum mit diesem Stereotyp vertraut ist. Die charakterisierende Ebene einer markanten Sprachvarietät ist im Zieltext jedoch in keiner Form vorhanden. Kreatives Potenzial wurde in diesem Gesichtspunkt nicht ausgeschöpft.

5.5.2 Moe Szyslak

Bei Sequenz I spricht Moe Szyslak im Zieltext in einer standardisierten Varietät, im Ausgangstext mit einem markant stereotypen New Yorker Akzent. Zudem berufen sich beide Texte auf eine Anspielung auf Lucille Ball, insbesondere ihre Erfolgsserie I Love Lucy. Im Zieltext sind hier jedoch Fehler im Verständnis der kulturellen Anspielungen erkennbar. Moe spricht im Zieltext von einem „Mr. Rooney“, während im Ausgangstext korrekterweise von „Mr. Mooney“ die Rede ist. Im Bereich der Lexik wirkt die zieltextliche Bemerkung „Austern-Lucy will euch bestimmt gefallen“ ebenfalls ungeschickt. Dem Modus einer dokumentarischen Überlieferung wurde hier klar der Vorzug gegeben. Das Ergebnis will jedoch nicht überzeugen. Zuseher*innen in der Zielkultur, die das referenzierte Ausgangsmaterial nicht kennen, werden aus diesem Übersetzungsmodus nicht schlauer, diejenigen, die damit vertraut sind, werden die Formulierung vermutlich als misslungen ansehen.

Bei Sequenz II sind sowohl im Zieltext als auch im Ausgangstext markante Elemente eines italienischen Akzents gegeben. Allerdings beschränken sich diese im Zieltext auf die Ebene der Aussprache. Im Ausgangstext wurden auch auf der Ebene der Lexik („talka“) und der Grammatik („You no ... no more“) klare Marker der sprachlichen Alterität definiert. Im Zieltext entspricht Moes Reaktion auf sein „Inneres Kind“ jedoch mehr dem Kontext, der hier im Skript vorgestellt wird. Seine Aussprache von „Mamma Mia!“ entspricht seinem regulären Modus - was adäquat die Scene einer Person, die ihren Akzent verloren hat, wiedergibt.

Insgesamt wird Moe im Zieltext weitaus weniger anhand seines Akzents definiert und eher anhand seiner kratzigen Stimmqualität – die an den Ausgangstext angelehnt zu sein scheint. Kreatives Potenzial wurde hier nur marginal ausgeschöpft. Es sind keine markanten Shifts im Zieltext erkennbar. Einzig und allein der Verzicht auf Marker eines italienischen Akzents bei der Aussprache des Begriffes „Mamma Mia!“ schafft im Zieltext eine neue Bedeutungsebene – die eines Amerikaners mit Migrationshintergrund, der erfolgreich seinen Akzent verloren hat. Abgesehen hiervon war eine möglichst starke Anbindung an den Ausgangstext die Präferenz.

5.5.3 Uter Zörker

Sowohl im Zieltext als auch im Ausgangstext sind Elemente, die Alterität stiften, dominant. Anhand des skriptbasierten Kontexts und der visuellen Prädeterminiertheit herrschen schon gewisse Vorgaben, denen es hier gerecht zu werden galt. Das Bild des schrulligen Austauschschülers wurde hier in beiden Versionen gekonnt in Szene gesetzt. Im Zieltext wird ein Schweizer dargestellt, der mit dialektalen Einschlägen („Grüezi wohl“) spricht und sich durch einen markanten Akzent von anderen Schüler*innen abgrenzt. Er bietet Milhouse einen Alpenmilchriegel an und weist auch eine äußerst tiefe Sprechstimme vor. Im Ausgangstext handelt es sich um einen deutschen Austauschschüler, der mit fremdartigen Süßigkeiten wie einem „Venglerstrasse-Bar“-Riegel oder „flavor wax“ prahlt. Seine Stimme ist angemessen kindlich gehalten. Die intendierte Funktion wird in beiden Versionen gekonnt erfüllt, auch wenn die Prämisse für den Zieltext ursprünglich eine Herausforderung dargestellt haben muss. Wie soll sich ein deutscher Austauschschüler von anderen abgrenzen, wenn der Text ein deutschsprachiges Publikum erreichen soll? Er wird anhand eines Shifts auf eine andere spezifische Sprachvarietät innerhalb des deutschsprachigen Raumes skoposadäquat charakterisiert. Anhand von Entscheidungen auf den Ebenen der Lexik („Grüezi wohl“), der

Aussprache, aber auch der Stimmqualität erlangt das Zielprodukt hier einen eigenständigen Status, der kreatives Potenzial ausschöpft.

5.5.4 Rainier Wolfcastle/McBain

In Sequenz I wird sowohl im Zieltext als auch im Ausgangstext eine Szene eines sehr verkrampften Moderators hervorgerufen. In beiden Texten wurde hier stimmlich mit einer fast affektlosen Klangfarbe gearbeitet. Im Zieltext fehlen jedoch Hinweise darauf, dass McBain/Rainier Wolfcastle mit Akzent spricht. Seinem Ansager wurde eine befehlerisch-anmutende Stimmlage zugeteilt. Die Persiflage auf Arnold Schwarzenegger funktioniert auch im Zieltext, jedoch fast ausschließlich aufgrund von Äußerlichkeiten und kontextuellen Hinweisen. Die prekären Konnotationen der visuellen Ebene wurden – wenngleich die Episode mehrere Jahre nicht ausgestrahlt wurde – unverändert im Zieltext beibehalten. Ein weitestgehend dokumentarischer Modus wurde hier in der Überlieferung gewählt.

In Sequenz II fällt in der Gegenüberstellung auf, dass McBain/Rainier Wolfcastle im Zieltext über keine kontinuierlichen Sprechstimmenmerkmale verfügt. Ein neuer Synchronsprecher wurde mitten in der Staffel beauftragt, welcher die Figur mit weitaus markanteren Charakteristiken vertonte. Fehlt hier nach wie vor der Hinweis auf einen divergierenden Akzent oder Dialekt, so werden sprachliche Eigenheiten hingegen anhand eines Lispelns angedeutet. Auch auf den Ebenen der Lexik, beziehungsweise der Kulturspezifik und der Semantik wurden hier im Zieltext instrumentelle Entscheidungen getroffen. So wird „script problems from day one“, die weitaus humoristischere Tautologie „ganz verdrehte Drehprobleme“ gegenübergestellt. Und aus „I’ll be in the Humvee“ wird „Ich geh‘ in den Whirlpool“. Das Bild des ironischen Leides eines überaus reichen und mächtigen Filmstars wird in beiden Varianten erfolgreich illustriert. Die Modifikation ist geglückt. Alterität mag hier nicht anhand von Sprachvarietäten festgemacht sein, aber sie ergibt sich auf einer stimmlichen und kontextuellen Ebene. Ein ähnlicher, und auf das Zielpublikum abgestimmter Effekt wird erzeugt. Aufgrund von zahlreichen Überlieferungen des luxuriösen Lebens von Hollywood Stars anhand von Dokumentationen, Interviews, der Boulevardpresse und anderen Medien sollte diese Szene zur Genüge auch in der Zielkultur verankert sein.

5.5.5 Ned Flanders

In Sequenz I wurde im Zieltext vorwiegend auf der Ebene der Intonation und der Stimmqualität gearbeitet. Im Ausgangstext sind Elemente divergierender Sprachvarietäten vorhanden. In beiden Sequenzen wurde die ominöse Atmosphäre der Situation erfolgreich in Szene gesetzt. Semantisch betrachtet wirkt der Ausgangstext jedoch bedrohlicher. „Because the schools can’t force you like they should“ ist aggressiver konnotiert als „Denn die Schule kann euch nicht mehr dazu zwingen, so wie früher.“. Allerdings wird hier im Zieltext eine historische Gegebenheit der Vereinigten Staaten umrissen, die im Ausgangstext nur implizit ist. In den USA waren verpflichtende Gebete in einigen Schulen bis in die 1960er gang und gäbe. Der Rechtsstreit *Murray v. Curlett* im Jahre 1963 setzte dem jedoch ein Ende und verpflichtende Gebete oder Bibelstunden wurden als verfassungswidrig eingestuft (Britannica). Anhand eines Shifts wurde hier expliziert, ohne ins Detail zu gehen. Die Charakterisierung als religiöser Fundamentalist ist in beiden Texten gegeben. Jedoch wirkt die zieltextuelle Ausführung weitaus standardisierter.

In Sequenz II wird im Zieltext eine prägnante idiolektale Färbung evoziert. Diese ist im Ausgangstext ebenfalls gegeben, jedoch in geringerer Ausführung. Im Ausgangstext beschränken sich diese idiolektalen Färbungen vor allem auf Nomen („duffaroonies“, „neighboreenos“), während im Zieltext auch Verben so eine Behandlung erfahren („anzudüdeln“). Es findet hier eine Hypercharakterisierung statt. Darüber hinaus handelt es sich hier um optionale Shifts, die angewandt wurden. Diese Verlagerung des Fokus auf Verben war keineswegs eine Notwendigkeit. Die Entscheidung wurde dennoch getroffen und erzielt somit einen überraschenden Effekt. Elemente geographisch-verortbarer Dialekte oder Akzente sind hier nicht erkennbar, jedoch konstruiert die überspitzte idiolektale Komponente anhand der Lexik eine Charaktereigenschaft, die einen ähnlichen Zweck erfüllt. Die lexikalische Modifikation fügt der Charakterisierung neue Ebenen hinzu. Kreatives Potenzial wurde hier zweifelsohne ausgeschöpft.

5.5.6 Bumblebee Man

Im Zieltext wurden hier anhand der Namensgebung (Ethan wurde zu John-Henry) und der Ausdrucksweise („behagt mir nicht“) Shifts durchgeführt, die einen erhabenen Duktus evozieren. Scenes eines britischen Theaterschauspielers werden hervorgerufen. Auch auf der

Ebene der Stimmqualität wurde hier ein starker Kontrast zwischen seiner Stimme während der Performance und seiner Sprechstimme gesetzt. Im Ausgangstext hingegen sind die Anspielungen auf britische Theaterschauspieler explizit. Bumblebee Man spricht mit einer britischen Intonation und Ethan zeichnet sich auch durch seine lexikalische Stilistik („luv“) aus. Semantisch gesehen wurde im Ausgangstext ein marginal anderer Fokus gelegt – Bumblebee Man möchte sein Publikum „mehr fordern“, während er im Ausgangstext dem Publikum „some credit“, sinngemäß also das Publikum für seine Aufmerksamkeit/den guten Geschmack loben bzw. diese Eigenschaften anerkennen, geben will. Es wird ein Perspektivenwechsel durchgeführt. Eine bedeutungstechnische Modifikation spielt sich ab. Beide Textpassagen erfüllen jedoch einen ähnlichen Zweck. Anhand von Shifts und einem abgeänderten Fokus wurden hier zumindest zum Teil kreative Lösungen gefunden.

5.5.7 Hausmeister Willie/Groundskeeper Willie

Hier sind bei Sequenz I Unterschiede in der Klarheit der Aussprache erkennbar. Im Zieltext herrscht kaum eine Latenz zwischen den Wörtern „Drecknest“ und „hier“ – was während der Analyse zu Verständnisschwierigkeiten führte. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Passage äußerst schnell eingesprochen werden musste, um die Isochronie einhalten zu können. In der Zielsprache sind keine auffälligen Marker von abweichenden Sprachvarietäten zu erkennen. Eine Verstärkung findet hier nur auf der semantischen Ebene statt. Im Ausgangstext besticht Willie durch einen stereotypisch stark ausgeprägten schottischen Akzent. Willie wird auch in der deutschen Version diegetisch als Schotte identifiziert. Jedoch sind hier kaum sprachliche Eigenheiten zu finden, die darauf hinweisen würden. Auf der Ebene der Stimmqualität wurden charakterisierende Eigenschaften jedoch aufrechterhalten. In beiden Versionen besticht Willie durch einen agitierten Ton. Und aus einer idiomatischen Sicht, wurde im Zieltext sogar eine Bedeutungsebene hinzugefügt. Aus „burn your town to cinders“ wurde „euer Drecknest hier in Schutt und Asche legen“. Der Begriff „Drecknest“ übermitteln Willies Abneigung gegenüber der Stadt weitaus expliziter als „your town“ und „in Schutt und Asche legen“ impliziert eine größere Verwüstung als „burn to cinders“. Es wurde hier sowohl anhand von erweiterter Lexik als auch bewussten semantischen Entscheidungen eine Hypercharakterisierung unternommen.

In Sequenz II sind im Zieltext marginale Marker eines schottischen Akzents vorhanden. Wie im Ausgangstext wird Endung des Wortes „Sir“ mit einem harten R betont. Darüber hinaus

finden sich jedoch keine rein-sprachlichen Hinweise auf Willies schottische Kodierung. Diese finden sich in der Übertragung kulturspezifischer Inhalte auf der Ebene der Lexik und Semantik. Hier wurde wie im Ausgangstext der Begriff „Krocket-spielender Pfefferminz-lutscher“ angewandt, der mit seiner Anspielung auf Klischees zu England viele Konnotationen und Bedeutungsebenen trägt. Aber auch hier wurde vorwiegend dokumentarisch gehandelt. Und idiomatische Eigenheiten wurden standardisiert. „Sie haben wohl nicht mehr alle Tassen im Schrank“ erfüllt zwar auf der Bedeutungsebene einen ähnlichen Zweck wie „Have you gone waxy in your beester?“, ist aber in der Zielkultur eine weitaus gängigere Redewendung als jene im Zieltext es im englischsprachigen Raum ist⁵⁵.

Willies Alterität wird im Zieltext vor allem an seiner Griesgrämigkeit festgemacht. Sein Alleinstellungsmerkmal sind seine launenhaften Äußerungen und sein aggressives Auftreten. Sprachlich wird seine Alterität nur im Ausgangstext explizit hervorgehoben. Übersetzerische Entscheidungen tragen hier durchaus Potenzial, jedoch bedienen diese andere Bedeutungsebenen. Varietätentechnisch ist die Synchronfassung hier als vorwiegend instrumentell und standardisiert zu erachten.

5.5.8 Apu Nahasapeemapetilon

In Sequenz I wurden die divergierenden aussprachetechnischen Elemente eines indischen Akzents sowohl im Zieltext als auch im Ausgangstext betont. Auf der inhaltlichen Ebene unterscheiden sich die beiden Texte kaum in der Lexik und Semantik. Einzig und allein die Sprechgeschwindigkeit im Zieltext divergiert etwas vom Ausgangstext. Die humoristische Komponente Apus plötzlichen Gemütswandels wirkt dadurch noch etwas absurder, was sich auch in seine allgemeine Charakterisierung als gewiefter Geschäftsmann einfügt. Marker der Alterität und kulturspezifische Konnotationen (so vage sie auch gehalten sein mögen) sind klar definiert. Auch wenn hier in beiden Versionen nicht klar ist, inwiefern es eine Beleidigung für seine Vorfahren und seinen Gott ist – zumal Apu kontinuierlich als Hindu identifiziert wird und der Hinduismus ein Polytheismus ist. Im Zieltext wirkt es umso überraschender, dass Apu der Namensänderung plötzlich zusagt, da dieses Glied des Satzes nahtlos dem Vorherigen folgt – diese Synchronarbeit ist aus einer humoristischen Sicht als hochwertig zu erachten. Die

⁵⁵ In der Tat scheint es sich hier um eine eigene Schöpfung der Drehbuchautor*innen zu handeln. Recherchen zu der Redewendung führten kontinuierlich auf diese Textpassage zurück, andere Ergebnisse konnten nicht gefunden werden.

Nebenfigur Nigel – im Ausgangstext durch Marker eines britischen Akzents und dialektale Einwüfe („luv“) gekennzeichnet, wurde hier komplett standardisiert. Die kulturspezifischen Untertöne dieses Aufeinandertreffens – ein britischer Manager untergräbt die kulturelle Identifikation eines indischen Musikers – werden nur im Ausgangstext bewusst. Im Zieltext bleibt der Akt des Untergrabens aufrecht, die kolonialen Konnotationen bleiben aus. Aufgrund des Fehlens dieser Sprachvarietät und fehlender kontextueller Information, kann diese Scene im Zieltext nicht wirklich aufgehen.

In Sequenz II wurden Elemente von Apus Akzent ebenfalls anhand der Aussprache in der deutschen Fassung gehandhabt. Auf einer lexikalischen (und im weiteren Sinne semantischen) Ebene, fand in der Zielfassung eine Hypercharakterisierung statt. Anstatt „She’s breaking up!“ verkündet hier mit „Sie explodiert!“ eine weitaus ominösere Warnung. Seine Charakterisierung hingegen wirkt im Zieltext marginal positiver. Anhand des Ausrufes „Oh, oh dear.“ wird hier ein höherer Grad der Besorgnis angedeutet. Der Eindruck entsteht, dass er den Wunsch der beiden Jungen nur mit Vorbehalt erfüllt. Im Zieltext entgegnet er „Oh, schon überredet!“, was seine Charakterisierung als Geschäftsmann hervorhebt, ihn aber weniger empathisch wirken lässt. Jedoch wirkt Apu im Zieltext auch förmlicher als im Ausgangstext – seine wiederkehrende Phrase „beehrt mich bald wieder“ mutet höflicher an als „please come again“. Hier werden Charaktereigenschaften hervorgehoben, die im Ausgangstext ebenfalls definiert sind. Zumindest in dieser Instanz sind sie im Zieltext jedoch auf der verbalen Ebene stärker ausgeprägt.

Der dominante translatorische Modus bei der Figur Apu lässt sich zusammenfassend als primär dokumentarisch bezeichnen, wenngleich kleine Änderungen auf der lexikalischen Ebene durchaus skoposadäquate Charaktereigenschaften erfolgreich hervorheben.

6 Schlußwort

Abschließend lässt sich hier anmerken, dass im Zieltext durchaus kreatives Potential realisiert wurde, wenngleich der Modus der Standardisierung in den häufigsten Fällen Anwendung fand. Es wäre jedoch kurzsichtig, das Zielprodukt anhand der Quantität der kreativen Problemlösungen zu messen und nicht anhand der Qualität der Instanzen, die gekonnt in Szene gesetzt wurden. Bei den ausgewählten Sequenzen wurden häufig auf der Ebene der Stimmqualität bewusste Entscheidungen getroffen, die einen ähnlichen Zweck erfüllen wie die vorhandenen Sprachvarietäten im Ausgangstext. Es sei hier angemerkt, dass bei der Gesamtheit der ausgangstextuellen Sprachvarietäten im Zieltext zumeist komplett auf Standardisierung ohne bemerkenswerte Stilmittel, die sich abheben, gesetzt wurde. Eine frühere Version dieser vorliegenden Arbeit widmete sich auch Figuren wie Chief Wiggum (im AT durch einen generellen New Yorker Akzent gekennzeichnet) und Mr. Burns (im AT durch stark diachrone Elemente gekennzeichnet). Viele der varietätentechnischen Eigenheiten dieser Figuren existieren nur im AT. Auch bei Figuren, die in der Analyse inkludiert wurden, wie zum Beispiel Moe Szyslak, waren viele zieltextuelle Sequenzen vorhanden, in denen kaum divergierende Sprachvarietätenmuster zu erkennen waren. Es handelt sich hierbei jedoch zumeist um Sequenzen, in denen Akzente und Dialekte eher eine untergeordnete Rolle spielen, de facto einen beiläufigen Kolorit darstellen. Vereinzelt wurden hier auch Entscheidungen getroffen, deren zieltextuelle Kohärenz als fragwürdig zu erachten ist. So war in der Episode *Am Kap Der Angst* zum Beispiel folgender Satz aus Chief Wiggums Mund zu hören: „Gut, dass ihr euch mit diesem Bordell habt hertreiben lassen.“. Ohne den Kontext des Ausgangstexts („It’s a good thing you drifted by this brothel”) mutet die Aussage äußerst seltsam an. Ob diese Entscheidung nun ein Fehler in dem Verständnis des Ausgangsmaterials oder eine bewusste Handlung⁵⁶ war, ist nicht bekannt. Auf jeden Fall sind diese un gelenken Phrasierungen im Zieltext durchaus vorhanden.

Aber um nun wieder das Augenmerk auf die Sequenzen zu richten, die letztendlich in der Analyse inkludiert wurden, lässt sich das Zielprodukt als ein adressatenorientierter Kompromiss bezeichnen. Sprachvarietäten sind im Zieltext mit deutlich geringerer Frequenz vorhanden. Und wenn sie vorhanden sind, wird zumeist ein Pendant in der Zielsprache

⁵⁶ Unter Umständen entsprach die Vorstellung, dass Chief Wiggum die Wörter „Bordell“ und „Boot“ verwechselt dem humoristischen Skopos.

angewandt, dass wenig Eigencharakter besitzt. Oftmals werden lediglich aussprachetechnische Elemente von Varietäten angewandt, während die Ebenen der Lexik und der Syntax keine besonderen Merkmale aufweisen. Diese Entscheidungen werden hier wertefrei betrachtet. Vor allem Abweichungen in der Syntax sind oft mit negativen Konnotationen belastet. Und der Grat zwischen einer humoristischen, aber geschmackvollen Darstellung von Alterität und einer negativen Repräsentation dieser ist bekanntlich schmal. Zeitdruck und Herausforderungen bei der Übermittlung kulturspezifischer Marker, die in der Zielkultur nicht so bekannt sind (Moes New Yorker Working Class-Akzent und seine mediale Tradition; Eigenheiten des schottischen Englischs; die informelle Anrede „luv“, die im britischen Sprachgebrauch häufig verwendet wird und eher eine freundliche Disposition markiert anstatt einer sehr starken Zuneigung) führen ebenso häufig dazu, dass die Modi der dokumentarischen Übertragung oder der Tilgung dieser Elemente angewandt werden. Solche Entscheidungen sind ein essenzieller Teil der Synchronisation – zeitweise auch zugunsten des festgelegten Skopos (Humor, der in der Zielkultur funktioniert und Amüsement hervorruft). Unabhängig der Fokussierung dieser Arbeit wurden die meisten dieser Herausforderungen adäquat umgesetzt. Holistisch gesehen, wohnt der Verarbeitung von Sprachvarietäten in der Synchronfassung jedoch kein hoher Grad an Kreativität inne. Der Übersetzungsmodus lässt sich als pragmatisch bezeichnen – dokumentarisch, wo der Kontext und die visuelle Prädeterminiertheit keine andere Möglichkeit zulassen und instrumentell-bearbeitend, wo kulturelle Inhalte als dem Zielpublikum gegenüber zu fremdartig erachtet wurden.

In einzelnen Passagen wurden jedoch auch Entscheidungen getroffen, die einen hohen Grad an Kreativität aufweisen. Uters zieltextuelle Darstellung als Schweizer dient hier als Paradebeispiel. Aber auch die idiolektalen Manierismen von Ned Flanders tragen durch ihre prägnante Ausschmückung im Zieltext einen speziellen Eigencharakter. Die deutsche Fassung der Simpsons ist renommierter für ihren markanten Witz und ihre Wortgewandtheit. Das spiegelt sich auch in diesen Beispielen der kreativen Umsetzung von Sprachvarietäten wider. Und diese wenigen Instanzen, in denen mit Sprachvarietäten kreativ umgegangen wurde, dienen als Veranschaulichung der Möglichkeiten, die sich hier ergeben. Die Inszenierung von Charakter und ein hoher Grad an Wortgewandtheit, um auf die einleitenden Zeilen des Vorwortes zu verweisen, spielen hier eine tragende Rolle.

7 Bibliographie

Primäre Quellen

Kirkland, Mark. 1993. *Homer's Barbershop Quartet* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Moore, Rich. 1993. *Cape Feare* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Silverman, David. 1993. *Treehouse of Horror IV* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Anderson, Bob. 1993. *Bart's Inner Child* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Lynch, Jeffrey. 1993. *Boy Scoutz 'n the Hood* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Archer, Wesley. 1993. *Springfield* (The Simpsons) [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Reardon, Jim. 1994. *Homer the Vigilante* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Dietter, Susie. 1994. *Bart Gets Famous* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Anderson, Bob. 1994. *Sweet Seymour Skinner's Baadasssss Song* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Lynch, Jeffrey. 1994. *The Boy Who Knew Too Much* (The Simpsons). [DVD 23 min.] USA: 20th Century Fox.

Literatur

Aldous, Marwa; Fattah, Ashraf; Rashid Yahiaoui. 2021. Functional and sociocultural attitudes of code-switching and its relation to the meaning-making process: The case of dubbing Kim Possible into Arabic. *International Journal of Bilingualism Vol. 25 (5)*, 1349-1368.

APA. 2021. ORF 1 zeigt-die-simpsons-wieder-auf-oesterreichisch "Die Simpsons" wieder auf Österreichisch. Der Standard, 26.10.2021.

<https://www.derstandard.at/story/2000130715186/orf-1-zeigt-die-simpsons-wieder-auf-oesterreichisch> (Stand: 26.10.2021).

Amabile, Teresa M. 1982. Social psychology of creativity: A consensual assessment technique. *Journal of Personality and Social Psychology* 43 (5), 997-1013.

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

Ammann, Margret. 1993. Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns. In: Holz-Mänttari, Justa; Nord, Christiane (Hg.) *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Universität Tampere, 433 – 447.

Arampatzis, C. 2011. *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. Dissertation, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Arousy, Nahwat Armin El. 2007. Towards a functional approach to the translation of Egyptian cartoons. *Humor* 2007-08, Vol.20 (3), 297-321

Attardo, Salvatore. 2001. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Attardo, Salvatore. 2020. *The Linguistics of Humor: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Bähr, Dieter. 1974. *Standard English und seine geographischen Varianten*. München: Wilhelm Fink.

Balacescu, Ioana; Stefanink, Bernd. 2006. Kognitivismus und übersetzerische Kreativität. *Lebende Sprachen* 2, 50-61.

Baños-Piñero, Rocío; Chaume, Frederic. 2009. Prefabricated Orality. A Challenge in Audiovisual Translation. in *TRAlinea* (Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia), http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality (Stand: 2009).

Bayer-Hohenwarter, Gerrit. 2012. *Translatorische Kreativität: Definition, Messung, Entwicklung*. Tübingen: Narr.

Beaugrande, Robert de; Dressler, Wolfgang U. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

Belz, Anka. 2008. *Die Übersetzung von Komik in wenigen Worten. Übersetzungsprobleme und Lösungsstrategien bei der Untertitelung der britischen Sitcom „The Office“*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bohnsack, Ralf. 2011. *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.

Boase-Beier, Jean. 2017. Interpretation and Creativity in the Translation of Paul Celan. In: Cercel, Larisa; Agneta, Marco; Lozano, Maria (Hg.) *Kreativität und Hermeneutik in der Translation*. Tübingen: Narr, 59-61.

Bolaños-García-Escribano, Alejandro. Hayes, Lydia. 2022. (Main)streaming English Dubs. A Snapshot of Netflix's Playbook on Dubbing Strategies. *Journal of Audiovisual Translation* Vol. 5 (2), 213-233.

Bosseaux, Charlotte. 2015. *Dubbing, Film and Performance. Uncanny Encounters*. Berlin: Peter Lang.

Bosseaux, Charlotte. 2019. Investigating dubbing. Learning from the past, looking to the future. In: Pérez-Gonzalez, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Abingdon: Routledge, 48-63.

Bräutigam, Thomas; Peiler, Nils. 2015. Erkenntnispotentiale einer Beschäftigung mit Filmsynchronisation. In: Bräutigam, Thomas; Peiler, Nils (Hg.) *Film im Transferprozess*. Marburg: Schüren, 13-28.

Brunner, Anne. 2008. *Kreativer Denken: Konzepte und Methoden von A-Z*. München: Oldenbourg Verlag.

Bruti, Silvia. 2009. From the US to Rome passing through Paris. *Accents and dialects in The Aristocats and its Italian dubbed version*. In: *inTRAlinea. Special Issue: The Translation Of Dialects* In *Multimedia*
http://www.intralinea.org/specials/article/From_the_US_to_Rome_passing_through_Paris
(Stand: 2009).

Bruti, Silvia. 2012. Accent and dialect as a source of humour: the case of Rio. In: De Rosa, Gian Luigi. *Translating humour in audiovisual texts*. Bern: Lang.

Busse, Dietrich. 2006. Sprachnorm, Sprachvariation, Sprachwandel. Überlegungen zu einigen Problemen der sprachwissenschaftlichen Beschreibung des Deutschen im Verhältnis zu seinen Erscheinungsformen. In: *Deutsche Sprache* 34 Jg. (4), 314 – 333.

Bußmann, Hadumod. ²1990. *Lexikon der Sprachwissenschaft. 2. völlig neu bearbeitete Auflage*. Stuttgart: Kröner.

Camilli, Lana Pierrina. 2019. A Case Study of the Audiovisual Translation of Wordplay. A Touch Of Cloth. *Journal of Audiovisual Translation* 2 (1), 75-103.

Carroll, Lewis. 1865. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Macmillan.

Casagrande, Joseph B. 1954. The Ends of Translation. *International Journal of Applied Linguistics* 20, 335-340.

Catford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press. Google Scholar.

Cercel, Larisa; Serban, Adriana. 2016. Creativity and Alterity in Film Translation. A Return to Schleiermacher's Hermeneutics. In: Justo, José Miranda; Seruya, Teresa (Hg.) *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and Culture*. Berlin: Springer, 291-303.

Chaume, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, Frederic. 2004a. Synchronization in dubbing. A translational approach. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 35-52.

Chaume, Frederic. 2008. Teaching synchronisation in a dubbing course. Some didactic proposals. In: Diaz-Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 129-140.

Chaume, Frederic; Ibanez, Anna Marzà. 2009. The language of dubbing: present facts and future perspectives. In: Freddi, Maria; Pavesi, Maria (Hg.) *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic And Translational Insights*. Bologna: CLUEB, 31-40.

Chaume, Frederic. 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.

Chaume, Frederic. 2018. An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation Vol.1 (1)*, 40-63.

Chaume, Frederic. 2019a. Audiovisual translation in the age of digital transformation. Industrial and social implications. In: Ranzato, Irene; Zanotti, Serenella (Hg.) *Reassessing Dubbing. Historical approaches and current trends*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 103-124.

Chaume, Frederic. 2019b. Audiovisual Translation. In: Chaume, Frederic; Vald  on, Roberto A; Vidal, África (Hg.) *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies*. 311-351.

Chesterman, Andrew. 2000. *A Causal Model for Translation Studies*. Abingdon: Routledge.

Chesterman, Andrew; Williams, Jenny. 2002. *The map: A beginner's guide to doing research in translation studies*. Manchester: Routledge.

Chiaro, Delia. 2005. Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field. *Humor* 2005-06, Vol.18 (2), 135-145.

Chiaro, Delia. 2010. *Translation, Humor and The Media. Volume 2: Translation and Humour*. London: Continuum.

Coseriu, Eugenio. 1981. Falsche und richtige Fragestellungen in der   bersetzungstheorie. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*, 27–47.

Coseriu, Eugenio. 1988. *Sprachkompetenz: Grundzüge der Theorie des Sprechens*. Tübingen: Francke.

Coseriu, Eugenio. 2007. *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*. Tübingen: Narr.

Culpeper, Jonathan. 2014. *Language and Characterisation. People In Plays and Other Texts*. London, New York: Routledge.

Czennia, Bärbel. 2004. Dialekte und soziolektale Elemente als   bersetzungsproblem. In: Frank, Armin Paul; Greiner, Norbert; Hermans, Theo; Kittel, Harald; Koller, Werner; Lambert, José; Paul, Fritz (Hg.) *  bersetzen – Translation – Traduction. Ein Internationales Handbuch zur   bersetzungsforschung (1. Teilband)*. Berlin: De Gruyter, 505-511.

De Bono, Edward. 1971. *Laterales Denken. Ein Kursus zur Erschließung Ihrer Kreativit  tsreserven*. Hamburg: Rowohlt.

De Bono, Edward. 1996. *Serious Creativity: die Entwicklung neuer Ideen durch die Kraft des lateralen Denkens*. Stuttgart: Schäffer-Poeschel.

Delabastita, Dirk. 2002. A Great Feast of Languages. Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator. *Translator (Manchester, England)* Vol.8 (2), 303-340.

Diaz Cintas, Jorge. 2004. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In: Pilar, Orero (Hg.) *Topics In Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 21-34.

Dizdar, Dilek. ²2015. Skopostheorie. In: Snell-Hornby Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 104-106.

Dore, Margherita. 2019. Humour in Audiovisual Translation: Theories and Applications. London: Routledge.

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

Eco, Umberto. ³1985. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano : Bompiani.

Eco, Umberto. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München, Wien: Edition Akzente.

E. Davies, Catherine. 2017. Sociolinguistic Approaches to Humor. In: Attardo, Salvatore (Hg.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, 472 – 488.

Eichinger, Ludwig M. 2015. Normierung und Standardisierung der deutschen Sprache. – eine lange Geschichte kurz erzählt. In: Jia, Wenjan [u.a.] (Hg.) *Sprache als Brücke der Kulturen. Sprachpolitik und Sprachwirklichkeit in Deutschland und China*. Beijing: ltrp.com, 168-184.

Even-Zohar, Itamar. 1990. Polysystem Theory. *Poetics today* 1990-04. Vol.11 (1), 9-26.

Fallon Casey, Ashling. 2010. Republic of Telly. Guide To Madeira Cake [TV-Serie 30 Min.] Irland: RTE Two. Video: <https://www.youtube.com/watch?v=27UUOniDyXg> (Hochgeladen am 11.11.2010).

Federici, Federico M. (Hg.) 2011. *Translating dialects and languages of minorities : challenges and solutions*. Oxford : Wien [u.a.]: Lang.

Fillmore, Charles J. 1977. Scenes-and-frame-semantics. In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Linguistic Structures processing*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 55-81.

Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

Ghassempur, Susanne. 2011. Fuckin' Hell! Dublin soul goes German. A functional approach to the translation of 'fuck' in Roddy Doyle's *The Commitments*. In: Federici, Federico M. (Hg.). *Translating Dialects and Languages of Minorities*. Wien [u.a.]: Lang, 49-64.

Gloy, Karen. 2018. *Alterität. Das Verhältnis von Ich und dem Anderen*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Gocsman, Enikő. 2011. Der Äquivalenzbegriff in den Wissenschaftlichen Diskussionen um die Literarische Übersetzung. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series IV* (2), 35-42.

Gramuglia, Anthony. 2020. *The Most Offensive Anime Dub Ever Has To Be Heard To Be Believed*. In: CBR.com, <https://www.cbr.com/ghost-stories-failed-anime-became-most-offensive-dub-ever/> Stand: 25.01.2020.

Gregory, Michael. 1967. Aspects Of Varieties Differentiation. *Journal of Linguistics* Vol. 3 (2), 177-198.

Greig, John Young Thomson. 1923. *The Psychology of Laughter and Comedy*. London: Allen.

Greiner, Norbert. 2004. Stil als Übersetzungsproblem: Sprachvarietäten. In: Koller, Werner ; Hermans, Theo ; Kittel, Harald ; Frank, Armin Paul ; Greiner, Norbert ; Paul, Fritz ; Lambert, José (Hg.) *Übersetzung, Translation, Traduction. 1. Teilband*. Berlin: De Gruyter, 899 – 907.

Guidi, Annarita; Attardo, Salvatore. 2017. Humor Universals. In: Attardo, Salvatore (Hg.) *The Routledge handbook of language and humor*. Boca Raton: Routledge/Taylor Francis, 17-33.

Hall, Stuart. 2013. The Work Of Representation. In: Evans, Jessica; Hall, Stuart; Nixon, Sean (Hg.) *Representation*. Los Angeles: SAGE, 1-56.

Hatim, Basil; Mason, Ian. 1990. *Discourse and the translator*. London: Longman.

Henjum, Kjetil Berg. 2004. Gesprochensprachlichkeit als Übersetzungsproblem. In: Frank, Armin Paul; Greiner, Norbert; Hermans, Theo; Kittel, Harald; Koller, Werner; Lambert, José; Paul, Fritz (Hg.) *Übersetzung -Translation -Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung (1. Teilband)*. Berlin: De Gruyter, 512-519.

Hennessey, Beth A.; Amabile, Teresa M. 1999. „Consensual Assessment“. Runco, Mark A.; Pritzker, Steven R. (Hg.): *Encyclopedia of Creativity* 1, San Diego: Acad. Press., 347-359.

Hesse-Quack, Otto. 1967. Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung. München: Reinhardt.

Heydon, Georgina; Kianbakht, Sajjad, 2020. Applying Cultural Linguistics to Translation Studies: A New Model for Humour Translation. *International journal of comparative literature and translation studies* 8 (3), 1-11.

Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Holz-Mänttääri, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Holz-Mänttari, Justa. 1986. Translatorisches Handeln –theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 348-374.

Hönig, Hans G. 1998. Positions, power and practice: Functionalist approaches and translation quality assessment. In: Schäffner, Christina (Hg.) *Translation and Quality*. Clevedon: Multilingual Matters, 6-34.

House, Juliane. 1997. *Translation Quality Assessment: a Model Revisited*. Tübingen: Narr.

Huet, Justine. 2022. Dubbing Transparent (2014-2019). In: Chareyron, Romain (Hg.) *Trans Identities in French Media*. New York: Bloomsbury Publishing, 77-100.

Jackson, Cali. 2022. Origin of graduation traditions. ABC4 Utah, 02.05.2022. <https://seniorclassproducts.com/blogs/general/why-do-we-toss-graduation-caps-in-the-air?srltid=AfmBOoq-WTkWumrjgyjPf7Lfnn2KoSPGvHIGQ6VaoJ98auXeGli3AC6O> (Stand: 02.05.2022).

Jiang, Lisi. 2022. Reconfiguring a Chinese superhero through the dubbed versions of Monkey King: Hero is Back (2015). *Humanities and Social Sciences Communications Vol.9 (1)*, 1-8.

Jüngst, Elisabeth. 2020. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr-und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

Kahane, Eduardo. 1990-91. Los dobajes cinematográficos: Truaje lingüístico y verosimilitud. *Parallèles 12*, 115-120.

Kaindl, Klaus. 2015. Übersetzungskritik. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 373-377.

Kaindl, Klaus; Kaiser-Cooke, Michèle. 2010. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

Kaiser-Cooke, Michèle. 1994. Translational expertise - a crosscultural phenomenon from an interdisciplinary perspective. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Translation Studies. An Interdiscipline*. Amsterdam: John Benjamins, 135-139.

Keazor, Henry. 2016. Von «cromulent» bis «craptacular»? Die Synchronisation der Cartoon-Serie Die Simpsons zwischen «global» und «glokal». In: Bräutigam, Thomas; Peiler, Nils (Hg.) *Film im Transferprozess* 58, 179-198.

Keseberg, Johannes. 2010. *Possibilities and Limitations within the German Dubbing of 'South Park'. Oh My God, They Killed the Show!*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Kiesling, Scott. 2013. Constructing Identity. In: Chambers, J.K; Schilling, Natalie (Hg.) *The Handbook of Language Variation and Change, Second Edition*. John Wiley & Sons, Inc, 448 – 468.

Koller, Werner. 1979. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 4. Rev. Auflage*. Heidelberg.

Kosta, Peter. 2013. Mehrdeutigkeit und Humor in der Übersetzung. *Zeitschrift für Slawistik* Vol.58 (3), 297-324

Korycinska-Wegner, Malgorzata. 2011. Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz. In: Karolak, Czeslaw (Hg.). *Posener Beiträge zur Germanistik* (Band 30). Frankfurt: Peter Lang, 75-77.

Knapp-Potthoff, Annelie. 1987. Strategien interkultureller Kommunikation. In: Albrecht, Jörn. *Translation und interkulturelle Kommunikation. 40 Jahre Fachbereich Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim*. Frankfurt: Peter Lang, 423-437.

Kolb, Waltraud. 2003. Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt). In: Snell-Hornby, Mary [u.a.] (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

Korycinska-Wegner, Malgorzata. 2011. Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz. In: Karolak, Czeslaw (Hg.). *Posener Beiträge zur Germanistik* (Band 30). Frankfurt: Peter Lang, 75-77.

Königs, Frank G. 1983. Zentrale Begriffe aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Übersetzen, Teil 1. *Lebende Sprachen* 1, 6-8.

Kurz, Christopher. 2006. *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms "Lock, stock and two smoking barrels"*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Kußmaul, Paul. 1997. Die Rolle der Psycholinguistik und der Kreativitätsforschung bei der Untersuchung des Übersetzungsprozesses. In: Fleischmann; Kutz; Schmidt (Hg.) *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr, 605-611.

Kußmaul. ²2007. *Kreatives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg.

Kußmaul, Paul. 2014. *Verstehen und Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

Leech, Geoffrey. ²1981. *Semantics. The Study of Meaning. Second edition – revised and updated*. Harmondsworth: Penguin Books.

Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.

Löffler, Heinrich. 2003. *Dialektologie. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Löwe, Barbara. 1989. Funktionsgerechte Kulturkompetenz von Translatoren. Deseridata an eine universitäre Ausbildung (am Beispiel des Russischen). In: Vermeer, Hans J. (Hg.) *Kulturspezifik des translatorischen Handelns. Vorträge anlässlich der GAL-Tagung 1989*. Heidelberg, 89-111.

Luhmann, Niklas. 1985. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Maier, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt: Peter Lang.

Martín de León, Celia. 2008. Skopos and beyond. A critical study of functionalism. *Target: international journal of translation studies* Vol. 20 (1), 1-28.

Martínez, Xènia. 2004. Film dubbing. Its process and translation. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 3-17.

Martínez Sierra, Juan José. 2008. *Humor y traducción*. Los Simpson cruzan la frontera. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Mateo, M. 1995. *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Mayordomo-Marín, Moisés. 1998. Der Modell-Leser. In: Mayordomo-Marin, Moisés (Hg.) *Den Anfang hören* Vol. 180 (1), 46-51.

Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy; Gallardo, Natividad. 1986. Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I) subordinate translation (comic, cinema, song, advertising). Non-linguistic perspectives of translation (I)]. In Fernández Rubiera, Francisco José (Hg.) *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Valencia: Universitat de València, 95-105.

Mayoral, Roberto ; Kelly, Dorothy ; Gallardo, Natividad. 1998. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *META XXXIII.3*, 356-367.

Mazur, Iwona. 2020. A Functional Approach to Audio Description. *Journal of Audiovisual Translation* 3 (2), 226-245.

Mejías-Climent, Laura. 2021. *Enhancing Video Game Localization Through Dubbing*. Cham: Palgrave Macmillan.

Metz, Markus; Seeßlen, Georg. 2009. Das Kino spricht Deutsch. Glanz und Elend der Synchronisation. *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-kino-spricht-deutsch-100.html> (Stand: 11.02.2009).

Minutella, Vincenza. 2020. *(Re)Creating Language Identities in Animated Films. Dubbing Linguistic Variation*. Cham: Springer International Publishing AG.

Monti, Silvia. 2009. Codeswitching and Multicultural Identity in Screen Translation. In: Freddi, Maria; Pavesi, Maria (Hg.) *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic And Translational Insights*. Bologna: CLUEB, 165-184.

Neubert, A. 1984. Text-bound Translation Training. In: Wilss Wolfram; Thome G. (Hg.) *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlußwert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik*. Tübingen: Narr, 61-70.

Neubert, A. 1986. Translatorische Relativität. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 85-105.

Nida, Eugene. 1959. Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating. In: Reuben Brower (Hg.) *On Translation*. New York, 11-31.

Nida, Eugene. 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill.

Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen* 34 (3), 100-104.

Nord, Christiane. 1993. *Funktionales Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen: Francke.

Nord, Christiane. 2009. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.

Nord, Christiane. 2012. Translation und „Paratranslation“. In: *Lebende Sprachen* 57 (1), 1-8.

Nord, Christiane. 2013. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität*. Berlin: Frank & Timme.

Nord, Christiane. 2015. Das Verhältnis des Zieltexts zum Ausgangstext. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

Nord, Christiane. 2016. Skopos and (Un)certainity: How Functional Translators Deal with Doubt. In: Nord, Christiane et al (Hg.) *Meta (Montréal)* Vol.61 (1), 29-41.

O'Brien, Conan. 2013. "The Simpsons" Writers Reunion -- Serious Jibber-Jabber with Conan O'Brien. [Videoclip : 01'40"] <https://www.youtube.com/watch?v=DtJ28qOEG1g&t=4074s> (Stand: 18.04.2013).

Oring, Elliot. 2019. Oppositions, Overlaps, and Ontologies: The General Theory of Verbal Humor Revisited. *Humor* 32 (2), 151-170.

Pahlke. 2009. *Handbuch Synchronisation. Von der Übersetzung zum fertigen Film*. Leipzig: Henschel Verlag.

Palmer. 1994. *Taking Humour Seriously*. New York: Routledge.

Panasiuk, Igor. 2016. *Polyvarietät der Übersetzung*. Hamburg : Verlag Dr. Kovač.

Parini, Ilaria. 2019. Sleeping with the fishes. Italian Americans in animation. In: Ranzato, Irene; Zanotti, Serenella. *Reassessing Dubbing. Historical approaches and current trends*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 245-262.

Pavesi, Maria. 1996. L'allocuzione del doppiaggio dall'inglese all'italiano. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena, a cura di R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavoli*. Bologna: CLUEB, 129-142.

Pavesi, Maria. 2018. Translational Routines in Dubbing. Taking Stock and Moving Forwards. In: Ranzato, Irene; Zanotti, Serenella (Hg.) *Linguistic And Cultural Representation In Audiovisual Translation*. New York: Routledge, 11-30.

Pérez-González, Luiz. 2007. Appraising dubbed conversation: Systemic functional insights into the construal of naturalness in translated film dialogue. *The Translator*, 13(1), 1–38.

Pérez-González, Luiz. 2014. *Audiovisual Translation. Theories, Methods and Issues*. Abingdon, New York: Routledge.

Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*. Trier.

Pisek, Gerhard. 1997. Wordplay and the dubber/subtitler. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22 (1), 37-51.

Popa, Diana-Elena. 2005. Jokes And Translation. *Perspectives, studies in translatology* 13 (1), 48-57.

Preiser, Siegfried. 1976. *Kreativitätsforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Prunč, Erich. 2012. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*. Von Assymetrien der Sprachen zu den Assymetrien der Macht. Frankfurt & Timme.

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

Ranzato, Irene. 2011. Translating woody Allen into Italian: Creativity in dubbing. In: *The Journal of specialised translation* (15), 121-141.

Raskin, Victor. 1985. *Semantic Mechanisms of humor*. Dordrecht: Reidel.

Raw, Laurence. 2011. The skopos of a remake: Michael Winner's the Big Sleep (1978). *Adaptation: the journal of literature on screen studies Vol.4* (2), 199-209.

Reinart, Sylvia. 2014. *Lost in Translation (Criticism)?: auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frankfurt & Timme.

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

Reiß, Katharina; Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Reiß, Katharina; Vermeer, Hans J. ²1991. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie (Linguistische Arbeiten 147)*. Tübingen: Niemeyer.

Reiß, Katharina. 1989. Adäquatheit und Äquivalenz. *HERMES – Journal of Language and Communication in Business*, 161-178.

Remael, Aline; Reviers, Nina. 2019. Multimodality and audiovisual translation: cohesion in accessible films. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Abingdon & New York: Routledge, 260-280.

Reus, Tim. 2018. Exploring Skopos in the Dutch dubbed versions of the songs of Disney's Frozen. *New voices in translation studies Vol.18*, 1-24.

Risku, Hanna. 1998. *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen: Stauffenburg.

Rosa, Jonathan Daniel. 2016. Standardization, Racialization, Languagelessness. Raciolinguistic Ideologies across Communicative Contexts. *Journal of linguistic anthropology Vol.26 (2)*, 162-183.

Rosch, Eleanor. 1973. Natural Categories. *Cognitive Psychology* 4 (3), 328-350.

Sánchez Mompeán, Sofía. 2015. Dubbing animation into Spanish: behind the voices of animated characters. *The Journal of Specialized Translation* 23, 270-291.

Sánchez-Mompéán, Sofía. 2019. Prefabricated orality at tone level: Bringing dubbing intonation into the spotlight. *Perspectives, studies in translatology* 28 (2), 284-299.

Schilling-Estes, Natalie; Wolfram, Walt. 2016. *American English: dialects and variation*. Malden: Wiley-Blackwell.

Schlieben-Lange, Brigitte. 1998. Alterität in Sprache und Texten, I: Die Dialektik von Identität und Alterität. In: *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Vol.28 (110): 41.

Seifferth, Veronika. 2009. *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*. Trier: WVT.

Shafer, Naomi. 2018. *Varietäten und Varianten verstehen lernen. Zum Umgang mit Standardvariation in Deutsch als Fremdsprache*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

Shreve, Gregory M. 2018. Text linguistics, translating, and interpreting. In: Malmkjaer, Kirsten (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. New York: Routledge, 165-178.

Siever, Holger. 1996. Äquivalenz und Differenz. In: Kelletat, Andreas F. (Hg.) *Übersetzerische Kompetenz*. Frankfurt: Peter Lang, 169-176.

Sikora, Iwona. 2015. Taming the foreign in Polish dubbing of animated films. In: Bogusz, Lukasz; Deckert, Mikolaj (Hg.) *Accessing Audiovisual Translation*. Frankfurt: Peter Lang, 51-70.

Sinner, Carsten. 2010. *Dossier: Die diasystematische Variation: diatopische, diastratische, diaphasische usw. Variation; Die Architektur der Sprache (v.a. nach Coseriu)*. <http://www.carstensinner.de/Lehre/spanisch/dossiers/Diasystem.pdf> (Stand: 2010).

Smith, Patriann. 2019. "How Does a Black Person Speak English?". Beyond American Language Norms. *American Educational Research Journal* 57 (1), 104-147.

Snell-Hornby, Mary; Vannerem, Mia. 1986. Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Francke.

Snell-Hornby, Mary. 2005. Of catfish and blue bananas: Scenes-and-frames semantics as a contrastive “knowledge system” for translation. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Knowledge Systems and Translation* Vol. 7, 193-206.

Snell-Hornby, Mary et al. 2015. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg,

Sommerfeld, Beate. 2016. *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Stolze, Radegundis. 2011. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Stolze, Radegundis. 2018. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. Tübingen: Narr.

Stefanink, Bernd. 1997. “Esprit de finesse” – “Esprit de géometrie”: Das Verhältnis von “Intuition” und “übersetzungsrelevanter Textanalyse” beim Übersetzen. In: Keller, Rudi (Hg.) *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen: Narr, 161-183.

Sully, James. 1902. *An essay on laughter, its forms, its causes, its development and its value*. London: Longmans, Green.

Taylor, Christopher. 2016. The multimodal approach in audiovisual translation. In: Toury, Gideon; Lambert, José (Hg.) *Target* 28, 222 – 236.

Talaván, Noa. 2019. Creative Audiovisual Translation Applied to Foreign Language Education: A Preliminary Approach. *Journal of Audiovisual Translation* Vol. 2 (1), 53-74.

Bekiempis, Victoria. 2020. Simpsons actor Hank Azaria says he'll no longer voice Apu: 'We all agreed on it'. The Guardian, 18.01.2020. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/jan/18/simpsons-actor-hank-azaria-says-he-will-no-longer-voice-character-of-apu> (Stand: 18.01.2020).

Valleriani, Luca. 2024. Accent enregisterment through humour in The Catherine Tate Show. *English language and linguistics* Vol. 28 (4), 730-750.

Van den Broeck, Raymond. 1985. Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function. In: Hermans, Theo (Hg.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 54-62.

Veiga, Maria José. 2009. The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends In Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 158-175.

Veith, Werner H. 2002. *Soziolinguistik. Ein Arbeitsbuch mit 100 Abbildungen sowie Kontrollfragen und Antworten*. Tübingen: Narr.

Vermeer, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23, 99-102.

Vermeer, Hans J.; Witte, Heidrun. 1990. *TexTconTexT. Beiheft 3: Mögen Sie Zistrosen?*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.

Vermeer, Hans J. ²1990. *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Universität Heidelberg.

Vermeer, Hans J. 1992a. *Geschichte der Translation. Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Frankfurt: Verlag Für Interkulturelle Kommunikation.

Vermeer, Hans J. 1992b. Eine kurze Skizze der scenes-&-frames-Semantik für Translatoren. In: Salevsky, Heidemarie (Hg.) *Wissenschaftliche Grundlagen der Sprachmittlung. Berliner Beiträge zur Übersetzungswissenschaft [Otto Kade zum Gedenken]*. Frankfurt: Peter Lang.

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

Watson, „Missy“ Melissa. 2018. Contesting Standardized English. *Academe*, May/June 2018. <https://www.aaup.org/article/contesting-standardized-english#.Yb0Xi3kxmM8> (Stand: Mai 2018).

Wilss, Wolfram. 1988. Der Begriff der Kreativität in Übersetzungsprozeß. *Kognition und Übersetzen* 41, 108-128.

Witte, Heidrun. 2007. *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.

Yau, Wai-Ping. 2018. Sociallinguistics and linguistic variation in audiovisual translation. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Abingdon, New York: Routledge, 281-295.

Yuste Frías, José. 2010. Au seuil de la traduction: la paratraduction. Ton Naaijken (Hrsg.) *Event or Incident/Évènement ou incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange/Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*. Frankfurt/M.: Peter Lang. 287–315.

Zabalbeascoa, Patrick. 2005. Humor and translation – an interdiscipline. In: *Humor* Vol. 18 (2), 185-207.

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Diaz-Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 21-37.

Zabalbeascoa, Patrick. 2020. The Role Of Humour in AVT: AVHT. In: Bogucki, Lukasz (Hg.); Deckert, Mikolaj (Hg.) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Springer International Publishing, 667-686.

8 Film-und-Serienverzeichnis

Annie Hall. Allen, Woody. 1977. United Artists.

Aristocats, The. 1970. Reitherman, Wolfgang. Walt Disney Productions.

A Nightmare On Elm Street. Craven, West. 1984. New Line Cinema.

A Touch of Cloth. 2012-2014. Brooker, Charlie; Maier, Daniel. Sky1.

Despicable Me 2. 2013. Renaud, Chris; Coffin, Pierre. Universal.

Die Hard. 1988. McTiernan, John. 20th Century Fox.

Monsters, Inc. Docter, Pete; Silverman, David; Pidgeon, Jeff. 2001. Walt Disney Pictures/Pixar.

Bojack Horseman. 2014-2020. Bob-Waksberg, Raphael. Tornante Television/Netflix.

Catherine Tate Show, The. 2004-2015. Perkins, Geoffrey. BBC.

The Simpsons. 1989-laufend. Groening, Matt. 20th Century Studios.

Fawlty Towers. 1975-1979. Cleese, John; Booth, Connie. BBC.

Futurama. 1999-laufend. Groening, Matt. 20th Century Studios.

Ghost Stories. 2000-2001. Tōru Tsunemitsu. Fuji Television.

I Love Lucy. 1951-1957. Oppenheimer, Jess; Arnaz, Desi. Desilu Productions/CBS.

Married ... With Children. 1987-1997. Moye, Michael G; Leavitt, Ron. 20th Century Fox.

New Girl. 2011-2018. Meriwether, Elizabeth. 20th Century Fox Television.

Parks And Recreation. 2009-2015. Shur, Michael. NBC.

The Office. 2005-2013. Daniels, Greg. NBC.

The Persuaders!. 1971-1972. Baker, Robert S. ITV/ABC.

Tracey Ullman Show, The. 1987-1990. 20th Century Fox.

Transparent. 2014-2019. Soloway, Joey. Amazon Studios.