

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Figurencharakterisierung als Funktion der interlingualen Untertitelung
Am Beispiel der Fernsehserie Peaky Blinders und ihrer ungarischen Untertitelung

verfasst von | submitted by

Beáta Berberovics BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 381 331

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Translation Ungarisch Deutsch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Abstrakt

Die vorliegende Arbeit untersucht die Figurencharakterisierung als Funktion der interlingualen Untertitelung am Beispiel der britischen Fernsehserie *Peaky Blinders* und ihrer ungarischen Untertitelung. Im Mittelpunkt steht die Frage, inwieweit sprachliche Varietäten, insbesondere Dialekte, Soziolekte und Idiolekte, in der Untertitelung so übertragen werden, dass ihre charakterisierende Funktion erhalten bleibt. Sprachliche Varietäten tragen wesentlich zur Konstruktion von Figuren bei, da sie soziale Herkunft, Gruppenzugehörigkeit und individuelle Eigenschaften der Charaktere präsentieren.

Theoretisch stützt sich die Arbeit auf funktionale Ansätze der Übersetzungswissenschaft, insbesondere auf die Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984) sowie auf die Theorie des translatorischen Handelns nach Holz-Mänttari (1984). Als Analyseinstrument dient das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann (1990), ergänzt durch die *scenes-and-frames*-Semantik. Im analytischen Teil werden ausgewählte Szenen mit den Figuren Tommy Shelby, Polly Gray und Alfie Solomons untersucht. Ziel der Analyse ist es, zu zeigen, wie die sprachlichen Varietäten im Ausgangstext gestaltet sind und welche Strategien in der ungarischen Untertitelung angewendet werden.

Die Ergebnisse verdeutlichen, dass sprachliche Varietäten in der Untertitelung häufig reduziert oder neutralisiert werden, was sich auf die Wahrnehmung der Figuren auswirken kann. Gleichzeitig zeigt die Analyse, dass durch das Zusammenspiel von Sprache, Bild und Ton ein wesentlicher Teil der Figurencharakterisierung dennoch erhalten bleibt.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl, für seine stetige Unterstützung, seinen wertvollen Rat und die Orientierung, die er mir während des Schreibprozesses gegeben hat, sowie für den nötigen Anstoß, den ich auf dem Weg zum Abschluss dieser Arbeit definitiv gebraucht habe.

Ich danke meinen Eltern von Herzen dafür, dass sie mir die Möglichkeit gegeben haben, in Wien zu studieren, und dass ich mich jederzeit auf ihre Unterstützung verlassen kann.

Ein großer Dank geht auch an meine beste Freundin Blanka. Unsere gemeinsamen Uni-Jahre, und unsere Freundschaft haben diese Zeit zu etwas ganz Besonderem gemacht.

Und schließlich danke ich meinem Freund für seine Unterstützung, seine Geduld und dafür, dass er die vielen langen Nächte während dieser Arbeit mit mir ausgehalten hat.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1 Funktionale Ansätze in der Übersetzungswissenschaft.....	9
1.1 <i>Die Skopostheorie.....</i>	9
1.1.1 Zusammenfassung der Basistheorie.....	9
1.1.2 Die Schaffung einer einheitlichen Translationstheorie	10
1.1.3 Translation als zielorientiertes Handeln.....	11
1.1.4 Die Bedeutung der Kultur für die Translation	13
1.1.5 Kohärenz.....	15
1.1.6 Äquivalenz und Adäquatheit	16
1.2 <i>Die Theorie des translatorischen Handelns.....</i>	18
1.2.1 Translation als kooperatives Handeln	19
1.2.2 Das translatorische Handlungsgefüge.....	19
1.2.3 Translation als Expertenhandlung.....	21
1.2.4 Texte als Botschaftsträger	22
1.3 <i>Die scenes-and-frames-Semantik.....</i>	24
1.3.1 Die scenes-and-frames-Semantik nach Fillmore	24
1.3.2 Scenes-and-frames-Semantik in der Translation.....	25
1.3.3 Die ÜbersetzerInnen als TextgestalterInnen	28
1.3.4 Relevanz der scenes-and-frames-Semantik für die Untertitelung	28
2 Interlinguale Untertitelung	30
2.1 <i>Theoretische Grundlagen der AVT.....</i>	30
2.1.1 Theoretische Perspektiven der AVT	30
2.1.2 Begriffsentwicklung der AVT	32
2.1.3 Abgrenzung der AVT.....	33
2.1.4 Audiovisuelle Texte als multimodale Kommunikationsformen.....	34
2.1.5 Technologische Entwicklungen der AVT.....	37
2.2 <i>Untertitelung.....</i>	39
2.2.1 Abgrenzung der Untertitelung	39
2.2.2 Gesprochene und geschriebene Sprache.....	41
2.2.3 Technische und formale Rahmenbedingungen.....	42
2.2.4 Vorteile der Untertitelung	43
2.3 <i>Herausforderungen der interlingualen Untertitelung</i>	44
2.3.1 Multimodalität und Ko-Präsenz des Originals	45
2.3.2 Umgang mit sprachlichen Feinheiten.....	47
2.3.3 Technologische Unterstützung.....	49
3 Sprachvarietäten und Figurencharakterisierung in der AVT.....	50
3.1 <i>Begriffliche Einordnung.....</i>	50
3.2 <i>Kategorisierung von Sprachvarietäten.....</i>	52
3.2.1 Dialekte	54
3.2.2 Soziolekte	56
3.2.3 Idiolekte.....	58
3.3 <i>Figurenkonstruktion</i>	59
3.3.1 Figurenkonstruktion durch Sprachvarietäten	59
3.3.2 Multimodale Figurenkonstruktion	62
3.4 <i>Sprachvarietäten im Übersetzung- und Untertitelungsprozess.....</i>	64
3.4.1 Sprachvarietäten im AV-Kontext.....	65

3.4.2	Problematik der Sprachvarietäten	66
3.4.3	Strategien zur Übertragung von Varietäten	68
3.4.4	Folgen der Strategiewahl.....	70
4	Untersuchungsmaterial: Peaky Blinders.....	73
4.1	<i>Konzeption und Inszenierung der Serie</i>	<i>74</i>
4.2	<i>Rezeption der Serie.....</i>	<i>75</i>
4.3	<i>Handlung.....</i>	<i>77</i>
4.4	<i>Charaktere.....</i>	<i>77</i>
4.4.1	Tommy Shelby	79
4.4.2	Polly Gray	80
4.4.3	Alfie Solomons.....	81
5	Funktionales Analysemodell nach Ammann	83
5.1	<i>Fünf Kritikschritte</i>	<i>85</i>
5.2	<i>Modell-Leser.....</i>	<i>87</i>
5.3	<i>Scene-and-frame Semantik in der Übersetzungskritik</i>	<i>89</i>
6	Analyse ausgewählter Beispielszenen	91
6.1	<i>Funktion des gesamten Zieltextes</i>	<i>91</i>
6.2	<i>Funktion des gesamten Ausgangstextes</i>	<i>92</i>
6.3	<i>Tommy Shelby</i>	<i>93</i>
6.3.1	Beispiel 1: Staffel 1 Folge 3 [41:12-41:39]	93
6.3.1.1	Feststellung der Translatfunktion.....	93
6.3.1.2	Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz.....	94
6.3.1.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstexts.....	96
6.3.1.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts	97
6.3.1.5	Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.....	99
6.3.2	Beispiel 2: Staffel 1 Folge 4 [11:36-13:09]	101
6.3.2.1	Feststellung der Translatfunktion.....	101
6.3.2.2	Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz.....	101
6.3.2.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstexts.....	102
6.3.2.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts	103
6.3.2.5	Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.....	104
6.4	<i>Polly Gray</i>	<i>106</i>
6.4.1	Beispiel 1: Staffel 3 Folge 3 [8:28-11:54]	106
6.4.1.1	Feststellung der Translatfunktion.....	106
6.4.1.2	Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz.....	106
6.4.1.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstexts.....	107
6.4.1.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts	108
6.4.1.5	Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.....	109
6.4.2	Beispiel 2: Staffel 1 Folge 6 [28:39-29:46]	110
6.4.2.1	Feststellung der Translatfunktion.....	111
6.4.2.2	Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz.....	111
6.4.2.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstexts.....	112
6.4.2.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts	113
6.4.2.5	Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.....	114
6.5	<i>Alfie Solomons.....</i>	<i>115</i>
6.5.1	Beispiel 1: Staffel 2 Folge 4 [36:56-37:19]	115
6.5.1.1	Feststellung der Translatfunktion.....	115
6.5.1.2	Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz.....	116

6.5.1.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstexts.....	117
6.5.1.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts	118
6.5.1.5	Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.....	119
6.5.2	Beispiel 2: Staffel 1 Folge 6 [47:39-48:51]	121
6.5.2.1	Feststellung der Translatfunktion.....	121
6.5.2.2	Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz.....	121
6.5.2.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstexts.....	123
6.5.2.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts	123
6.5.2.5	Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.....	124
6.6	<i>Zusammenfassung der Analyse</i>	126
7	Schlussfolgerung	129
8	Bibliographie	132

Einleitung

Viele ZuschauerInnen haben Film- oder Serienfiguren, die sie über Jahre begleiten. Sie lachen mit ihnen, leiden mit ihnen und erkennen sie manchmal schon an wenigen typischen Formulierungen oder die Art und Weise, wie sie sprechen. Charaktere wirken dann besonders überzeugend, wenn ihre spezifischen sprachlichen Varietäten konsistent eingesetzt werden, wenn sie ein bestimmtes Register, wiederkehrende Ausdrücke, einen auffälligen Akzent oder eine spezifische Mischung aus Höflichkeit, Ironie und Tabusprache verwenden. Sprache ist damit nicht nur Träger der Handlung, sondern ein zentrales Mittel der Figurencharakterisierung.

In internationalen audiovisuellen Texten stellt sich allerdings die Frage, was mit diesen sprachlichen Charakterisierungsmerkmalen geschieht, sobald sie in eine andere Sprache übertragen werden. Gerade bei Serien, die stark über Dialoge, Register, Dialekte, Soziolekte und Idiolekte funktionieren, hängt viel davon ab, wie diese Sprachnuancen im interlingualen Untertitel wiedergegeben werden. Untertitel sollen den gesprochenen Dialog in eine gut lesbare Schriftform bringen, während der Originalton hörbar bleibt (vgl. Jüngst 2010:25). Sobald aber Dialekte, Slang oder stark markierte Register ins Spiel kommen, geraten ÜbersetzerInnen schnell in Konflikte zwischen Lesbarkeit, Platz und Figurentreue. Die Übersetzung von Sprachvarietäten erfordert kreative Lösungen, damit die intendierte Funktion der Untertitelung möglichst gut erfüllt wird.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der britischen Dramaserie *Peaky Blinders* und ihrer ungarischen Untertitelung. Gegenstand der Untersuchung ist die interlinguale Untertitelung in der Sprachrichtung Englisch -> Ungarisch, wobei der Fokus auf der Übertragung von sprachlichen Varietäten ausgewählter Figuren liegt. Ziel der Arbeit ist es, zu klären, inwieweit die ungarische Untertitelung die charakterisierende Funktion der Sprachvarietäten so wiedergeben, dass diese Funktion erhalten bleibt.

Methodisch basiert die Arbeit auf einem funktionalen, übersetzungskritischen Ansatz. Als Untersuchungsmodell dient der funktionale Ansatz nach Margret Ammann (1990), der auf der Skopostheorie (Reiß & Vermeer 1984) und der Theorie des translatorischen Handelns (Holz-Mänttari 1984) aufbaut. Ergänzend wird die *scenes-and-frames*-Semantik herangezogen, um wiederkehrende Situationen und Bedeutungsrahmen zu erfassen, in denen bestimmte sprachliche Muster eine zentrale Rolle für die Figurencharakterisierung spielen. Für die Beschreibung der Figurenwahrnehmung wird das Modell der Charakterisierung nach Jonathan Culpeper (2001) kurz herangezogen, insbesondere seine Unterscheidung zwischen expliziten und impliziten „characterisation cues“.

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Theoretisch stützt sich die Arbeit vor allem auf die Skopostheorie (Reiß & Vermeer 1984) und die Theorie des translatorischen Handelns (Holz-Mänttari 1984), die beide im Hinblick auf die Zielsetzung der Arbeit diskutiert werden. Eine Forschungsübersicht zur interlingualen Untertitelung und zu grundlegenden Aspekten der audiovisuellen Translation stellt Formen und Besonderheiten der Untertitelung sowie zentrale Herausforderungen und Forschungsgegenstände dar. Das Sachkapitel widmet sich dem Thema Sprachvarietäten, ihrer Rolle in der Figurencharakterisierung und ihrem Übersetzungsbezug.

Daran anschließend wird der funktionale Ansatz der Übersetzungskritik nach Ammann (1990) im Detail erläutert, inklusive der fünf Kritikschritte und der Einbindung der *scenes-and-frames*-Semantik. Im analytischen Teil werden zunächst die Serie *Peaky Blinders* und die drei ausgewählten Figuren vorgestellt. In der eigentlichen Analyse wird anhand ausgewählter Beispielszenen herausgearbeitet, in welcher Weise die ungarischen Untertitel die jeweiligen Sprachvarietäten wiedergeben und welche Konsequenzen dies für die Figurencharakterisierung in der Zielsprache hat.

1 Funktionale Ansätze in der Übersetzungswissenschaft

1.1 Die Skopostheorie

Mit der sogenannten pragmatischen Wende in den 1970er-Jahren entstanden in der Übersetzungswissenschaft neue theoretische Ansätze, wobei funktional ausgerichtete Modelle zunehmend an Bedeutung gewannen. Einen wichtigen Beitrag dazu leisteten Reiß und Vermeer (1984) mit ihrem Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, in dem sie die Skopostheorie als funktionalen Ansatz ausarbeiten. Mit der Skopostheorie entfernte sich die Translationswissenschaft stärker von rein linguistischen Modellen und eröffnete neue Perspektiven auf den Übersetzungsprozess.

Die Translation¹ wird nicht mehr als bloße sprachliche Übertragung verstanden, sondern als ziel- bzw. zweckgerichteter Prozess, der durch einen bestimmten Zweck gesteuert wird. Entscheidend ist dabei nicht allein der Ausgangstext, sondern vor allem der Zweck, den die Übersetzung in der Zielkultur erfüllen soll. Zentral für diesen Ansatz ist das Konzept des Handelns. Handlungen sind stets in konkrete Situationen eingebettet, werden bewusst ausgeführt und sind von einer bestimmten Intention getragen. Vor diesem Hintergrund untersuchen Reiß und Vermeer (1984) Translation als eine Form des Handelns und ordnen sie dem translatorischen Handeln unter.

1.1.1 Zusammenfassung der Basistheorie

Reiß und Vermeer (1984: 105) formulieren in ihrer Skopostheorie sechs grundlegende Regeln, die – wie in der letzten Regel festgehalten wird – (6) hierarchisch geordnet sind, wobei die jeweils nachfolgende Regel der vorhergehenden untergeordnet ist.

(1) Ein Translat ist skoposbedingt. Wird Translation als Handlung verstanden, besteht ihr Ziel darin, eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Daraus ergibt sich die Grundannahme der Skopostheorie: „Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß&Vermeer 1984: 96).

(2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache. Die Translation ist in diesem Sinne als eine zweistufige Handlung zu verstehen. Mit dem Ausgangstext wird eine primäre Handlung ausgeführt, während die Übersetzung eine sekundäre Handlung darstellt. Auf Grundlage ihrer Interpretation weisen die ÜbersetzerInnen dem Translat eine bestimmte Funktion zu².

¹ Reiß und Vermeer (1984: 6) verwenden den von Otto Kade geprägten Oberbegriff „Translation“, und daher werden die Begriffe „Übersetzen“ und „Dolmetschen“ zusammengezogen. Aus diesem Grund werden die Begriffe „ÜbersetzerIn“ und „TranslatorIn“ in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet.

² Früher war die Annahme, dass die ÜbersetzerInnen sich im Translationsprozess überlegen sollten, wie sie handeln sollten. Jetzt stellt sich die neue Frage: Wie soll man weiterhandeln? Das Konzept des Weiterhandelns wurde erst im Rahmen der neuen Ansätze diskutiert.

(3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht umkehrbar eindeutig ab. Durch die Rezeption des Ausgangstextes wird die Bedeutung realisiert, die mit unterschiedlichen Interpretationsweisen verbunden ist. Inwieweit eine Translation als umkehrbar gelten kann, hängt folglich vom jeweiligen Skopos ab.

(4) Ein Translat muss in sich kohärent sein. Die intratextuelle Kohärenz ist im Zusammenhang mit den RezipientInnen zu betrachten. ÜbersetzerInnen müssen entscheiden, welche Informationen im Zieltext vermittelt werden. Damit ein Text für die Zielgruppe kohärent ist, muss ein durchgehender inhaltlicher Zusammenhang gegeben sein.

(5) Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein. Die intertextuelle Kohärenz betrifft die funktionsgerechte Beziehung zwischen den beiden Texten und ist sowohl vom Skopos als auch von der Interpretation des Ausgangstextes durch die ÜbersetzerInnen abhängig.

1.1.2 Die Schaffung einer einheitlichen Translationstheorie

Ein grundlegendes Problem der Übersetzungswissenschaft ist, dass es lange Zeit kein theoretisches Modell dazu gab, wie der Übersetzungsprozess gestalten sein muss, um alle Aspekte eines Ausgangstextes gleichzeitig zu berücksichtigen³. Warum ist dieses Problem überhaupt entstanden? Eine mögliche Ursache liegt im traditionellen Verständnis des Begriffes Translation. Über einen langen Zeitraum wurde Translation als zweistufiger Kommunikationsprozess definiert, der aus der Rezeption eines Ausgangstextes durch die TranslatorInnen und dessen Transkodierung besteht. Wie TranslatorInnen ihre Entscheidungen konkret treffen, bleibt weiterhin unbeantwortet. Reiß und Vermeer (1984: 41ff.) schlagen daher vor, bestehende Ansätze zu erweitern, ohne den Grundgedanken wesentlich zu ändern.

Frühere Definitionsansätze verdeutlichen diese Entwicklung. Levý (1969: 33) versteht Translation als Mitteilung, bei der eine ausgangssprachliche Botschaft dekodiert und in der Zielsprache neu formuliert wird. Koller (1972: 11) beschreibt Translation als Herstellung von Kommunikation zwischen Personen ohne gemeinsame Sprache. Toury (1980: 17, 67) definiert Translation als Ersetzung einer Nachricht durch ihr zielsprachiges Äquivalent⁴, betont jedoch zugleich, dass Translation über die bloße Übertragung sprachlicher Zeichen hinausgeht und auch kulturelle Aspekte umfasst, womit er einen wichtigen Schritt in Richtung funktionaler Ansätze macht.

³ Eine strikt wortwörtliche Übersetzung kann zu stilistischen oder syntaktischen Problemen führen, während eine sinnbetonte Übersetzung häufig formale Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext mit sich bringt. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 35)

⁴ Der Term Äquivalenz wird von ihm nicht genau abgegrenzt, da der Begriff alle möglichen Varianten bezüglich des Verhältnisses zwischen dem Originaltext und dem Translat abdeckt.

Eine weitere Theorie, die im Zusammenhang mit der Translation untersucht wird, ist die Informationstheorie (vgl. House 1981, Diller & Kornelius 1978), welche die Translation als “Information“ über den Ausgangstext betrachtet. Reiß und Vermeer (1984: 46) greifen diese Überlegung auf und versuchen, die Informationstheorie zu einer allgemeinen Translationstheorie weiterzuentwickeln.

Um alle mögliche Translationsfälle mit einer einzigen Theorie erfassen zu können, muss anstatt von zwei Grundsätzen – der Zweistufentheorie⁵ und der Informationstheorie –, eine einheitliche Theorie aufgestellt werden. Reiß und Vermeer (1984: 54) schlagen vor, Texte als situationsgebundene Informationsangebote zu verstehen. Diese werden von den RezipientInnen interpretiert und sind daher nicht als feste Bedeutungseinheiten zu betrachten. Ein Translat kann folglich als „[...] ein Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur [...] über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren -kultur [...]“ definiert werden (Reiß & Vermeer 1984: 76). Translation ist damit keine bloße Umkodierung, sondern stellt ein eigenständiges Informationsangebot dar, das verschiedene Interpretationen bereits erfolgter Kommunikationsprozesse ermöglicht⁶. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 54, 67-77)

Eine Übersetzungstheorie gilt als anwendbar, wenn sie Regeln bereitstellt, anhand derer ÜbersetzerInnen Erwartungen in Bezug auf die Zielsituationen analysieren können. Toury (1980: 82f.) betont die Bedeutung der erwarteten Zielsituation als Ausgangspunkt translatorischer Entscheidungen⁷. Reiß und Vermeer (1984: 83) ergänzen diese Gedanken, indem sie die kulturelle Einbettung der Translation stärker berücksichtigen. Lässt sich Translation weiterhin als Informationsangebot definieren, so hat die Zielsituation⁸ den größten Einfluss auf die Translation.

1.1.3 Translation als zielorientiertes Handeln

Die grundlegende Annahme der Skopostheorie besteht darin, dass der Zweck einer Translation den entscheidenden Maßstab für den Übersetzungsprozess bildet. Der Begriff *skopós* bezeichnet dabei das Ziel oder den Zweck einer translatorischen Handlung. Obwohl Begriffe wie

⁵ Die Zweistufentheorie kann in zwei weiteren Unterkategorien aufgeteilt werden: zum einen behandelt eine Kategorie die Transkodierung und zum anderen umfasst die zweite Kategorie den kulturellen Transfer. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 45)

⁶ Diese Beobachtung lässt sich vermuten, dass eine Funktionsänderung gegenüber dem Originaltext begründbar ist und dass die Umkehrbarkeit des Translationsprozesses nur in speziellen Fällen möglich ist.

⁷ Wenn sich die TranslatorInnen dieser Erwartungen bewusst sind, können sie die Entscheidung darüber treffen, ob ein Text übersetzungswürdig ist bzw. wie der Translationsprozess ablaufen soll.

⁸ Genauer gesagt sind es die Erwartungen über die Situation, die beim Translationsprozess von Belang sind (vgl. Toury 1980: 82f.). Die TranslatorInnen streben danach, die Erwartungen der RezipientInnen der Zielkultur zufriedenzustellen, und folglich wird es nach den eigenen Erwartungen über die Erwartungen des Zielpublikums übersetzt. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 85)

Skopos, Ziel, Zielrichtung, Zweck, Funktion, Absicht und Intention häufig synonym zu verwenden sind, macht Vermeer (1990: 93) einen eindeutigen Unterschied zwischen den Konzepten.

Unter Ziel versteht Vermeer (1990: 93) ein geplantes Endergebnis, das durch eine Handlung erreicht wird, während der Zweck als ein diesem Ziel untergeordnetes Teilziel definiert wird. Die Unterscheidung zwischen Intention und Funktion hängt laut Nord (1988: 52f.) von der jeweiligen Perspektive ab. Während sich die Intention auf die Absicht der ProduzentInnen bezieht, beschreibt die Funktion die Wirkung. In der vorliegenden Arbeit wird Skopos als übergeordneter Terminus verwendet.

Prunč (1997: 34) betrachtet Skopos als einen grundsätzlich offenen Begriff. Er bestimmt den Skopos „als den vom Translator realisierten oder zu realisierender intertextueller Bezug zwischen Ausgangstext [...] und Zieltext [...]“ (1997: 34). Daraus ergibt sich, dass Originaltext und Translat in unterschiedlichen, nicht festgelegten Relationen zueinander stehen können.

Vermeer (1990: 67f.) befasst sich im Rahmen der Skopostheorie mit dem Konzept der Kommunikation und geht davon aus, dass jede Kommunikation auf die Vermittlung von Information abzielt. Texte sind demnach darauf ausgerichtet, Information möglichst effektiv zu vermitteln. Durch das translatorische Handeln entsteht ein neuer Zustand oder ein neues Ergebnis. Dieses Resultat ist ein Zieltext, der in einer bestimmten (Ziel)Kultur rezipiert wird und auch eine bestimmte Funktion erfüllen soll. Die Kommunikationsintention ersetzt dabei den Ausgangstext als primären Maßstab der Translation. Da Translation mit einer Handlung gleichgestellt wird, setzt sie voraus, dass eine Handlung mit der Absicht ausgeführt wird, ein bestimmtes Ziel zu erreichen. (vgl. 1990: 72f., 85).

Der Zweck und dessen Erfüllung verfügen über eine höhere Priorität als die Handlung selbst. Der Skopos erhält damit den Status der obersten Regel innerhalb der Theorie. Nicht die Art der Handlung, sondern ihr Zweck ist ausschlaggebend für die Ausführung translatorischer Handlungen.⁹ Diese Überlegungen lassen sich auch auf den Bereich der Untertitelung übertragen. Der Ausgangstext ist hier dem Zweck untergeordnet, da audiovisuelle Texte aufgrund ihrer engen Verbindung von Bild und Ton sowie der medialen Einschränkungen häufig verkürzt oder verdichtet werden müssen. Diese Faktoren wirken sich unmittelbar auf die Gestaltung des Zieltexts aus und machen deutlich, dass Untertitelung nicht primär an formaler Äquivalenz orientiert sein kann. Im Sinne der funktionalen Ansätze soll der Hauptzweck der Untertitel darin

⁹ Es können mehrere Zwecke einer Handlung geben, die alle in einem hierarchischen Zusammenhang stehen und erklärbar sein müssen.

bestehen, die auditiven Informationen in schriftlicher Form verständlich zu machen. (vgl. Linden 2010: 151f.)

Eine zentrale Besonderheit der Untertitelung besteht darin, dass der Ausgangstext im Regelfall weiterhin präsent ist. Der Zieltext ersetzt den Ausgangstext nicht, sondern ergänzt ihn. Diese Ko-Präsenz hat zur Folge, dass Untertitel nicht alle im Ausgangstext enthaltenen Informationen vollständig wiedergeben müssen, sondern selektiv vorgehen können. Welche Informationen übernommen, gekürzt oder verdichtet werden, hängt maßgeblich vom jeweiligen Skopos ab.

Vor diesem theoretischen Hintergrund untersucht die vorliegende Arbeit die Figurencharakterisierung durch Sprachvarietäten als spezifische Funktion der Untertitelung. Ziel ist es zu analysieren, inwieweit diese Funktion in der ungarischen Untertitelung im Hinblick auf die Sprachvarietäten ausgewählter Figuren umgesetzt wird. Für die Arbeit ist ein funktionaler Ansatz relevant, weil sie nicht auf eine allgemeine Qualitätsbewertung der Untertitel abzielt, sondern auf die Analyse einer spezifischen, ausgewählten Funktion der Untertitelung.

1.1.4 Die Bedeutung der Kultur für die Translation

Sprache ist eines der zentralen Elemente von Kultur. Die enge Verbindung von Sprache und Kultur bildet einen wesentlichen Ausgangspunkt für neuere translationswissenschaftliche Ansätze. Im Gegensatz zu alten Behauptungen¹⁰ schlagen Reiß und Vermeer (1984: 45) vor, die kulturelle und sprachliche Problematik nicht getrennt voneinander zu untersuchen, sondern sie in Relation zueinander zu setzen und gemeinsam zu analysieren.

Zur Veranschaulichung dieses Zusammenhangs greifen Reiß und Vermeer (1984: 24ff.) auf das Bild eines mehrfach gebrochenen Spiegels zurück. Die Wahrnehmung der Welt ist demnach nicht unmittelbar, sondern wird durch verschiedene kulturelle Prägung beeinflusst, die sie als sogenannten „Brechungen“ definieren. Diese kulturellen Einflüsse wirken sich darauf aus, wie Wirklichkeit interpretiert und sprachlich dargestellt wird.

Im Zuge der Enkulturation wächst jede Person zu einer Kulturgemeinschaft¹¹ hinein. Die Mitglieder einer Kulturgemeinschaft teilen spezifische Weltanschauung, Meinungen oder Denkweisen. Ähnlich kann auch von einem Hineinwachsen in eine Sprachgemeinschaft gesprochen werden, da kulturelle Spezifika auch in der Sprache sichtbar werden.

¹⁰ Die Translation wurde lange Zeit als ein Transfer definiert, der zwischen Sprachen stattfindet und kulturelle Faktoren wurden nur als mögliche Hindernisse betrachtet.

¹¹ Der gemeinsame Bezugspunkt, der die Mitglieder solcher Gemeinschaften verbindet, kann von der Nation über die Religion bis hin zu den persönlichen Interessen variieren. Eine Person kann gleichzeitig zu mehreren Kulturgemeinschaften gehören und kann diese mit Laufe der Zeit wechseln.

Kulturspezifische und individuelle Weltvorstellungen manifestieren sich somit in der Sprache und gelten innerhalb einer Gemeinschaft als konventionell. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 24f.)

Reiß und Vermeer definieren Kultur als „die in einer Gesellschaft geltende soziale Norm und deren Ausdruck“ (1984: 26). Allgemein akzeptierte Konventionen spiegeln sich nicht nur in der Sprache selbst, sondern auch in den Texten wider, die innerhalb einer Gesellschaft produziert werden. Damit eine Übersetzung zielgerecht erfolgen kann, müssen TranslatorInnen daher sowohl über sprachliche als auch kulturelle Kenntnisse der Zielkultur verfügen. Eine bikulturellen Sensibilität ermöglicht es, kulturelle Normen sowie die jeweilige Situation, in die der Text eingebettet ist, zu analysieren. Auf dieser Grundlage kann entschieden werden, ob und in welchem Ausmaß Anpassungen für die Zielkultur notwendig sind. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 24-28)

Der Zusammenhang zwischen Translation und Kultur wird auch von Prunč (1997: 34f.) aufgegriffen. Er stellt fest, dass jede Kultur über ihre eigene Translationsnormen verfügt, und führt in diesem Zusammenhang den Begriff Translationskultur¹² ein, der in der Form der Translation selbst und in ihrem Resultat zum Ausdruck kommt. Da die sozialen Interessen und Machtverhältnisse einer Kultur in ihrer Translationskultur verankert sind, kommen auch ihre ideologischen Konzepte durch die Translation zur Geltung. Die Translationskultur sowohl der Ausgangs- als auch der Zielkultur übt einen ausschlaggebenden Einfluss auf den Skopos einer Translation aus. Die letztliche Entscheidung über die Funktion der Translation liegt jedoch bei den ÜbersetzerInnen, die sich dieser Verantwortung bewusst sein müssen.

Die kulturelle Dimension spielt auch im Bereich der Untertitelung eine relevante Rolle. Kulturspezifische Elemente des Ausgangstextes können sowohl durch den gesprochenen Text als auch durch visuelle Informationen vermittelt werden (vgl. Pettit 2009: 44f.). Aufgabe der ÜbersetzerInnen ist es, diese Inhalte so zu übertragen, dass das Zielpublikum vergleichbare Informationen erhält wie das Publikum der Ausgangskultur. Es ist möglich, ein kulturspezifisches Element zu neutralisieren, aber es muss beachtet werden, dass dadurch auch die Nachricht neutraler wirkt (vgl. Pettit 2009: 56). Tomaszewicz (2010: 105) betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Bildmaterials, das in vielen Fällen zur Verständlichmachung kulturspezifischer Inhalte beiträgt und somit mögliche Wissenslücken der zielkulturellen RezipientInnen ausgleicht.

¹² Prunč (2001: 3) definiert die Translationskultur als „das historisch gewachsene, aktuell gegebene und grundsätzlich steuerbare Subsystem einer Kultur [...], das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht und aus einem Set von gesellschaftlich etablierten Normen, Konventionen, Erwartungshaltungen und Wertvorstellungen aller in dieser Kultur aktuell oder potentiell an Translationsprozessen beteiligten Handlungspartner besteht“.

Sprachvarietäten sind ebenfalls Teil der kulturellen Dimension. Registerwahl, Dialektmerkmale oder bestimmte Ausdrucksweisen tragen dazu bei, Zugehörigkeit, Status oder persönliche Eigenschaften von Figuren sichtbar zu machen. Diese Merkmale sind jedoch nicht nur sprachlich, sondern auch kulturell geprägt. Wird ein kulturspezifisches Register in den Untertiteln neutralisiert oder vereinfacht, kann sich dies auf die Wahrnehmung der Figur auswirken.

Ein weiterer Aspekt ergibt sich aus der Ko-Präsenz von Ausgangstext und Untertitel. Da das Publikum gleichzeitig die Originalstimme, die visuelle Darstellung und den Zieltext wahrnimmt, entsteht ein komplexes Zusammenspiel kultureller Signale. Selbst wenn bestimmte kulturelle Marker im Untertitel reduziert werden, können sie durch Bild, Tonfall oder Schauspiel weiterhin präsent sein.

Obwohl Reiß und Vermeer (1984) Translation mehr als eine bloße Umkodierung verstehen und sie eher als kultureller Transfer untersuchen, spiegelt ihr Kulturbegriff nicht vollständig den heutigen Stand der Welt und Gesellschaft wider. Welsch (2020: 4-12) kritisiert traditionelle Kulturkonzepte¹³, die von Homogenität und nationaler Abgrenzung ausgehen. Mit dem Begriff der Transkulturalität beschreibt Welsch den Zustand moderner Gesellschaften als Netzwerke miteinander verflochtener Kulturen, die durch Globalisierung, Migration und individuelle Mehrfachzugehörigkeiten geprägt sind. Dieses Verständnis von Kultur führt dazu, dass kulturelle Zugehörigkeit nicht statisch ist, sondern sich dynamisch und hybrid gestaltet.

1.1.5 Kohärenz

Damit eine Botschaft verstanden werden kann, muss sie in sich kohärent sein. Ob eine Nachricht als “genügend“ kohärent gilt, hängt von den Rahmenbedingungen ab, die durch die konkrete Situation vorgegeben sind. ProdzentInnen können Inhalte absichtlich inkohärent präsentieren, wobei eine solche Inkohärenz sich in der Translation widerspiegeln soll, sofern sie dem Zweck der Translation dient.¹⁴ Da die Entstehung von Kohärenz wesentlich vom Zusammenspiel von Sprach- und Kulturwissen abhängt, kann die Nichtberücksichtigung der Unterschiede zwischen dem Erfahrungsschatz der ausgangssprachlichen RezipientInnen und dem Vorwissen der zielsprachlichen RezipientInnen eine inkohärente Übersetzung ergeben. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 111f.)

Reiß und Vermeer (1984: 114f.) thematisieren die Kohärenz als Kriterium bei der Bewertung von Übersetzungen und unterscheiden dabei zwischen intra- und intertextueller

¹³ Eine traditionelle Annahme ist, dass die Lebensweise aller Mitglieder einer Kultur gleich aussieht und sich von der Lebensweise anderer Kulturen unterscheidet.

¹⁴ Wenn ungewollte Inkohärenz im Text zu finden ist, steht ihre Übertragung in Abhängigkeit zum Skopos der Translation.

Kohärenz¹⁵. Die Beurteilung des Translats als eigenständige Botschaft hat Vorrang vor der Fidelität, die sich auf die Beziehung zwischen Ziel- und Ausgangstext bezieht. Erst wenn ein Text in sich kohärent ist, können seine Entstehungsbedingungen sinnvoll analysiert werden. Die Fidelitätsregel fordert dennoch eine möglichst kohärente Übertragung des Ausgangstextes, ist jedoch der Skoposregel untergeordnet. Ein Skoposwechsel stellt keinen Regelbruch dar, da sich die situativen Bedingungen des Ausgangs- und Zieltextes unterscheiden. Daraus ergibt sich erneut, dass der Skopos das übergeordnete Prinzip der Translation darstellt.

Im Zusammenhang mit der Untertitelung, wobei Ausgangs- und Zieltext ko-präsent sind, kommt der intra- und intertextuellen Kohärenz eine besondere Bedeutung zu. Untertitel müssen eine kohärente Einheit bilden, damit das Publikum ihre Bedeutung in der kurzen verfügbaren Zeit versteht. Aufgrund von Platz- und Zeitbeschränkungen ist der Text oft Kürzungen, Umformulierungen oder Auslassungen unterworfen. Diese Eingriffe wirken sich auf die Kohärenzbildung aus, und beeinflussen daher die Rezeption. Um die Kohärenz eines audiovisuellen Textes zu bewahren, betont Gottlieb (1994^a: 106, 115), dass Bild, Dialog und Untertitel als eine Einheit wahrgenommen werden müssen und dass Untertitel im Rhythmus der auditiven und visuellen Elemente folgen müssen.

Im Kontext audiovisueller Translation spielt auch der Begriff der Kohäsion eine wichtige Rolle. Vitucci (2017: 83f.) schreibt in diesem Zusammenhang über die „semiotic cohesion“, die sich aus dem Zusammenspiel verbaler, paraverbaler und kinetischer Elemente im Text ergibt. Audiovisuelle Texte gelten als kohärent, wenn die semantischen Inhalte auf allen Ebenen zu einem klaren Gesamtbild beitragen. Die Kohäsion erfordert die sorgfältige Analyse der semiotischen Elemente: neben dem Text reflektieren auch Gestik, Körperbewegungen, Mimik die Botschaft. All diese Elemente ergänzen den endgültigen Zieltext und fördern das Verständnis des Zielpublikums.

1.1.6 Äquivalenz und Adäquatheit

Obwohl die Termini Äquivalenz und Adäquatheit bestimmende Bestandteile der Übersetzungswissenschaft sind und häufig in translationswissenschaftlichen Diskussionen auftauchen¹⁶, sind sie im Fachbereich terminologisch kaum abgegrenzt. Reiß und Vermeer (1984: 124) setzen sich mit diesen Begriffen auseinander, um sie aus funktionaler Perspektive klarer voneinander zu unterscheiden.

¹⁵ So eine Unterscheidung findet sich auch im funktionalen Ansatz von Ammann (1990). In ihren Analyseschritten wird sowohl die intratextuelle Kohärenz des Ziel- und Ausgangstextes als auch die intertextuelle Kohärenz zwischen beiden Texten untersucht.

¹⁶ Der Begriff Äquivalenz war besonders zwischen den 1950er und 70er Jahren ein zentrales Konzept im translationswissenschaftlichen Bereich.

Äquivalenz bezieht sich grundsätzlich auf die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zielttext. Genauer gesagt, auf die „Relation zwischen einzelnen sprachlichen Zeichen eines Textpaares und [auf die] Relation zwischen ganzen Texten beschreiben“ (Reiß & Vermeer 1984: 131). Wenn Äquivalenz zwischen den einzelnen Textelementen besteht, bedeutet das trotzdem nicht zwangsläufig, dass somit auch vollständige Textäquivalenz vorliegt. Umgekehrt kann Textäquivalenz bestehen, ohne dass einzelne Elemente äquivalent zueinander sind. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 130f.)

Kommt es bei einer Translation zu einem Skoposwechsel, muss der Äquivalenzbegriff aus einer anderen Perspektive betrachtet werden. In solchen Fällen bleiben nur bestimmte Textpassagen äquivalent, während andere Segmente entsprechend der neuen Funktion angepasst werden. Hier rückt der Begriff der Adäquatheit in den Vordergrund, der die Angemessenheit der sprachlichen Mittel im Hinblick auf den Translatkopos beschreibt. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 135)

Reiß und Vermeer (1984: 139f.) schlagen daher vor, Äquivalenz und Adäquatheit klar voneinander zu unterscheiden. Äquivalenz bezeichnet die Beziehung zwischen Ausgang- und Zielttext, sofern beide Texte in ihrer jeweiligen Kultur dieselbe kommunikative Funktion haben. Adäquatheit beschreibt die Beziehung zwischen Originaltext und Translat unter Beachtung des Zieltextskopos. Eine adäquate Übersetzung setzt voraus, dass der intendierte Translatkopos Vorrang vor der konkreten sprachlichen Gestaltung hat. Entsteht durch Translation ein dem Originaltext äquivalenter Text, gilt auch die Sprachzeichenwahl als adäquat¹⁷.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Äquivalenz und Adäquatheit ist, dass Äquivalenz produktorientiert ist und sich auf das Ergebnis bezieht, während Adäquatheit stärker prozessorientiert ist. Da Übersetzungen mehrfach und von unterschiedlichen ÜbersetzerInnen angefertigt werden können, sind unterschiedliche Interpretationen desselben Ausgangstextes möglich, was den dynamischen Charakter von Äquivalenz verdeutlicht. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 140)

Im Übersetzungsprozess ist es aufgrund der Beteiligung verschiedener Sprachen und Kulturen nicht immer möglich, alle Textkomponente äquivalent beizubehalten. TranslatorInnen müssen die für die Translatfunktion relevanten Elemente des Ausgangstextes bestimmen, selektieren und hierarchisieren. In bestimmten Fällen kann dies bedeuten, dass bestimmte Textsegmente nicht äquivalent übertragen, sondern kompensiert oder reproduziert werden, um

¹⁷ Es muss beachtet werden, dass die Sprachzeichenwahl an sich nicht als äquivalent gilt, sondern das durch diese Wahl erzielte Resultat ist. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 140)

Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext in Hinsicht auf die Textfunktion zu schaffen. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 169f.)

Der Äquivalenzbegriff von Reiß und Vermeer (1984) bezieht sich vor allem auf schriftliche Texte. Bei der audiovisuellen Übersetzung, insbesondere bei der Untertitelung, kommen aber zusätzliche Aspekte ins Spiel. Die Multimodalität, die Ko-Präsenz visueller und auditiver Kanäle sowie technische Einschränkungen stellen Anforderungen, die in traditionellen Äquivalenzmodellen kaum berücksichtigt wurden¹⁸. Da funktionale Ansätze den Translatioskopos in den Mittelpunkt stellen, stellt sich im Zusammenhang mit Untertitelung die Frage, ob bestimmte Formen der Äquivalenz¹⁹ gegenüber anderen zu bevorzugen sind. Neves (2004: 121) geht sogar so weit, den Äquivalenzbegriff im Zusammenhang mit Untertitelung grundsätzlich infrage zu stellen, da Untertitel die Aufmerksamkeit der RezipientInnen von den visuellen Informationen ablenken können.

1.2 Die Theorie des translatorischen Handelns

Vermeer (1990: 42) versteht unter Translation mehr als die bloße Übersetzung und definiert sie als einen Teilbereich des translatorischen Handelns, dessen Ziel darin besteht, Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturen zu ermöglichen.²⁰ Aufbauend auf diesen Überlegungen entwickelte Justa Holz-Mänttari (1984) in ihrem Werk *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode* eine handlungsorientierte Theorie, die die Skopostheorie erweitert und sich stärker an der Übersetzerischen Praxis orientiert. Ihr Ansatz beschreibt Translation als Teil eines umfassenden Handlungssystems, innerhalb dessen verschiedene AkteurInnen zusammenwirken.

Holz-Mänttaris (1984) Modell kann als allgemeine Handlungstheorie der Translation verstanden werden. Es dient dazu, die praktischen Abläufe des Übersetzens systematisch zu erfassen und nachvollziehbar zu machen. Im Zentrum steht die Idee, ein strukturiertes Handlungskonzept zu entwickeln, das ÜbersetzerInnen bei der Auswahl passender Strategien unterstützt und ihre Entscheidungen im Arbeitsprozess begründbar macht. Für die vorliegende Arbeit ist dieser Ansatz besonders relevant, da er ermöglicht, translatorische Entscheidungen nicht isoliert auf Textebene zu betrachten, sondern im Zusammenhang mit Handlungssituation und Zielsetzung zu analysieren. Holz-Mänttari (1984: 17) definiert ihr handlungstheoretisches Modell folgendermaßen:

¹⁸ Analog gilt diese Geringschätzung auch für Feinheiten wie die Sprachvarietäten der Figuren in einer audiovisuellen Text.

¹⁹ Werner Koller (2004: 216) unterscheidet fünf Äquivalenztypen: denotative, konnotative, textnormative, pragmatische und formal-ästhetische Äquivalenz.

²⁰ Prunč (2012: 168f.) stellt fest, dass die TranslatorInnen in der Lage sind, eine Reihe von Dienstleistungen zu erbringen und die Translation nur eine von vielen ist.

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

1.2.1 Translation als kooperatives Handeln

Holz-Mänttari (1984: 29f.) unterstützt die Ansicht, dass jede Handlung situationsgebunden ist und von einer bestimmten Intention gesteuert wird. Reiß und Vermeer (1984: 99) schreiben, dass eine Handlung erst gelungen ist, wenn die Handlung selbst sinnvoll begründbar ist. Holz-Mänttari (1984: 29) schließt sich dem Gedanken an und sagt, dass eine Handlung geglückt²¹ ist, wenn sie aus Sicht der beteiligten AkteurInnen ihre intendierte Funktion erfüllt. Translation wird daher nicht als isolierter Vorgang verstanden, sondern als zielgerichtete Veränderung eines bestehenden Zustands, die darauf abzielt, einen neuen, situationsangemessenen Zustand herzustellen.

Aus translatorischer Sicht lässt sich daraus ableiten, dass das translatorische Handeln sowohl ein „Handlung-in-Situation-Konzept“ (Holz Mänttari 1984: 26) als auch ein kooperatives Konzept ist.²² TranslatorInnen handeln sich nicht allein, sondern sind Teil einer Gesamthandlung, an der mehrere RollenträgerInnen beteiligt sind. Wie dieses Gefüge funktioniert und wie die Prozesse innerhalb des Gefüges ablaufen, wird von einer organisierten Struktur bestimmt, wobei der Skopos weiterhin an oberster Stelle steht.

Ist es den AkteurInnen nicht möglich, ihre Intention selbstständig und wie gemeint auszuführen, so entsteht der Bedarf nach einer Kooperation. Verhindert eine sprachliche oder kulturelle Barriere die erfolgreiche Kommunikation, entsteht ein Translationsbedarf und ÜbersetzerInnen übernehmen die Rolle von ExpertInnen, die diese Barrieren überbrücken. Holz-Mänttari (1984: 41ff.) setzt den Translationsprozess in eine komplexe und kommunikative Situation, die von mehreren Beteiligten gemeinsam gesteuert wird.

1.2.2 Das translatorische Handlungsgefüge

Translation findet innerhalb eines kooperativen Handlungsgefüges statt, in dem verschiedene AkteurInnen unterschiedliche Rollen übernehmen. Holz-Mänttari (1984: 109f.) unterscheidet sechs zentrale Rollen, wobei sich Zuständigkeiten überschneiden können und einzelne Personen mehrere Funktionen gleichzeitig ausüben.

²¹ Idealerweise folgt einem Handlungsakt zwischen ProduzentIn und RezipientIn eine Rückkoppelung, die zur gleichen Handlung gehört. Eine Handlung kann als „geglückt“ betrachtet werden, wenn weder die Rückmeldung der RezipientInnen noch die Folgereaktion der ProduzentInnen eine Form des Protests aufweist. (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 106)

²² In diesem Kontext wird Kooperation als „intendiertes Handeln verschiedener Operanten“ (Holz-Mänttari 1984: 23) beschrieben, wobei sich das Handeln an einem Gesamtziel orientiert.

- der Translations-Initiator/ Bedarfsträger	braucht einen Text
- der Besteller	bestellt einen Text
- der Ausgangstext- Texter	produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
- der Translator	produziert einen (Ziel)-Text
- der (Ziel)-Text- Applikator	arbeitet mit dem (Ziel)-Text
- der (Ziel)-Text- Rezipient	rezipiert den (Ziel)-Text
(1984: 109)	

Der Untertitelungsprozess findet ebenfalls innerhalb eines kooperativen Gefüges statt. Häufig beauftragen VertreterInnen von der Verleih- oder Produktionsfirma des Originalproduktes eine Untertitelungsfirma mit der Erstellung der Untertitelung. Die UntertitlerInnen stehen dabei meist nicht in direktem Kontakt mit den ursprünglichen ProduzentInnen des audiovisuellen Textes und übernehmen neben der Übersetzung auch Aufgaben wie Spotting oder Timing. Um Lesbarkeit, Inhalt, Stilistik und technische Umsetzung zu überprüfen, führen ProjektleiterInnen oder ChefübersetzerInnen Simulationen durch, bei denen Text und Bild gemischt werden. Zusätzlich können AuftraggeberInnen ebenfalls Änderungen verlangen. (vgl. Künzli 2017: 50)

Überträgt man die Rollen nach Holz-Mänttari auf die Untertitelung, ergibt sich folgendes Gefüge:

- der Translations-Initiator/ Bedarfsträger	Verleih-, Vertriebs- oder Produktionsfirma oder Fernsehanstalt
- der Besteller	Untertitelfirma
- der Ausgangstext- Texter	DrehbuchautorInnen
- der Translator	UntertitlerInnen
- der (Ziel)-Text- Applikator	TechnikerInnen, ProjektleiterInnen, ChefübersetzerInnen
- der (Ziel)-Text- Rezipient	Zielpublikum

Die intendierte Botschaft ist stets in eine spezifische Situation eingebettet und wird im Untertitelungsprozess vorbehaltlich auf den Gesamtzweck behandelt. Jede Rolle ist mit bestimmten Handlungszielen verbunden, die alle dem intendierten Gesamtziel untergeordnet sind. Für eine erfolgreiche Zusammenarbeit müssen die Handlungsziele transparent kommuniziert werden, damit ÜbersetzerInnen ihre Entscheidungen an den Erwartungen der ZielrezipientInnen ausrichten können (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109–113). TranslatorInnen werden in einer späteren Definition von Holz-Mänttari (1986: 366) zu KooperationspartnerInnen, die den PartnerInnen nicht untergeordnet sind:

Durch „translatorisches Handeln“
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger „Text“
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger „Text“,
der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation

zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrrieren hinweg
seine Funktion erfüllt. (1986: 366)

1.2.3 Translation als Expertenhandlung

Translation findet in einer Gemeinschaft statt, in der die AuftraggeberInnen ihre Bedürfnisse selbst nicht bedienen können. AuftraggeberInnen wenden sich an ÜbersetzerInnen, weil sie bestimmte kommunikative Ziele ohne ihre Unterstützung nicht erreichen können. ÜbersetzerInnen werden als ExpertInnen gesehen, deren professionelle Kompetenz darin besteht, über kulturelle Barrieren hinweg, funktionsgerechte Texte zu produzieren.

Als ExpertInnen bringen die ÜbersetzerInnen ihr fachliches Wissen in den Arbeitsprozess ein und tragen die Verantwortung für das entstehende Ergebnis. Auf dieser Annahme beruht der Grundgedanke der Theorie, der die Translation als eine Expertenhandlung betrachtet. Damit ist gemeint, dass translatorisches Handeln nicht intuitiv oder rein sprachlich erfolgt, sondern eine professionelle und reflektierte Vorgehensweise voraussetzt. (vgl. Kinnunen 2013: 73ff.)

ExpertInnen analysieren eine Vielzahl von Einflussfaktoren, etwa die Rezeptionssituation, das Zielpublikum sowie dessen Erwartungen und Erfahrungsschatz. Sprachverständnis und sprachliche Intuition allein reichen nicht aus, vielmehr sind die translatorischen Kompetenzen entscheidend, die gerade ExpertInnen von LaiInnen unterscheiden. (vgl. Kadrić et al. 2012: 82)

TranlatorInnen verfügen über fachliches Wissen, das sie im Rahmen einer Ausbildung erwerben und in dem beruflichen Leben weiterentwickeln. Auch wenn die Textoberfläche bereits zahlreiche Informationen liefert, erfordert professionelles translatorisches Handeln ein Verständnis der tieferliegenden Bedeutungsebene. Dabei werden insbesondere soziokulturelle Faktoren berücksichtigt, die sowohl die Interpretation des Ausgangstextes als auch die Gestaltung des Translats beeinflussen. ExpertInnen sind in der Lage, eine geeignete Herangehensweise und ein Handlungskonzept auszuwählen, wodurch ihre Entscheidungen nachvollziehbar und begründbar werden. Der wesentliche Unterschied zwischen LaiInnen und ExpertInnen liegt dabei im Zusammenspiel von theoretischem Wissen und praktischer Erfahrung, das es ermöglicht, angemessene Lösungen für komplexe Translationsprobleme zu entwickeln. (vgl. Kadrić et al. 2012: 82f.)

In ihrem späteren Werk schreibt Holz-Mänttari (1986: 363f.) über zwei Aspekte, die zur Kennzeichnung der Translation als Expertenhandlung beitragen. Artifizierung bezeichnet das bewusste, reflektierte Handeln in Kommunikationssituationen, während ExpertInnen-Distanz

die professionelle Distanz der ÜbersetzerInnen gegenüber dem Text und seiner Verwendungssituation beschreibt. ExpertInnen üben ihre professionelle Tätigkeit bewusst und zielgerichtet aus. ÜbersetzerInnen agieren somit nicht als einfache KommunikationspartnerInnen, sondern als eigenständig handelnde ProduzentInnen von Botschaftsträgern.

In ihrem Kompetenzmodell untersucht Risku (1998) die kognitiven Prozesse der Translation und zeigt Unterschied zwischen LaiInnen und ExpertInnen auf. Während LaiInnen häufig nach direkten zielsprachigen Entsprechungen suchen, greifen ExpertInnen auf spezifische Strategien und Analysemodelle zurück, um translatorische Probleme zu lösen. Der Unterschied zwischen beiden Gruppen ist aus kognitiver Perspektive jedoch schwer messbar²³. ExpertInnen entwickeln im Arbeitsprozess Schemata und rekonstruieren den Textsinn im Hinblick auf die neue Rezeptionssituation. Aus der Skopostheorie und der Theorie des translatorischen Handelns lässt sich daher ableiten, dass Bedeutung nicht allein aus dem Ausgangstext entsteht, sondern im „funktional-kommunikativen Zusammenhang“ (Kadrić et al. 2019: 84) neu hergestellt wird.

Im Bereich der audiovisuellen Translation zeigt sich jedoch, dass nicht immer professionelle ÜbersetzerInnen eingesetzt werden. Häufig entscheiden sich die AuftraggeberInnen aus Kostengründen für LaiInnen (vgl. Chiaro 2008: 247). Im Bereich Untertitelung ist das soziale Phänomen Fansubbing²⁴, d. h. die von Fans produzierten und übersetzten Untertitel weit verbreitet (vgl. Cintas & Sánchez 2006: 37f.). Dieses Phänomen verdeutlicht die Spannbreite zwischen professioneller Expertenhandlung und nicht-professioneller Praxis innerhalb der Untertitelung.

1.2.4 Texte als Botschaftsträger

Der Begriff Botschaftsträger ist spezifisch für die Theorie von Holz-Mänttari (1984). Ihr Verständnis von Translation geht weit über die traditionelle Übertragung von rein sprachlichen Texten hinaus. Translation umfasst demnach nicht nur sprachliche Texte, sondern auch andere Kommunikationsmittel, die gemeinsam eine Bedeutung erzeugen (vgl. Kadrić et al. 2012: 85).

²³ Unterschiede zwischen LaiInnen und ExpertInnen im sozialen Umfeld sind einfacher festzustellen. ExpertInnen können typischerweise einen akademischen Grad oder Zeugnisse aufweisen, indem sie eine Ausbildung absolviert haben. Außerdem erhalten die ExpertInnen üblicherweise ein höheres Honorar als die LaiInnen.

²⁴ Personen, die Fansubs erstellen, verfügen üblicherweise über eine geringe oder gar keine professionelle Ausbildung, und erhalten daher auch keine finanzielle Vergütung. Sie bekommen oftmals keine Zustimmung von den UrheberrechtshaberInnen des Originaltextes (vgl. Pedersen 2018: 51f.). Obwohl die Fans nicht direkt von den AuftraggeberInnen engagiert werden, wird ihre Arbeit dennoch online von einem breiten Publikum genossen.

Ziel der Translation ist die Produktion von „Texten, als Botschaftsträgern im Verbund“ (Holz-Mänttari 1984: 28)²⁵.

Botschaftsträger werden mit der Absicht produziert, kommunikative Distanzen zu überwinden, Kooperation zu ermöglichen und ein Gesamtziel zu erreichen. Damit diese Distanz überwunden werden kann, müssen die InitiatorInnen ihre Vorstellungen über den Sachverhalt, die Zusammenarbeit und die jeweiligen Handlungsziele in Form einer Botschaft deutlich machen. Die Funktion der Botschaft kann als eine gedankliche Vorstellung definiert werden, die dem Gesamtziel dient und die aktionale und kommunikative Kooperation steuert. (vgl. Holz-Mänttari 1984: 57f.)

Kultur nimmt innerhalb der Theorie des translatorischen Handelns eine zentrale Rolle ein. Im Handlungsgefüge treffen Kommunikationsteilnehmende häufig aus unterschiedlichen Kulturgemeinschaften aufeinander, wodurch eine größere Distanz zwischen den KooperationspartnerInnen entsteht. Die ÜbersetzerInnen müssen während ihrer professionellen Arbeit kulturspezifische Aspekte bewusst erkennen und bei der Gestaltung des Translats berücksichtigen. (vgl. Holz-Mänttari 1984: 30ff.)

Audiovisuelle Texte, somit auch Untertitel lassen sich als multimodale Texte²⁶ definieren. Gottlieb (2005: 2) beschreibt audiovisuelle Texte als einer der wichtigsten polysemiotischen Textsorten. Laut Perego (2012: 7) sind audiovisuelle Texte „die 'archetypische' Form multimodaler Texte“, da sie ihre Bedeutung durch die Kombination und Interaktion von verschiedenen Kommunikationsmodi vermitteln.

Gerade im Film wird die Botschaft durch das Zusammenwirken visueller und auditiver Kanäle vermittelt, wobei die einzelnen Kodes in Wechselwirkung zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen (vgl. Gottlieb 1998: 245). Ton, Bild und sogar Geräusche und Gesten machen die Botschaft zusammen aus. Da diese Elemente häufig kulturell geprägt sind, kann ihre Interaktion die Interpretation der Gesamtbotschaft wesentlich verändern.

Die audiovisuelle Translation wurde lange Zeit vorwiegend unter sprachlichen Gesichtspunkten betrachtet. Gambier (2013) argumentiert jedoch für eine stärker multimodale Perspektive, da schriftliche Untertitel immer im Zusammenspiel mit anderen Bedeutungsebenen stehen.²⁷ So betont Remael (2001: 14), dass bei der Analyse audiovisueller Texte nicht nur der

²⁵ Werden die Begriffe Ausgangs- und Zieltext in der Translationswissenschaft untersucht, so sind sie als Botschaftsträger gesehen, die aus sachlichen und strategischen Inhalten zusammengesetzt werden. (vgl. Holz-Mänttari 1984: 31)

²⁶ Der Begriff Text ist hier in einem weiten Sinne zu verstehen.

²⁷ Die Multimodalität bietet einen Einblick in die Konstruktionsweise der Bedeutung von Texten, in den mehrere Kommunikationsarten kombiniert werden.

verbale Inhalt, sondern auch das Zusammenspiel mit visuellen und auditiven Elementen berücksichtigt werden muss. Bei der Rezeption eines Filmes sind ZuschauerInnen gleichzeitig mehreren Ausdrucksformen ausgesetzt und erhalten dadurch bereits fertige Informationsangebote, aus denen sie die Bedeutung ableiten oder die Atmosphäre wahrnehmen (vgl. Bączkowska 2011: 49). Da Informationen über verschiedene Kanäle vermittelt werden, entstehen mehrere mögliche Interpretationswege.

1.3 Die scenes-and-frames-Semantik

Der *scenes-and-frames*-Ansatz wurde ursprünglich von Charles J. Fillmore (1977) ausgearbeitet und zielt darauf ab, die Beziehung zwischen sprachlichen Ausdrucksformen und den dahinterstehenden Erfahrungszusammenhängen zu erklären. Innerhalb der Translationswissenschaft wurde das Konzept unter anderem von Vannerem und Snell-Hornby (1986: 184-205) aus textanalytischer Perspektive aufgegriffen und weiterentwickelt. Vermeer selbst (1990) und gemeinsam mit Witte (1990) diskutieren die *scenes-and-frames*-Semantik im Hinblick auf ihre translatorische Relevanz. Margret Ammann (1990) integriert den Ansatz schließlich in ihr funktionales Modell der Übersetzungskritik, das in der vorliegenden Arbeit als Untersuchungsgrundlage dient.

1.3.1 Die scenes-and-frames-Semantik nach Fillmore

Fillmore (1977) geht davon aus, dass die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke eng mit den Situationen verbunden ist, in denen sie verwendet werden. Menschen lernen Wortbedeutungen nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit konkreten Erfahrungen. Wenn eine Person eine bestimmte Situation erlebt, entwickelt sie gleichzeitig ein Verständnis dafür, wie die in dieser Situation verwendeten Wörter zu interpretieren sind. Auf Grundlage bereits gemachter Erfahrungen können neue Situationen mit bekannten Mustern verglichen werden, wodurch entschieden wird, ob ein sprachlicher Ausdruck zu einer bestimmten Erfahrung passt.

Zentrale Begriffe des Ansatzes sind *scene* und *frame*. Der Begriff *scene* bezeichnet dabei nicht ausschließlich visuelle Szenen, sondern allgemein erfahrungsbezogene Wissensstrukturen. Dazu zählen etwa vertraute Handlungsschemata, institutionelle Abläufe, soziale Interaktionen oder kulturell geprägte Vorstellungen (Fillmore 1977: 3). Eine *scene* umfasst somit einen zusammenhängenden Ausschnitt menschlicher Erfahrungen, der durch Erinnerungen, Erwartungen und kulturelles Wissen geprägt ist. Der Begriff *frame* hingegen verweist auf die sprachliche Seite dieser Beziehung. *Frames* sind die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten oder Muster, mit denen bestimmte Szenen kommuniziert werden können. (vgl. Fillmore 1977: 63)

In diesem Sinne stehen *scene* und *frame* in Wechselwirkung zueinander und bestimmen sich gegenseitig. Während *scenes* auf Erfahrungswissen beruhen, bieten *frames* die sprachlichen Mittel, um dieses Wissen auszudrücken. Die Wahl eines bestimmten *frames* hängt daher davon ab, welche *scene* aktiviert wird und wie diese durch individuelle Erfahrungen interpretiert wird. (vgl. Sommerfeld 2016: 44)

1.3.2 Scenes-and-frames-Semantik in der Translation

Snell-Hornby und Vannerem (1986: 203) verstehen Translation nicht als reine Sprachübertragung, sondern als komplexe Interaktion, in der die Kreativität der ÜbersetzerInnen eine zentrale Rolle spielt. Aufbauend auf Fillmore gehen sie davon aus, dass ÜbersetzerInnen ihren Erfahrungshintergrund nutzen, um die im Ausgangstext aktivierten kognitiven *scenes* für das Zielpublikum nachvollziehbar zu machen. (vgl. 1986: 185-191)

Eine besondere Schwierigkeit ist, dass die Textinterpretation immer bis zu einem gewissen Grad subjektiv bleibt. Ein weiteres spezifisches Problem ergibt sich daraus, dass ÜbersetzerInnen häufig nicht dasselbe kulturelle Hintergrundwissen wie MuttersprachlerInnen besitzen, und daher können andere *scenes* aktiviert werden als ursprünglich intendiert. Ein fundiertes Wissen über die Ausgangskultur wirkt daher unterstützend, um die intendierten Bedeutungszusammenhänge zu verstehen und die Erwartungen des Zielpublikums angemessen zu berücksichtigen. (vgl. Snell-Hornby & Vannerem 1986: 190f)

Für die Übersetzung ist eine mehrstufige Textanalyse, die sowohl semantisch-grammatische als auch stilistische Aspekte einbezieht. Diese Methoden erlauben den ÜbersetzerInnen, „die Teilbedeutung und die sich als umfassende Einheit einer Gesamtszene hinter dem Text ergebende Textbedeutung [zu] erschließen“ (Snell-Hornby & Vannerem 1986: 190f). Erst wenn diese Zusammenhänge erkannt werden, kann der Ausgangstext im Hinblick auf die Funktion des Translats angemessen übertragen werden. (vgl. Snell-Hornby & Vannerem 1986: 190f)

In ihrem Werk *Mögen Sie Zistrosen?* befassen sich Vermeer und Witte (1990) unter anderem mit der Begriffsbestimmung und Präzisierung von *scene*. Sie definieren *scenes* als kulturspezifische mentale Vorstellungen von Wirklichkeit, die „im Kopf“ existieren und das Textverstehen strukturieren. Im Mittelpunkt steht dabei weniger die Frage nach dem Ursprung einer *scene* als vielmehr deren Bewusstmachung im Translationsprozess. *Scenes* fungieren somit als kognitive Hilfsmittel, die das Verstehen und Produzieren von Texten unterstützen. (vgl. Vermeer & Witte 1990: 51ff., 57f.)

Die sprachliche Realisierung dieser *scenes* erfolgt durch *frames*, also durch konkrete Ausdrucksformen, die kulturspezifisch und situationsabhängig sind.²⁸ Vermeer und Witte (1990: 60-66) erweitern den Begriff *frame* über die rein sprachliche Ebene hinaus und beziehen auch wahrnehmbare kommunikative Phänomene mit ein. Sie argumentieren, dass Translation nicht als einfache Übertragung von ausgangssprachlichen *frames* verstanden werden kann. Eine bloße Transkodierung wäre selbst dann nicht sinnvoll, wenn sie möglich wäre, da *frames* immer von zielkulturellen *scenes* und vom jeweiligen Translationszweck bestimmt werden (vgl. Vermeer & Witte 1990: 70).

In diesem Zusammenhang greifen Vermeer und Witte die Begriffe „channel reduction“²⁹ und „channel amplification“ von Poyatos (1983) auf. „Channel reduction“ beschreibt den Prozess, bei dem eine *scene* in eine sprachliche Form, also in einen *frame*, übertragen wird, während „channel amplification“ den umgekehrten Vorgang bezeichnet, bei dem RezipientInnen aus einem *frame* eine *scene* rekonstruieren. Da AutorInnen, ÜbersetzerInnen und RezipientInnen über unterschiedliches Vorwissen verfügen³⁰, entstehen dabei nicht zwangsläufig identische *scenes*. Die Herausforderung der Translation besteht daher darin, geeignete *frames* zu wählen, die trotz kultureller Unterschiede möglichst ähnliche *scenes* beim Zielpublikum hervorrufen. (vgl. 1990: 78f).

Den Übersetzungsprozess beschreiben Vermeer und Witte (1990: 84) als „eine wechselnde Folge von *scenes*- und *frame*-Produktion und -Rezeption“. AusgangstextproduzentInnen formulieren eine *scene* in Form eines *frames*, den TranslatorInnen zunächst rezipieren und auf Grundlage des Translatkopos neu interpretieren. Daraus entstehen zielgerichtete *scenes*, die anschließend in neue *frames* überführt werden. Das Zielpublikum wiederum konstruiert auf Basis dieser *frames* eigene *scenes*. Da sich *scenes* und *frames* im Verlauf dieses Prozesses mehrfach verändern, sprechen Vermeer und Witte von *channel modification*.³¹ (vgl. Vermeer & Witte 1990: 84ff)

²⁸ Vermeer und Witte (1990: 65) ergänzen das Konzept von Fillmore, und sagen, dass *frames* neben die Kodierung von *scenes* auch die Bewertung von *scenes* darstellen können.

²⁹ Poyatos (1983: 290) schreibt, dass die Erfahrungen des Autors oder der Autorin durch *channel reduction* zum bloßen schriftlichen Code reduziert wird. Der Begriff *channel reduction* entspricht dem sprachwissenschaftlichen Begriff Entkodierung.

³⁰ Das Weltwissen spielt beim Verstehen eine grundlegende Rolle, da die EmpfängerInnen eine Botschaft nur dann mitbekommen, wenn ihr Hintergrundwissen und das Vorwissen des Sprechers oder der Sprecherin sich zumindest in einigen Aspekten in Einklang stehen. Je näher das Vorwissen der KommunikationspartnerInnen miteinander zusammenhängt, desto verständlicher ist die Mitteilung. (vgl. Vermeer 1992: 78f)

³¹ Äußere Einflussfaktoren, d.h. Bedingungen können an jeder Stufe des Prozesses Änderungen verursachen. Mit Änderungen sind aufgrund des mangelnden Hintergrundwissens ohnehin zu rechnen. Die Gedanken von Poyatos (1983) werden weiterentwickelt, indem der Begriff „channel modification“, der sich „channel reduction“ und „channel amplification“ umfasst, eingeführt wurde. (vgl. Vermeer & Witte 1990: 86)

Unter Berücksichtigung kultureller Einflussfaktoren beschreiben Vermeer und Witte ein die Produktion und Rezeption von Texten als dynamischen Prozess. TextproduzentInnen verändern ihre *scene_a* in Hinblick auf den Skopos und die Erwartungen des Zielpublikums. Das Resultat dieses Vorgangs ist *scene_b*, die durch „channel reduction“ in *frame_a* gefasst wird. Durch die Rezeption bauen RezipientInnen die *frame_b* auf, die die *scene_c* evoziert.³² Translation findet somit stets zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten statt, in denen Bedeutungen neu ausgehandelt werden. (vgl. Vermeer & Witte 1990: 91f)

In einem späteren Werk erweitert Vermeer (1992: 75) die *scenes-and-frames*-Semantik durch ein Interaktionsmodell, namens face-to-face-Interaktion. Zwei InteraktInnen (A und B) befinden sich in einer Situation, in der sowohl verbale als auch nonverbale Ausdrucksformen eine Rolle spielen. InteraktIn A plant, InteraktIn B eine Nachricht zukommen zu lassen, und hat eine Vorstellung über die intendierte Nachricht. Scene umfasst hier die Gesamtheit der kognitiven und evaluativen Vorstellungen von InteraktIn A, die sich im Verlauf der Kommunikation verändern können. InteraktIn A kann seine Gedanken entweder verbal oder nonverbal zum Ausdruck bringen, jedoch muss er sich mehr oder weniger bewusst sein, welcher Teil seiner Mitteilung in Worte gefasst wird und welcher nicht. Die nach außen wahrnehmbare Form dieser Mitteilung wird als *frame* bezeichnet, aus der B den Sinn der Nachricht ableiten kann. Frames stellen somit nicht lediglich eine Reduktion dar, sondern enthalten auch Informationen über Einstellungen und Bewertungen der sprechenden Person. (vgl. Vermeer 1992: 76f)

Da unterschiedliche InteraktInnen über verschiedene Frames verfügen, entstehen auch unterschiedliche Scenes. Wird das auf die Translation übertragen, wird deutlich, dass durch die Beteiligung der ÜbersetzerInnen zusätzliche *scenes* und *frames* aktiviert werden. Das Kommunikationsmodell erweitert sich somit zu einem mehrstufigen Prozess, in dem Produktion, Rezeption und Neuformulierung miteinander verbunden sind. Die ÜbersetzerInnen nehmen dabei eine doppelte Rolle ein. Einerseits rezipieren sie die *frames* des Ausgangstextes und rekonstruieren daraus eigene *scenes*, andererseits formulieren sie neue *frames*, die beim Zielpublikum wiederum neue *scenes* hervorrufen sollen. Auf diese Weise entsteht ein komplexes Gefüge aus mehreren Interpretations- und Ausdrucksebenen, das den translatorischen Prozess als dynamische Abfolge von *scene*- und *frame*-Transformationen beschreibt.

³² Werden Faktoren wie Produktionszweck oder Vorstellungen über den/die ProduzentIn miteinbezogen, so entsteht die *scene_a*. Aufgrund weiterer Informationen und Modifizierungen ergibt sich die *scene_e*. (vgl. Vermeer & Witte: 1990: 91)

1.3.3 Die ÜbersetzerInnen als TextgestalterInnen

Folgt man Fillmores (1977) Ansatz, besteht die Aufgabe von ÜbersetzerInnen herkömmlich darin, *frame* durch *frame* auszulösen. Die kreative Übersetzertätigkeit geht jedoch über die traditionelle Betrachtung der Rolle von ÜbersetzerInnen hinaus. ÜbersetzerInnen fungieren daher nicht bloß als Relaisstation zwischen zwei Sprachen, sondern übernehmen eine aktive Rolle bei der Gestaltung des Zieltexts, was zugleich höhere Anforderungen an ihre Kompetenzen stellt. (vgl. Snell-Hornby & Vannerem 1986: 203)

Snell-Hornby und Vannerem (1986: 203f.) skizzieren fünf wesentliche Fähigkeiten, die für diese erweiterte Rolle zentral sind. Die ÜbersetzerInnen sollen ein sicheres Verständnis der linguistischen *frames* des jeweiligen Bereiches haben. Sie sollen über ein breites Allgemeinwissen und ein vielfältiger Erfahrungshintergrund verfügen. Ebenso wichtig sind sprachliche Sensibilität, Kreativität und eine flexible Denkweise. ÜbersetzerInnen müssen zudem wissen, welche Hilfsmittel sie einsetzen können, wenn ihre eigene *scenes* nicht mit der intendierten Textfunktion übereinstimmen. sie sollten in der Lage sein, komplexe Zusammenhänge zu erkennen und analytisch zu erfassen.

Die Translatfunktion gewinnt auch in diesem Zusammenhang Relevanz, da sie die Entscheidungen über inhaltliche und formale Zieltextgestaltung steuert. Die Auswahl zielsprachiger *frames* richtet sich danach, welche *scenes* bei den RezipientInnen aktiviert werden sollen. Im Rahmen dieser Auswahl treffen die TranslatorInnen ständig Entscheidungen zum Zweck einer adäquaten Übertragung von *frames*. Translatorisches Handeln besteht somit nicht in einer bloßen Dekodierung und anschließenden Enkodierung sprachlicher Einheiten, sondern in der Rekonstruktion der hinter den *frames* liegenden *scenes* und deren funktionsgerechter Umsetzung im Zieltext. (vgl. Snell-Hornby & Vannerem 1986: 191)

Auch Vermeer (1992: 79f.) betont, dass es zur translatorischen Tätigkeit gehört, die *frames* hinsichtlich des Translatkopos so zu bestimmen, dass die erwünschten *scenes* beim Zielpublikum hervorgerufen werden. Ziel der Translation ist daher nicht die wortgetreue Übernahme ausgangssprachlicher *frames*, sondern die Aktivierung skoposgerechter Bedeutungszusammenhänge.

1.3.4 Relevanz der scenes-and-frames-Semantik für die Untertitelung

Minako O'Hagan (2006: 9) betrachtet die *scenes-and-frames*-Semantik als einen hilfreichen Ansatz zur Analyse verschiedener Übersetzungsstrategien im Bereich audiovisueller Translation. Ihrer Ansicht nach ermöglicht das Modell, die *scenes* der TranslatorInnen als RezipientInnen mit den intendierten *scenes* der TextproduzentInnen zu vergleichen und dadurch besser zu

verstehen, wie Unterschiede in der Interpretation die gewählten *frames* und somit den Zieltext beeinflussen.

Die Untertitelung nimmt in diesem Zusammenhang eine besondere Stellung ein, da ÜbersetzerInnen die *scenes* nicht ausschließlich über sprachliche Informationen erschließen, sondern zusätzlich durch visuelle Elemente des Films unterstützt werden. Das Vorhandensein von Bild und Ton erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass ähnliche *scenes* aktiviert werden wie beim Ausgangspublikum. Gleichzeitig kann das Zusammenspiel verschiedener Kanäle dazu führen, dass *scenes* und *frames* nicht nur linear voneinander ausgehen, sondern sich gegenseitig beeinflussen. Unter normalen Rezeptionsbedingungen entstehen die intendierten *scenes* daher aus der Kombination auditiver und visueller Hinweise.³³

Bei der Untertitelung bleibt die dargestellte *scene* in der Regel konstant, während der sprachliche *frame* durch den Untertitel verändert wird. Je nach gewählter Übersetzungsstrategie kann sich der zielsprachige *frame* deutlich vom Ausgangsframe unterscheiden, ohne dass sich die zugrunde liegende *scene* verändert. Dadurch können Situationen entstehen, in denen Untertitel und Bild nicht vollständig übereinstimmen. Zudem wird die Interpretation der *frames* durch externe Faktoren wie kulturelles Vorwissen oder Sprachkenntnisse der RezipientInnen beeinflusst.³⁴ (vgl. Caffrey 2008: 167f)

Im Zusammenhang mit der Figurencharakterisierung gewinnt die *scenes-and-frames*-Semantik eine zusätzliche Bedeutung, da Sprachvarietäten selbst als *frames* verstanden werden können, die bestimmte regionale, soziale oder kulturelle *scenes* aktivieren. Dialektale Merkmale, soziolektale Ausdrucksweisen oder stilistische Register tragen dazu bei, beim Publikum Vorstellungen über Herkunft, Alter, Status oder individuelle Merkmale einer Figur hervorzurufen. Werden solche sprachlichen *frames* im Zuge der Untertitelung verändert oder neutralisiert, kann sich die aktivierte *scene* der Figur verschieben, auch wenn die visuelle Darstellung unverändert bleibt. Gerade im Fall der Untertitelung zeigt sich daher, dass translatorische Entscheidungen nicht nur die sprachliche Form betreffen, sondern auch die Wahrnehmung der Figuren beeinflussen können. Während Bild und Schauspiel eine gewisse Stabilität der *scene* gewährleisten, hängt die sprachliche Charakterisierung stark von den gewählten zielsprachigen *frames* ab.

³³ Als gängiges Beispiel für Fällen, in denen die Methode die Analyse unterstützen kann, nennt sie die Erstellung des Untertitels, ohne das Bild als Hilfsmaterial zur Verfügung zu haben. (vgl. O'Hagan: 2006: 9)

³⁴ Die Interpretation erfolgt durch den Vergleich des Originaltextes und der Untertitel mit den prototypischen *scenes*.

2 Interlinguale Untertitelung

Die audiovisuelle Übersetzung (AVT) umfasst verschiedene Verfahren, mit denen sprachliche Inhalte audiovisueller Medien für unterschiedliche Zielgruppen zugänglich gemacht werden. Mit der zunehmenden internationalen Verbreitung audiovisueller Produktionen und der Digitalisierung von Distributionsformen ist der Bedarf an sprachlicher Vermittlung deutlich gestiegen, sobald Inhalte über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg distribuiert werden. Vor diesem Hintergrund hat sich AVT seit den 1990er-Jahren als eigenständiger Forschungsbereich innerhalb der Translationswissenschaft etabliert.

Innerhalb dieses Forschungsfeldes nimmt die interlinguale Untertitelung eine zentrale Rolle ein. Sie zählt zu den am weitesten verbreiteten Formen der AVT und ist durch besondere zeiträumliche Beschränkungen gekennzeichnet, die eine Verdichtung und Selektion sprachlicher Inhalte erforderlich machen. Gerade diese Bedingungen machen die interlinguale Untertitelung zu einem geeigneten Untersuchungsgegenstand für Fragen nach der Darstellung sprachlicher Varietäten im Ausgangs- und Zieltext.

2.1 Theoretische Grundlagen der AVT

2.1.1 Theoretische Perspektiven der AVT

Die Begrifflichkeit der AVT ist eng mit ihrer disziplinären Verortung verknüpft. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit AVT begann Ende der 1960er-Jahre zunächst außerhalb der Translationswissenschaft, etwa in der Linguistik und Soziologie. Erst später wurde AVT auch innerhalb der Translationswissenschaft systematisch behandelt. Seit den 1990er-Jahren entwickelte sich das Forschungsfeld zunehmend eigenständig und verlagerte den Schwerpunkt von normativen Fragen hin zu beschreibenden und theoretisch fundierten Ansätzen.

Verschiedene translationswissenschaftliche Theorien spielen eine wichtige Rolle für die AVT-Forschung. Dazu gehören unter anderem die Skopostheorie (Reiß & Vermeer 1984), die Descriptive Translation Studies (Toury 1995), die Polysystemtheorie (Even-Zohar 1979) oder Venutis (1995) Konzept von Domestizierung und Verfremdung. Gemeinsam ist diesen Ansätzen, dass sie Übersetzung nicht isoliert betrachten, sondern im Zusammenhang mit kulturellen, sozialen und historischen Kontexten analysieren.

Die Forschung der AVT ist stark interdisziplinär geprägt. Ansätze aus der Kognitions- und Sprachwissenschaft werden genutzt, um besser zu verstehen, wie audiovisuelle Inhalte verarbeitet und interpretiert werden. In diesem Zusammenhang wird häufig auf die Relevanztheorie von Sperber und Wilson (1995) verwiesen, die davon ausgeht, dass Kommunikation darauf ausgerichtet ist, möglichst effizient verstanden zu werden. Für die audiovisuelle Übersetzung

bedeutet dies, dass ÜbersetzerInnen entscheiden müssen, welche Informationen für das Zielpublikum explizit ausgedrückt werden müssen und welche durch Kontext oder andere Zeichen im audiovisuellen Text erschlossen werden können.

Eine theoretische Grundlage bietet das Modell von Karamitroglou (2000), das auf der Polysystemtheorie basiert. Dieses Modell betrachtet audiovisuelle Übersetzung als Teil eines komplexen Systems, in dem verschiedene Faktoren miteinander interagieren, etwa ProduzentInnen, ÜbersetzerInnen, Zieltexte, RezipientInnen sowie institutionelle und wirtschaftliche Rahmenbedingungen. Dadurch wird deutlich, dass audiovisuelle Übersetzung nicht nur ein sprachlicher, sondern auch ein kultureller und sozialer Prozess ist.

Eine wichtige Grundlage für die AVT-Forschung bildet außerdem die Betrachtung audiovisueller Texte als multimodale Kommunikationsformen. Multimodale Ansätze haben dabei gezeigt, dass Bedeutung in audiovisuellen Texten nicht ausschließlich durch Sprache erzeugt wird. Taylor (2003) entwickelte beispielsweise Modelle zur multimodalen Transkription, mit denen untersucht werden kann, wie verschiedene filmische Elemente gemeinsam Bedeutung erzeugen.

Chaume (2004) argumentiert für die Relevanz filmwissenschaftliche Ansätze. Er erörtert, dass ÜbersetzerInnen audiovisueller Texte mit den verschiedenen filmischen Elementen vertraut sein müssen, da Übersetzungsentscheidungen stets im Zusammenspiel mit visuellen und akustischen Elementen getroffen werden. Bosseaux (2015: 1) weist darauf hin, dass Veränderungen im Dialog oder in der sprachlichen Gestaltung dazu führen können, dass Figuren in der Zielkultur anders wahrgenommen werden. Für die Analyse audiovisueller Übersetzungen ist daher ein multimodaler Zugang notwendig, der neben dem Dialog auch Faktoren wie Körpersprache, Stimme, Kameraführung oder Musik berücksichtigt werden.

Viele der bestehenden Ansätze stellen eher methodische Forschungsrichtungen dar, aus denen sich Analysemodelle ableiten lassen (vgl. Chaume 2004). Frühere Studien konzentrierten sich vor allem auf jene Besonderheiten audiovisueller Texte, die sie von anderen Textsorten unterscheiden, insbesondere auf die technischen und strukturellen Einschränkungen, mit denen ÜbersetzerInnen konfrontiert sind. Zu den frühen Arbeiten zählen beispielsweise Titford (1982) sowie Mayoral, Kelly und Gallardo (1988), die zentrale Übersetzungsrestriktionen im audiovisuellen Kontext herausarbeiten. Zabalbeascoa (1993) ergänzt diese Perspektive um das Konzept der Übersetzungsprioritäten aus funktionaler Sicht.

2.1.2 Begriffsentwicklung der AVT

Dass sich der Begriff AVT im wissenschaftlichen Diskurs durchgesetzt hat, ist Teil eines sprachlichen und theoretischen Wandels innerhalb der Translationswissenschaft. Die Bezeichnung Filmübersetzung (Snell-Horny 1988) orientiert sich stark am Medium, da AVT vor allem im Zusammenhang mit Film und Fernsehen untersucht wurde. Solche Begriffe wirken aber unzureichend, da das Forschungsfeld längst nicht mehr ausschließlich Kinofilme und Inhalte auf Bildschirme umfasst. Die Benennung „constrained translation“ (Titford 1982) betont die spezifischen Rahmenbedingungen von Übersetzungsformen, wie Synchronisation und Untertitelung, unter denen sie entstehen.

Mit weiteren Vorschlägen wurde versucht, Besonderheiten wie den Wechsel zwischen gesprochener und geschriebener Sprache oder die Bildschirmgebundenheit audiovisueller Texte begrifflich zu erfassen (vgl. Gottlieb 1994^b). Gambier (1994: 278) kritisierte bereits früh den Begriff Adaptation, da er auf Verluste und Abweichungen fixiert ist. Später verwendete er trotzdem den Begriff Transadaptation, um die hybride Natur audiovisueller Übersetzungsformen zu beschreiben.

Der Begriff „multimedia translation“ wiederum legt den Schwerpunkt auf Produkte, die über verschiedene Kanäle und Medien verbreitet werden. Noch weiter geht der Ausdruck „multidimensional translation“, der auf die zunehmende Komplexität und Hybridität moderner Übersetzungsformen widerspiegelt. Der Begriff „audiovisual translation“ (Díaz Cintas & Remael 2014: 9ff.) hat sich am meisten etabliert und wird als Standardbezeichnung für das gesamte Feld verwendet. Parallel dazu gewinnt der Begriff „media accessibility“ an Bedeutung, wobei nicht einheitlich geklärt ist, ob es sich dabei um eine Erweiterung der AVT oder um einen eigenständigen Bereich handelt. (vgl. Agnetta & Künzli 2024: 26f.)

Im Rahmen dieser Arbeit wird der Begriff „audiovisual translation“ als übergeordnete Bezeichnung verwendet, da er das Zusammenspiel verbaler und nonverbaler Zeichensysteme berücksichtigt. Begriffe wie Adaptation oder „constrained translation“ erscheinen problematisch, weil sie audiovisuelle Übersetzung eher über Abweichung oder Verlust definieren. Die vorliegende Untersuchung, die sich auf interlinguale Untertitelung und deren Funktion für die Figurencharakterisierung konzentriert, versteht AVT daher als eine Form von Translation, deren Strategien durch mediale und multimodale Bedingungen geprägt sind.

Theoretisch orientiert sich die Arbeit an funktionalen Übersetzungsansätzen (Reiß & Vermeer 1984; Holz-Mänttari 1984). Übersetzung wird nicht als möglichst vollständige Wiedergabe eines Ausgangstextes aufgefasst, sondern als zielgerichtetes Handeln unter spezifischen kommunikativen Bedingungen. Gerade im Bereich der interlingualen Untertitelung, die

durch zeiträumliche Beschränkungen gekennzeichnet ist, erweist sich ein rein äquivalenzorientiertes Verständnis als nicht praktikabel. Sprachliche Reduktionen oder Verschiebungen werden daher nicht unbedingt als Defizite bewertet, sondern im Hinblick auf ihre Funktion im Zieltext analysiert. Auch wenn varietätenspezifische Markierungen teilweise reduziert werden, steht in dieser Arbeit die Funktion im Vordergrund.

2.1.3 Abgrenzung der AVT

In der Literatur existieren unterschiedliche Versuche, die verschiedenen Erscheinungsformen der AVT zu ordnen. Die audiovisuelle Translation umfasst eine Vielzahl unterschiedlicher und komplexer Formen der Sinnvermittlung, die sich sowohl in ihrer technischen Umsetzung als auch im Hinblick auf Zielgruppen und Anwendungskontexte unterscheiden (vgl. Díaz Cintas & Remael 2014:12). Zu den bekanntesten und am weitesten verbreiteten Formen zählen die Synchronisation und die Untertitelung. Beide haben sich sowohl im professionellen Bereich als auch bei RezipientInnen fest etabliert und prägen maßgeblich den alltäglichen Medienkonsum. Ergänzt werden sie durch weitere Methoden wie Voice-over, Teil-Synchronisation oder Audiodeskription, die je nach Genre und kulturellem Kontext unterschiedlich eingesetzt werden.³⁵

Mit der Einbeziehung barrierefreier Formate wie die Untertitelung für Hörgeschädigte und Audiodeskription für blinde und sehbehinderte Menschen wurde der Gegenstandsbereich erweitert. Auch wenn diese Verfahren nicht zwangsläufig mit einem Sprachwechsel verbunden sind, gelten sie heute als anerkannte Subdisziplin, die zugleich das Verständnis von Übersetzung insgesamt beeinflusst und erweitert hat. (vgl. Agnetta & Künzli 2024: 25)

Gambier (2013) macht einen Unterschied zwischen intra- und interlingualer AVT, weist aber darauf hin, dass einige Formen beide Bereiche berühren können. Pérez-González (2014: 15-26) unterscheidet drei Kategorien der AVT: „Subtitling“, „Revoicing“ und „assistive forms of audiovisual translation“. Während „Subtitling“ hauptsächlich die Untertitelung umfasst, bezeichnet „Revoicing“ mündliche Übertragungsformen wie Synchronisation oder Voice-over. Die „assistive forms“ dienen der barrierefreien Zugänglichkeit. Bolaños-García-Escribano und Díaz Cintas (2019) schlagen eine vereinfachte Struktur vor. Sie unterscheiden nur noch „Subtitling“ und „Revoicing“, und ordnen barrierefreie Formate diesen beiden Bereichen

³⁵ Voice-over ist besonders häufig in Dokumentarfilmen oder Reportagen anzutreffen, wo eine Erzählerstimme den Originalton überlagert, der meist leise im Hintergrund hörbar bleibt (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 19). Im Gegensatz dazu bevorzugen viele westeuropäische Länder die Synchronisation bei Filmen oder Serien, da diese als natürlicher wahrgenommen wird. Auch Audiodeskriptionen kommen je nach kulturellem Kontext unterschiedlich häufig zum Einsatz, da sie stark mit nationalen Regelungen zur Barrierefreiheit verknüpft sind. (vgl. Matamala & Orero 2016: 3)

zu. Die unterschiedlichen Modelle zeigen, dass der Gegenstandsbereich der AVT nicht eindeutig festgelegt ist.

AVT wurde lange Zeit nicht als vollwertiger Teil der Übersetzungswissenschaft gesehen. Diese Abgrenzung von der klassischen Übersetzungswissenschaft erfolgt sowohl aus historischer als auch aus theoretischer Sicht. Da AVT häufig mit zeitlichen Einschränkungen, begrenztem Platz und der Notwendigkeit zur sprachlichen Verdichtung arbeitet, wurde sie in der Übersetzungswissenschaft eher als eine Art Adaptation verstanden. Aus den formalen Restriktionen ergeben sich häufig Kürzungen, Vereinfachungen oder Umformulierungen, was sich nur schwer mit traditionellen Vorstellungen von formaler Äquivalenz vereinbaren lässt. Während klassische Übersetzungen oft eine möglichst wortgetreue Übertragung anstreben, ist bei AVT eine eher flexible und funktionsorientierte Übersetzung notwendig, da ein 1:1 Ansatz in diesem Bereich kaum möglich ist. Diese Sichtweise führte dazu, dass AVT in wissenschaftlichen Diskussionen weitgehend ignoriert wurden.

2.1.4 Audiovisuelle Texte als multimodale Kommunikationsformen

Ein grundlegendes Merkmal audiovisueller Medien ist ihre Multimodalität. Bedeutung entsteht hier nicht ausschließlich durch Sprache, sondern durch das Zusammenwirken verschiedener semiotischer Ressourcen wie Bild, Musik, Geräusche, Gestik oder Kameraführung. Für die audiovisuelle Übersetzung bedeutet dies, dass Übersetzungsentscheidungen nicht isoliert auf sprachlicher Ebene getroffen werden können, sondern im Zusammenhang mit den visuellen und auditiven Elementen eines Films oder einer Serie betrachtet werden müssen. (vgl. Taylor 2020: 84)

Das zentrale Anliegen besteht darin zu erklären, wie verschiedene semiotische Ressourcen oder Modi innerhalb eines Textes zusammenwirken und gemeinsam Bedeutung erzeugen. Jewitt (2014) fasst diese theoretische Perspektive in mehreren grundlegenden Annahmen zusammen. Erstens ist jede Form menschlicher Kommunikation multimodal. Zweitens entsteht Bedeutung nicht allein durch sprachliche Elemente, sondern durch das Zusammenwirken verschiedener Modi. Drittens verfügt jeder Modus über spezifische Ausdrucksmöglichkeiten, die durch soziale und kulturelle Kontexte geprägt sind. Viertens entsteht Bedeutung erst durch das Zusammenspiel dieser Modi.

Die Integration audiovisueller Texte in die Übersetzungswissenschaft war eng mit der Suche nach einem geeigneten Textbegriff verbunden. Während traditionelle Textdefinitionen vor allem sprachlich orientiert waren, wurde zunehmend deutlich, dass audiovisuelle Texte aus mehreren Zeichensystemen bestehen. Funktionale Ansätze der Translationswissenschaft (Reiß

& Vermeer 1984; Holz-Mänttari 1984) stellten daher die Vorstellung einer vollständigen und möglichst äquivalenten Wiedergabe eines Ausgangstextes infrage. Texte gelten hier als „Botschaftsträger im Verbund“ (Holz-Mänttari 1984: 28), deren Bedeutung aus dem Zusammenspiel verbaler und nonverbaler Elemente entsteht. Dieses Verständnis ist besonders für die AVT relevant, da ÜbersetzerInnen ihre Entscheidungen stets im Kontext der verschiedenen Bedeutungsebenen treffen müssen.

In der Forschung wurden unterschiedliche Begriffe vorgeschlagen, um diese komplexe Struktur audiovisueller Texte zu beschreiben. Gottlieb (1994^b: 269) schreibt über „polysemiotischen“ Texten, um die Vielzahl beteiligter Zeichensysteme hervorzuheben. Gambier (2003: 178) verwendet den Begriff „screen text“, der die mediale Einbettung audiovisueller Produkte betont. Der Begriff des multimodalen Textes hat sich heute vor allem etabliert, der auf sozio-semiotischen Ansätzen basiert. (vgl. Kaindl 2024: 37)

Audiovisuelle Texte bestehen nicht nur aus Sprache, sondern aus mehreren Bedeutungsebenen, die zusammenwirken. In Anlehnung an Werner (2001: 52ff.) lassen sich dabei drei Elemente unterscheiden. Zu der ersten Ebene gehören die verbalen, sprachlichen Bestandteile eines Textes. Die zweite Ebene umfasst stimmliche Merkmale wie Intonation oder Sprechtempo, die beeinflussen, wie eine Aussage verstanden wird. Die dritte Ebene betrifft sich auf visuelle und situative Faktoren wie Mimik, Gestik, Raumgestaltung oder kulturelle Kontexte. Diese Ebenen wirken nicht unabhängig voneinander, sondern entfalten ihre Bedeutung erst im Zusammenspiel. Für die audiovisuelle Übersetzung bedeutet das, dass sprachliche Entscheidungen immer im Zusammenhang mit Bild, Ton und situativem Kontext getroffen werden müssen. Untertitel greifen somit in ein komplexes Gefüge von Bedeutungsebenen ein.

Audiovisuelle Texte lassen sich daher nicht eindeutig als mündlich oder schriftlich klassifizieren. Vielmehr ist entscheidend, wie stark verbale Elemente im Verhältnis zu visuellen und auditiven Elementen auftreten und welche Rolle sie im Gesamtgefüge der Bedeutungsproduktion spielen³⁶. In vielen Fällen können audiovisuelle Texte sogar ohne Sprache Bedeutung erzeugen, etwa durch Musik, Geräusche oder visuelle Gestaltung. Diese Elemente können sich gegenseitig ergänzen oder unabhängig voneinander wirken und entfalten ihre Bedeutung häufig erst im Zusammenspiel.

Für die audiovisuelle Übersetzung ergeben sich daraus wichtige Konsequenzen. Da ein Teil der Bedeutung bereits durch visuelle oder auditive Elemente vermittelt wird, muss nicht jede Information sprachlich übertragen werden. Gerade bei der Untertitelung kann die visuelle

³⁶ Daraus ergeben sich viele neue Kategorien von Texten, bei denen klassische Grenzen verschwimmen, wie z.B. Filme ohne gesprochene Sprache, Musikvideos oder TV-Werbungen. (vgl. Zabalbeascoa 2008: 25-30)

Ebene bestimmte Inhalte implizieren oder ersetzen. Multimodale Analysen zeigen daher, dass Übersetzungsstrategien wie Kürzung oder Auslassung häufig möglich sind, weil ein Teil der Bedeutung bereits durch andere Modi des audiovisuellen Textes getragen wird. In solchen Fällen wird Bedeutung teilweise intersemiotisch vermittelt, also zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen übertragen³⁷. (vgl. Taylor 2020: 89ff.)

Für die Übersetzung bedeutet die Multimodalität, dass Entscheidungen nicht ausschließlich auf der sprachlichen Ebene getroffen werden können. ÜbersetzerInnen müssen vielmehr berücksichtigen, wie sprachliche Elemente mit visuellen und akustischen Informationen interagieren. Eine Übersetzung, die nur den sprachlichen Inhalt berücksichtigt, würde daher lediglich einen Teil der Gesamtbedeutung übertragen (vgl. Chaume 2004). Besonders wichtig ist die Kohärenz zwischen Bild und Sprache. Übersetzungen müssen mit den visuellen Informationen des Films übereinstimmen, um widersprüchliche oder missverständliche Bedeutungen zu vermeiden.

Eine exakte Abstimmung mit Bild und Ton ist bei der AVT zu beachten. Untertitel, Synchronisation oder Voice-over müssen passgenau zu den sichtbaren und hörbaren Botschaften erscheinen bzw. gesprochen werden. Besonders bei Untertitelung findet typischerweise ein Moduswechsel von gesprochener Sprache in geschriebene Sprache statt. Hierbei müssen oft Inhalte komprimiert, umformuliert oder vereinfacht werden, um Lesbarkeit und Verständlichkeit sicherzustellen. Allgemeingültig lässt sich feststellen, dass AVT stark von den technischen Möglichkeiten und Formaten der jeweiligen Medien abhängig ist, da Kino, Fernsehen, Streaming oder Computerspiele jeweils eigene Vorgaben für Darstellung mitbringen. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2014:9ff.)

Aus einer funktionalen Perspektive bedeutet das in der audiovisuellen Übersetzung, dass ÜbersetzerInnen berücksichtigen müssen, welche Informationen bereits durch andere semiotische Ressourcen wie Bild oder Ton vermittelt werden. Reduktionen, Umformulierungen oder Auslassungen können daher funktional motivierte Entscheidungen steuern, die dazu beitragen, die intendierte Funktion des audiovisuellen Textes trotz der zeitlichen und räumlichen Beschränkungen der Untertitelung aufrechtzuerhalten.

Insgesamt wird ersichtlich, dass audiovisuelle Übersetzung weit über den bloßen sprachlichen Transfer hinausgeht. Im Vergleich zu literarischen und technischen

³⁷ Besonders deutlich zeigt sich die Bedeutung dieser multimodalen Perspektive bei Formen der Medienzugänglichkeit wie Audiodeskription oder Untertiteln für Hörgeschädigte. Hier müssen fehlende oder nur teilweise wahrnehmbare Sinneskanäle durch andere semiotische Mittel kompensiert werden. Gerade in solchen Kontexten wird deutlich, dass audiovisuelle Übersetzung stark auf dem Zusammenspiel verschiedener Modalitäten beruht.

Übersetzungen weist sie mehrere spezifische Besonderheiten auf. Sie ist eine kulturell und gesellschaftlich verankerte Praxis, die sich im Spannungsfeld zwischen Medientechnologie, Rezeption und Inklusion bewegt. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2014:9ff.)

2.1.5 Technologische Entwicklungen der AVT

Die Digitalisierung audiovisueller Medien hat die Produktions- und Distributionsbedingungen von Übersetzungen grundlegend verändert³⁸. Audiovisuelle Inhalte werden heute über zahlreiche digitale Plattformen verbreitet und erreichen ein globales Publikum, wodurch auch der Bedarf an audiovisueller Übersetzung deutlich gestiegen ist. Streaming-Plattformen und soziale Medien³⁹ haben neue Formate und Distributionswege hervorgebracht, die die Untertitelung stärker in digitale Kommunikationsprozesse integrieren.

Parallel dazu hat sich auch die technologische Infrastruktur der AVT erheblich weiterentwickelt. Digitale Werkzeuge für Untertitelung, Synchronisation oder Audiodeskription gehören heute zum Standard und ermöglichen effizientere Produktionsprozesse. Gleichzeitig steigt jedoch der Bedarf an technischen Kompetenzen seitens der ÜbersetzerInnen. Neue Arbeitsformen wie cloudbasierte Kollaboration erlauben es internationalen Teams, gleichzeitig an Projekten zu arbeiten, wodurch Produktionsprozesse beschleunigt werden, zugleich aber Fragen nach Kontrolle, Verantwortung und Qualitätssicherung aufgeworfen werden. (vgl. Kurch 2024: 362).

Besonders stark wirkt sich der zunehmende Einsatz von Künstlicher Intelligenz auf die AVT aus. Technologien wie automatische Spracherkennung, maschinelle Übersetzung oder große Sprachmodelle ermöglichen teilweise automatisierte Arbeitsprozesse und werden zunehmend in professionelle Übersetzungsumgebungen integriert (vgl. Massidda 2025: 2). In der Praxis entstehen dadurch häufig hybride Arbeitsformen, bei denen Untertitel zunächst automatisch erzeugt und anschließend von ÜbersetzerInnen überarbeitet werden⁴⁰. Trotz dieser technologischen Entwicklungen bleibt Untertitelung jedoch ein komplexer translatorischer Prozess,

³⁸ Digitale Technologien ermöglichen die Produktion, Bearbeitung und Distribution von Inhalten durch professionelle wie auch durch nicht-professionelle Akteure. Moderne Technologien fördern die aktive Beteiligung von Zuschauern an Übersetzungsprozessen, etwa durch Fansubbing oder kollaborative Plattformen. Die Forschung muss diese neuen Akteure und ihre Interaktionen mit professionellen ÜbersetzerInnen berücksichtigen. Dadurch verlagert sich der Blick von rein professionellen Prozessen hin zu partizipativen und sozialen Praktiken. (vgl. Pérez-González 2014: 66)

³⁹ Die zunehmende Verlagerung audiovisueller Inhalte auf digitale Plattformen wie YouTube, Netflix oder TikTok führt zu einer sogenannten Internetisierung der Übersetzung, bei der Übersetzungsprozesse stärker an digitale Produktions- und Distributionsstrukturen angepasst werden. (vgl. Díaz Cintas 2013: 120f.)

⁴⁰ Moderne Untertitelungssoftware unterstützt zunehmend die Nachbearbeitung maschinell erzeugter Ergebnisse. Für einen reibungslosen und qualitativ zuverlässigen Arbeitsprozess sind jedoch weiterhin Verbesserungen der Benutzeroberflächen sowie Mechanismen zur Einbindung von Rückmeldungen der Nutzer erforderlich. (vgl. Kurch: 370)

da sprachliche Entscheidungen stets im Zusammenspiel mit Bild, Ton und narrativem Kontext getroffen werden müssen.

In funktionalen Übersetzungsansätzen wird der Übersetzungsprozess als zielgerichtetes Handeln verstanden, bei dem ÜbersetzerInnen als ExpertInnen für Textproduktion agieren (vgl. Holz-Mänttari 1984). Ihre Aufgabe besteht nicht darin, sprachliche Elemente zu übertragen, sondern die kommunikative Funktion eines Textes unter den jeweiligen Bedingungen des Zielkontextes zu realisieren. Im Bereich der AVT erfordert dies Entscheidungen darüber, welche Informationen sprachlich vermittelt werden müssen und welche durch andere Bedeutungsebenen, wie z.B. Bild oder Ton, getragen werden können. AVT und Untertitelung sind daher nicht als mechanische Übertragung zu verstehen, sondern als komplexer Entscheidungsprozess, der ein hohes Maß an interpretativer und gestalterischer Kompetenz voraussetzt.

Gerade diese Rolle der ÜbersetzerInnen als ExpertInnen wird durch aktuelle technologische Entwicklungen zunehmend herausgefordert. In der heutigen Praxis werden Untertitel häufig zunächst maschinell erzeugt und anschließend von ÜbersetzerInnen überarbeitet. Dabei verschiebt sich die translatorische Tätigkeit teilweise von der eigenständigen Textproduktion hin zur Nachbearbeitung automatischer Übersetzungen. Dadurch kann ein Teil der Kontrolle über den Übersetzungsprozess verloren gehen, während kreative und interpretative Entscheidungen stärker in den Hintergrund treten⁴¹ (vgl. Massidda 2025: 2). Gleichzeitig zeigt sich gerade in der Untertitelung, dass die Abstimmung von Sprache, Bild und Ton weiterhin ein hohes Maß an fachlicher Kompetenz und Erfahrung erfordert.

Auch im Kontext zunehmender Automatisierung spielt die menschliche Expertise weiterhin eine zentrale Rolle. Technologie kann translatorische Prozesse unterstützen und effizienter machen, ersetzt jedoch nicht die interpretativen und kreativen Entscheidungen professioneller ÜbersetzerInnen. Vielmehr wird die Zukunft der audiovisuellen Übersetzung häufig in einer sinnvollen Zusammenarbeit zwischen Menschen und Maschine gesehen (Massidda 2025: 15). Rasante technologische Entwicklung bringen sich sowohl Chancen als auch Risiken mit. Während digitale Werkzeuge Zeit- und Kostenvorteile ermöglichen, werden zugleich Fragen nach Qualitätssicherung und der langfristigen Rolle professioneller Übersetzerinnen aufgeworfen. Daher gelten kontinuierliche Weiterbildung sowie eine kritische Evaluation der

⁴¹ Besonders deutlich werden die Schwächen von KI und Automatisierung bei der Übertragung von kreativen Inhalten. In solchen Fällen kommt die maschinelle Übersetzung schnell an ihre Grenzen. KI-basierte Systeme bisher kaum in der Lage sind, den kreativen Mehrwert solcher Untertitel zu erfassen oder angemessen wiederzugeben. (vgl. Massidda 2025:2)

eingesetzten Technologien als zentrale Voraussetzungen für eine nachhaltige Entwicklung der AVT. (vgl. Kurch 2024)

2.2 Untertitelung

Die Entwicklung der Untertitelung zeigt deutlich, wie sich das Feld der Übersetzungswissenschaft im Laufe der Zeit sowohl in der Wahrnehmung als auch in den theoretischen und praktischen Schwerpunkten verändert hat. Früher wurde sie vor allem als technische Hilfestellung betrachtet, nicht als eigenständiger Forschungsbereich. Erst als Fernsehen und Kino internationaler wurden und der Bedarf an zugänglichen Inhalten wuchs, begann sich die Untertitelung an den Randbereichen der Translationswissenschaft als eigener Bereich abzuzeichnen⁴². (vgl. Gottlieb 1992: 161)

Heute gilt die Untertitelung nicht mehr als bloße technische Notwendigkeit, sondern als kreative und komplexe Übersetzungsleistung, die sowohl sprachliches Feingefühl als auch Verständnis für die verschiedenen Medienformate erfordert. Insgesamt zeigt die Entwicklung der Untertitelung, wie sich die Translationswissenschaft weiterentwickelt hat, indem sie sich für neue, medienbasierte Formen der Übertragung eröffnet und sich nicht mehr ausschließlich auf gedruckte Texte fokussiert. Die Untertitelung hat sich dabei von einem Randthema zu einem zentralen Bereich entwickelt. (vgl. Gottlieb 1992: 161f.)

2.2.1 Abgrenzung der Untertitelung

Gottlieb (1992: 162) definiert die Untertitelung als „written, additive, immediate, synchronous and polymedial translation“. Untertitel sind schriftlich fixiert und unterscheiden sich dadurch grundlegend von mündlichen Übersetzungen wie dem Dolmetschen. Im Gegensatz zu Synchronisation oder Voice-over bleibt der Ausgangsmaterial präsent, und der Zieltext wird hinzugefügt und nicht ersetzt. Die Untertitel erscheinen synchron zur Handlung und zum Geschehen und werden in der Echtzeit wahrgenommen. Der Untertitel und der Originalinhalt laufen zeitgleich, und daher müssen die schriftlichen Untertitel sowohl zeitlich als auch inhaltlich eng mit dem Original abgestimmt sein, sodass Bild, Ton und Text als eine Einheit wirken. Die Untertitelung ist ein polymediales Verfahren, da mindestens zwei parallele Kanäle⁴³ zur Übertragung der Gesamtbotschaft genutzt werden.

⁴² Besonders in Ländern wie Dänemark, wo Untertitel gegenüber der Synchronisation bevorzugt wurden, gewann das Thema schnell an Bedeutung. Universitäten begannen damit, die Untertitelung als Teil des Lehrprogramms und der Forschung aufzunehmen. (vgl. Gottlieb 1992: 161)

⁴³ Gemeint sind das Bild (Gestik, Mimik, Handlung), der Originalton (Sprache, Musik, Geräusche) und die Untertitel als schriftliches Textelement. Diese Kanäle wirken alle zusammen bei der Bedeutungsvermittlung.

Díaz Cintas & Remael (2021: 8f.) schreiben über Untertitelung als eine der bekanntesten Formen der audiovisuellen Übersetzung. Dabei wird ein geschriebener Text meist am unteren Rand des Bildschirms eingeblendet, um das gesprochene Wort für ein Publikum verständlich zu machen. Doch Untertitel beschränken sich längst nicht nur auf den Dialog. Häufig werden auch andere bedeutungstragende Elemente wie eingeblendete Texte, Schilder, Liedtexte oder Geräusche berücksichtigt, sofern sie für das Verständnis relevant sind.

Unter diagonale Übersetzung versteht Gottlieb (1994^a:104) in der Übersetzungswissenschaft einen besonderen Vorgang, bei dem gesprochene Sprache aus einem Ausgangstext in eine geschriebene Sprache einer anderen Zielsprache übertragen wird. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn in einem englischsprachigen Film ungarische Untertitel eingeblendet werden – wie z.B. im Untersuchungsmaterial der vorliegenden Arbeit. Dabei verändert sich nicht nur die Sprache, sondern auch der Kommunikationskanal von mündlich zu schriftlich.

Im Gegensatz zu klassischen, „horizontalen“ Übersetzungen, wie z.B. bei Buchübersetzungen oder Dolmetschen, findet bei der diagonalen Übersetzung eine doppelte Umkodierung statt. Sie verläuft sozusagen „quer“ zur üblichen Übersetzungsrichtung, weil sowohl ein Sprachwechsel als auch ein Wechsel des medialen Kanals erfolgt. (vgl. Gottlieb: 1994^a: 104f.)

Die diagonale Übersetzung steht in engem Zusammenhang mit der multimodalen Struktur audiovisueller Texte. Da Bedeutung in Film und Fernsehen nicht allein durch Sprache, sondern durch das Zusammenspiel verschiedener Elemente entsteht, muss nicht jede Information sprachlich im Untertitel wiedergegeben werden. ÜbersetzerInnen treffen daher selektive Entscheidungen darüber, welche Inhalte verbalisiert werden müssen und welche durch andere Ressourcen des Films vermittelt werden können.

Aus funktionaler Perspektive wird dieser Prozess als zielgerichtetes Handeln verstanden, bei dem die kommunikative Funktion im Zielkontext im Vordergrund steht (vgl. Reiß & Vermeer 1984; Holz-Mänttari 1984). Gerade bei der Untertitelung erfordert die diagonale Übersetzung daher eine Verdichtung und Umstrukturierung der gesprochenen Dialoge, damit diese mit den zeitlichen und räumlichen Restriktionen der Untertitelung sowie mit den visuellen und auditiven Elementen des Films stimmig bleiben. Diese Bedingungen sind auch für die Darstellung von Figuren relevant, da sprachliche Varietäten bei der Übertragung häufig reduziert oder angepasst werden müssen und sich dadurch die sprachliche Charakterisierung von Figuren im Zieltext verändern kann.

Im Prinzip lässt sich die Untertitelung in zwei Kategorien aufteilen: intralingual und interlingual. Die intralinguale Untertitelung ist eine Übertragung von Nachrichten innerhalb der gleichen Sprache. In diesem Fall wird nur der Modus geändert, die Sprache selbst nicht. Die

intralinguale Variante wird hauptsächlich zur Untertitelung für Gehörlose und Schwerhörigen sowie zur Unterstützung des Fremdsprachenerwerbs eingesetzt (vgl. Caimi 2006). Um interlinguale Untertitelung zu definieren, wird oft Gottlieb (2002: 187f.) zitiert:

Untertitel als Übersetzungsmittel können definiert werden als Übertragung in eine andere Sprache von verbalen Nachrichten im filmischen Medium in Form eines ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes, die auf der Leinwand erscheinen und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht.

Nach dieser Definition ist Sprachtransfer auf mehr als einer Ebene festzustellen: die Sprache wird gewechselt, der Text wird verkürzt und der Modus wird geändert. Beim Buchübersetzen bleibt man auf derselben Ebene, da ein geschriebener Text schriftlich in eine andere Sprache übertragen wird. Beim Untertiteln findet jedoch ein Medienwechsel statt, indem die gesprochene Sprache in geschriebene Sprache übertragen wird. Das geschieht oft zusätzlich in eine andere Sprache. Diese diagonale Übersetzung verlangt ein hohes Maß an sprachlicher Anpassung, weil gesprochene und geschriebene Sprache sich stark unterscheiden.

2.2.2 Gesprochene und geschriebene Sprache

Gottlieb (1994^a: 105f.) beschreibt mehrere grundlegende Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, die besonders bei der Untertitelung eine wichtige Rolle spielen. Ein zentrales Merkmal gesprochener Sprache ist der direkte Kontakt zwischen den Gesprächspartnern. Sie teilen sich denselben situativen Kontext, weshalb vieles unausgesprochen bleiben kann. In der schriftlichen Sprache hingegen muss die Botschaft klar und vollständig formuliert sein, da der Leser nicht automatisch denselben Hintergrund kennt.

Gesprochene Sprache folgt auch eigenen ästhetischen Normen. Sie ist spontaner, weniger geplant und enthält viele Elemente, die in der Schriftsprache eher vermieden werden: Pausen, abgebrochene Sätze, falsche Anfänge, Selbstkorrekturen, Unterbrechungen, grammatikalisch unkorrekte Strukturen, Versprecher oder sogar widersprüchliche Aussagen. Diese Merkmale sind typisch für die mündliche Kommunikation, wirken aber in geschriebener Form oft ungeordnet oder irritierend. Ein weiteres Charakteristikum der gesprochenen Sprache ist die überlappende Rede. Solche Situationen lassen sich schriftlich nur schwer darstellen.

Dialekte und Soziolekte sind häufig Teil gesprochener Sprache und können beim Verschriftlichen zu Schwierigkeiten führen, vor allem im Hinblick auf Rechtschreibung, Lesbarkeit und Standardisierung. Darüber hinaus bringt jede Person ihre eigene Sprachweise mit, also ihren individuellen Stil, den Idiolekt. Dieser ist in der mündlichen Kommunikation deutlich hörbar, aber schriftlich nur schwer wiederzugeben. Schließlich kann eine undeutliche oder verschleierte Aussprache dazu führen, dass einzelne Wörter gar nicht oder nur schwer zu verstehen

sind. Gesprochene Sprache weist viele Eigenheiten auf, die bei der Übertragung in geschriebene Form besondere Herausforderungen mit sich bringen, gerade im Kontext der Untertitelung, wo zusätzlich noch Zeit- und Platzbeschränkungen hinzukommen. (vgl. Gottlieb 1994^a: 105f.)

Diese Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache sind besonders relevant für die Darstellung sprachlicher Varietäten in der Untertitelung. In einer Sozialdrama wie *Peaky Blinders* tragen regionale und soziale Sprachformen wesentlich zur Figurencharakterisierung bei. Figuren verwenden beispielsweise Elemente des Birmingham- oder Cockney-Dialekts, etwa durch spezifische Wortwahl, Füllwörter, verkürzte grammatische Strukturen oder charakteristische Ausdrucksweisen. Solche Merkmale sind im gesprochenen Dialog deutlich hörbar, lassen sich jedoch im Untertitel nur eingeschränkt wiedergeben, da orthografische Markierungen von Dialekt die Lesbarkeit beeinträchtigen können.

2.2.3 Technische und formale Rahmenbedingungen

Die Untertitelung unterscheidet sich von traditionellen Übersetzungsmethoden insbesondere im Hinblick auf die bestehenden Zwänge und Rahmenbedingungen. Ein untertitelter Film oder eine untertitelte Serie funktioniert im Zusammenspiel von drei wesentlichen Komponenten: dem gesprochenen Wort, dem Bild und den eingeblendeten Untertiteln. Damit dieses Zusammenspiel für das Publikum funktioniert, müssen die Untertitel inhaltlich möglichst genau wiedergeben, was gesagt wird, zur richtigen Zeit erscheinen und lange genug sichtbar bleiben, um problemlos gelesen werden zu können. Dabei spielen technische Faktoren wie Bildschirmgröße oder die durchschnittliche Lesegeschwindigkeit der ZuschauerInnen ebenfalls eine Rolle. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 8f.)

Die interlinguale Untertitelung muss einige formale Aspekte befriedigen. Die maximale Zeichenzahl pro Zeile beträgt +/-37 Zeichen, die Untertitel sollten mit einem Szenenwechsel ausgeblendet werden, im Allgemeinen gibt es eine Pause von 3 Frames zwischen den Untertiteln und die Untertitel sollten lang genug eingeblendet sein, damit die RezipientInnen sie lesen können. (vgl. Jüngst 2010: 32)

Wie bereits festgestellt, spielen Streaming-Plattformen wie Netflix eine zentrale Rolle bei der Verbreitung von audiovisuellen Inhalten. Mit ihrem weltweiten Publikum und ihrer hohen Reichweite stellen sie besondere Anforderungen an die Qualität und Konsistenz von Untertiteln. Dabei liegt der Fokus nicht nur auf der sprachlichen Richtigkeit, sondern zunehmend auf einer präzisen zeitlichen Abstimmung. Alle Untertitel, die spezifisch für Netflix erstellt werden, müssen den Netflix *Timed Text Style Guide* (o.J.^a) befolgen. Dabei gelten allgemeine Regeln, die durch sprach- und timingspezifische Vorgaben ergänzt werden.

Jede Untertitel-Einblendung sollte mindestens etwa fünf Sechstel einer Sekunde (ca. 20 Frames bei 24 fps⁴⁴) und maximal sieben Sekunden lang sein. Das sorgt für eine angenehme Lesbarkeit. Bei der Zeichenauswahl sind nur die Zeichen aus der offiziellen Netflix-Glyphenliste erlaubt. Die Darstellung ist auf maximal zwei Zeilen begrenzt, wobei der Text idealerweise in einer Zeile an der oberen oder unteren Bildschirmkante⁴⁵ bleibt. Falls ein Zeilenumbruch nötig ist, sollte dieser möglichst nach Satzzeichen oder vor kleinen Wörtern wie Konjunktionen oder Präpositionen erfolgen. (vgl. Netflix o.J.^a)

Das Timing der Untertitel ist besonders wichtig. Sie müssen synchron zum Bild und Ton eingeblendet und so getimt werden, dass sie gut in den Schnitt des Films oder der Serie passen und nicht vom Geschehen ablenken. Die Einblendung soll möglichst auf dem ersten hörbaren Laut erfolgen, idealerweise nicht später als zwei Frames nach Tonbeginn. Nach dem Ende des gesprochenen Textes bleiben die Untertitel etwa eine halbe Sekunde sichtbar. (vgl. Netflix o.J.^a)

Einzelne Untertitel dürfen nicht kürzer als 20 Frames sein, außer es handelt sich um sehr kurze Äußerungen. Zudem sollten Untertitel entweder direkt aneinander anschließen oder eine deutliche Pause von einer halben Sekunde aufweisen. Kurze Zwischenräume sind unzulässig und müssen entweder durch Verlängern oder Umstrukturieren geschlossen werden. (vgl. Netflix o.J.^a)

2.2.4 Vorteile der Untertitelung

Die Präferenz für Untertitelung gegenüber Synchronisation hat große Auswirkungen auf den interkulturellen Austausch. Da der Originalton erhalten bleibt, werden Sprachmelodie, regionale Färbungen und emotionale Nuancen authentisch vermittelt. Dies fördert die Wahrnehmung kultureller Eigenheiten und reduziert die Tendenz, sprachliche Vielfalt zugunsten einer vereinheitlichten oder kulturell angepassten Darstellung, wie sie bei der Synchronisation häufig vorkommt, zu verdrängen. (vgl. Perego et. al. 2016: 244)

Zudem fördert die gleichzeitige Rezeption von Originalton und Übersetzung die Fremdsprachenkompetenz. Die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Originalsprache stärkt das Hörverständnis und schärft das Bewusstsein für sprachliche Nuancen. Darüber hinaus trägt die Untertitelung zur Entwicklung eines reflektierten Medienbewusstseins bei, da Zuschauer

⁴⁴ Frame per second

⁴⁵ Untertitel unterscheiden sich je nach kulturellem Kontext. Im japanischen Texten etwa werden sie nicht wie üblich horizontal am unteren Bildrand platziert, sondern erscheinen häufig vertikal und am rechten Rand des Bildes. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 8f.)

Übersetzungen kritisch hinterfragen können. Eine solche Transparenz ermöglichen die synchronisierten Fassungen in der Regel nicht.

Auch aus ökonomischer Sicht bietet die Untertitelung Vorteile, indem sie deutlich geringere Produktionskosten als die Synchronisation verursacht und Sprachgemeinschaften einen erleichterten Zugang zu internationalen Medieninhalten eröffnet⁴⁶. Untertitelung ermöglicht ein direkteres, unverfälschtes Kulturerlebnis und fördert die Selbstreflexion des Publikums. Sie erweist sich somit nicht nur als pragmatische Übersetzungslösung, sondern auch als Instrument kultureller Emanzipation. (vgl. Gottlieb 1994^a: 102f.; 118)

Ein weiterer Vorteil der Untertitelung liegt darin, dass auch sprachliche Varietäten im Originalton weiterhin hörbar bleiben. Dialekte, Akzente und Soziolekte der Figuren werden nicht vollständig durch eine zielsprachliche Sprechweise ersetzt, sondern bleiben als auditives Merkmal erhalten. Auch wenn solche Varietäten in den Untertiteln häufig vereinfacht oder neutralisiert werden müssen, bleibt ihre charakterisierende Funktion zumindest teilweise durch den Originalton erhalten. Gerade im Hinblick auf die Figurencharakterisierung bietet die Untertitelung daher die Möglichkeit, sprachliche Vielfalt sichtbar und hörbar zu machen, während sie in synchronisierten Fassungen häufig nivelliert wird.

2.3 Herausforderungen der interlingualen Untertitelung

Die Integration der Untertitelung in die Übersetzungswissenschaft bedeutete auch eine Erweiterung des theoretischen Rahmens. Es wurde erkannt, dass sie eine besondere Form der Übersetzung ist, die sich nicht nur durch ihre schriftliche Natur, sondern auch durch mehrere besonderen Merkmale auszeichnet. In der Forschung wurden deshalb eigene Begriffe, Modelle und Kategorien entwickelt, um diesen Anforderungen gerecht zu werden. Merkmale wie Additivität, zeitliche Synchronizität und die begrenzte Textmenge rückten dabei in den Mittelpunkt. Gleichzeitig begann die Forschung, konkrete Schwierigkeiten wie Zeichenbeschränkungen, Standzeiten oder Reduktionsstrategien systematisch zu untersuchen. (vgl. Gottlieb 1992: 162)

Bei der diagonalen Übersetzung stellt sich auch in der Übersetzungsforschung stets die Frage, wie viel Information, Nuance und kulturelles Wissen bei einer Übertragung erhalten bleibt, minimiert wird oder verloren geht (vgl. Gottlieb 1994^a: 112). ÜbersetzerInnen müssen zwangsläufig komprimieren, Inhalte verkürzen und teilweise weglassen. Das ist ein ständiges Problem, das jeder Übersetzungsprozess kennt, aber beim Untertiteln besonders verdeutlicht

⁴⁶ Für Personen mit geringer Lesekompetenz oder ohne Fremdsprachenerfahrung bringt die Untertitelung zwar Herausforderungen mit sich. Zudem kann die gleichzeitige Verarbeitung von Bild, Ton und Untertiteln als anstrengender empfunden werden. (vgl. Gottlieb 1994^a: 102f.; 114)

wird. Dies wirft die grundsätzliche Frage nach Äquivalenz, Redundanz und Akzeptabilität auf, die in der Übersetzungswissenschaft immer wieder diskutiert werden.

Wie bereits erwähnt, bringt die Untertitelung als besondere Form der Übersetzung besondere Herausforderungen mit sich. Gesprochene Sprache ist oft informeller, elliptischer oder dialektal gefärbt, während Untertitel im Prinzip schriftlich, reduziert und klar formuliert sein müssen. Zusätzlich gelten technische Vorgaben, wie die Begrenzung der Zeichenzahl, das Timing oder die Einblenddauer. Die diagonale Übersetzung ist ein gutes Beispiel dafür, welche komplexen Anforderungen die Untertitelung hat, da sie nicht nur ein sprachlicher, sondern auch ein medialer und gestalterischer Transferprozess vornimmt.

2.3.1 Multimodalität und Ko-Präsenz des Originals

Aufgrund der Multimodalität der audiovisuellen Texte wird die Bedeutung und ihre Wirkung durch das komplexe Zusammenspiel von verschiedenen Zeichensystemen wie Sprache, Bild, Geräusche, Mimik, Gestik, Kameraführung, Schnitt und sogar grafische Elemente wie Schilder oder Texteinblendungen, erzeugt. Die Arbeit der ÜbersetzerInnen beschränkt sich zwar auf den sprachlichen Teil, ihr Fokus muss jedoch auf allen anderen Bedeutungsebenen liegen. Denn der gesprochene Text steht nie allein, sondern ist immer eingebettet in eine audiovisuelle Gesamtwirkung. Untertitel müssen auch nicht nur sprachlich passen, sondern auch im richtigen Moment erscheinen. Anders als beim Buchübersetzen, wo der Text im Mittelpunkt steht, müssen die ÜbersetzerInnen viele Sinneskanäle gleichzeitig im Blick behalten. (vgl. Chaume 2012: 100, Baños & Díaz Cintas 2018: 6)

Aus der multimodalen Besonderheit von AVT ergibt sich, dass Übersetzungen mit visuellen, auditiven und oft auch schriftlichen Elementen⁴⁷ interagieren müssen. Die ÜbersetzerInnen müssen darauf achten, dass ihre Arbeit mit den Bildern und Tönen auf dem Bildschirm harmonisiert und keine Widersprüche entstehen. Eine weitere spezifische Herausforderung für die AVT sind die strengen räumlichen und zeitlichen Einschränkungen, wie die Begrenzung der maximalen Zeichenzahl pro Untertitelzeile, die Einblenddauer von Untertiteln oder das Sprechtempo bei der Synchronisation.

Da der Originalton hörbar bleibt, bekommt das Publikum sowohl die Übersetzung als auch das Original gleichzeitig mit und somit ist es den RezipientInnen möglich, beides direkt zu vergleichen. So liegt eine zentrale Herausforderung darin, die inhaltliche Bedeutung einer

⁴⁷ Bei AVT müssen ÜbersetzerInnen nicht nur gesprochene Dialoge berücksichtigen, sondern auch alle im Bild sichtbaren Schriftelemente und textuelle Inhalte der Tonspur, die für das Verständnis der Handlung, Atmosphäre oder Information relevant sind. Dies erfordert besondere Aufmerksamkeit und strategische Entscheidungen darüber, was, wie und wo übersetzt wird. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2014:8)

Szene genau⁴⁸ zu erfassen und sprachlich korrekt zu übertragen. Fehler, Auslassungen oder unpassende Formulierungen fallen so viel schneller und einfacher auf. Bereits kleine Übersetzungsfehler können dazu führen, dass ZuschauerInnen den Inhalt oder einzelne Handlungselemente falsch verstehen. Solche Fehlinterpretationen können das Verständnis und die Einschätzung von Charakteren deutlich verzerren. Auch auf der formalen Ebene bestehen Herausforderungen, etwa in Bezug auf Rechtschreibung, Zeichensetzung, Zeilenumbrüche oder Lesetempo. Wenn hier Ungenauigkeiten auftreten, kann dies das Publikum aus der Erzählung reißen. Fehlerhafte oder schlecht strukturierte Untertitel lenken die Aufmerksamkeit weg vom Inhalt und beeinträchtigen so das Seherlebnis deutlich. (vgl. Gottlieb 1994^a:109f., 116)

Filmdialoge sind in der Regel nicht spontan, sondern wurden gezielt geschrieben, um wie echte, natürliche Sprache zu wirken. ÜbersetzerInnen müssen diese Illusion bei der Untertitelung aufrechterhalten und die Information so übertragen, dass der Dialog im Zieltext ebenfalls lebendig und glaubwürdig wirkt (vgl. Baños & Díaz Cintas 2018: 14). Die Übersetzung muss also nicht nur zum Inhalt, sondern auch zur Körpersprache, Ton der Figuren und Stimmung der Szene passen.

Audiovisuelle Texte sind jedoch nicht nur multimodal, sondern zugleich narrativ strukturiert. Sprache, Bild und Musik wirken gemeinsam an der Konstruktion von Figuren und Handlung mit. Untertitel greifen in dieses Gefüge ein, auch wenn sie nicht Teil der ursprünglichen Bild- und Tonspur sind. Sie beeinflussen trotzdem die Rezeption der filmischen Erzählung. Durch Auslassungen, Verdichtungen oder andere translatorische Entscheidungen können Untertitel den Inhalt verändern und damit auch die Wahrnehmung von Handlung und Figuren beeinflussen. Untertitelung betrifft somit nicht nur die sprachliche Oberfläche, sondern potenziell auch die narrative Konstruktion von Figuren. Ein Beispiel hierfür sind Szenen, in denen fremdsprachige Dialoge bewusst nicht untertitelt werden. In solchen Fällen erhält das Publikum weniger Informationen als die Figuren im Film, wodurch gezielt ein Effekt von Fremdheit oder Distanz erzeugt werden kann⁴⁹. Untertitel wirken somit nicht nur als technisches Hilfsmittel zur Verständnissicherung, sondern greifen potenziell in die narrative Struktur eines audiovisuellen Textes ein. (vgl. Burkhard & Gymnich 2024: 90f.)

Aus diesem Grund soll Untertitelung nicht isoliert betrachtet werden. Vielmehr muss sie im Zusammenspiel mit anderen Bedeutungsebenen audiovisueller Texte analysiert werden,

⁴⁸ In Dokumentenfilmen oder Nachrichtensendungen kommt eine weitere Dimension hinzu, nämlich die Verantwortung für die korrekte Vermittlung von Fakten. Die genaue Wiedergabe von Eigennamen, Zahlen, Fachbegriffen und historischen Ereignissen ist bei diesen Genren essenziell. Fehler in diesem Bereich können zu einer falschen Informationsaufnahme führen und das Vertrauen in den Inhalt untergraben. (vgl. Gottlieb 1994^a:116)

⁴⁹ Eine vergleichbare Situation wird auch im Analyseteil dieser Arbeit beschrieben (siehe 6.3.2).

etwa mit der Bildgestaltung, der Kameraführung oder der Tonspur. Eine angemessene Betrachtung der Untertitelung erfordert daher eine multimodale Perspektive, die sowohl die narrativen Strukturen als auch das Zusammenwirken der verschiedenen Zeichensysteme berücksichtigt.

Eine besondere Herausforderung entsteht dadurch, dass nicht jede Anpassung ohne Weiteres möglich ist. Besonders wenn das Bild sichtbare kulturelle Hinweise enthält. Wird zum Beispiel ein für die Ausgangskultur typisches Objekt gezeigt und gleichzeitig sprachlich erwähnt, kann eine einfache Ersetzung durch ein Äquivalent der Zielkultur zu Verwirrung führen, wenn das Bild die angepasste Übersetzung nicht unterstützt (vgl. Baños & Díaz Cintas 2018: 9). Sprache und Bild müssen also miteinander harmonisieren, sonst kann die Szene unstimmig oder gar unfreiwillig komisch wirken.

Die Strukturierung und Segmentierung der Untertitel stellen eine große Herausforderung dar. Untertitel müssen so aufbereitet werden, dass sie dem natürlichen Sprachfluss folgen, gut lesbar sind und sich harmonisch in das visuelle Geschehen einfügen. Wenn etwa die Untertitel bestimmte Informationen zu früh verraten oder Sätze ohne ausreichenden Kontext erscheinen, kann dies die Rezeption negativ beeinflussen. ZuschauerInnen empfinden solche Szenen dann als unlogisch oder irritierend. Darüber hinaus dürfen die Untertitel wichtige Bildinformationen nicht verdecken. Sprachliche Feinheiten, Redewendungen oder umgangssprachliche Besonderheiten müssen reduziert oder umformuliert werden, was sich direkt auf die gewählte Übersetzungsstrategie auswirkt. (vgl. Gottlieb 1994^a: 110f.; Baños & Díaz Cintas 2018: 9f.)

2.3.2 Umgang mit sprachlichen Feinheiten

Die Beziehung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache spielt eine zentrale Rolle dafür, wie ZuschauerInnen untertitelte Inhalte wahrnehmen und verstehen. Eine Spannung entsteht besonders, wenn Figuren im Original in einer nicht-standardsprachlichen Varietät sprechen, weil der geschriebene Untertitel eigenen Regeln, Erwartungen und Begrenzungen folgt, während gesprochene Sprache oft viel lebendiger und vielfältiger wirkt. Dialekte, Soziolekte oder Slang dienen dabei nicht nur der Authentizität, sondern tragen wesentlich zur Charakterzeichnung und sozialen Verortung bei. (vgl. Ramos Pinto 2018)

Untertitel tendieren häufig zur Standardisierung, da viele Zielkulturen stark an eine neutrale, hochsprachliche Schreibweise gewöhnt sind. Dialekte oder regionale Sprachfärbungen wirken in der geschriebenen Form ungewohnt oder sogar störend. Das kann dazu führen, dass eine Figur schriftlich ganz anders wirkt als im Original. Sie können oft neutraler, glatter oder sogar bildungssprachlicher wahrgenommen werden, als eigentlich beabsichtigt. Wenn der gesprochene Dialog beispielsweise in einem starken Akzent gehalten ist, der Untertitel aber in

Standardsprache erscheint, entsteht ein Widerspruch zwischen den verschiedenen Sinneskanälen. (vgl. Ramos Pinto 2018: 18-26)

Besonders anspruchsvoll ist es, sprachliche Feinheiten wie Ironie, Wortspiele, Dialekte oder emotionale Untertöne zu erkennen und in eine andere Sprache und Kultur zu übertragen. Diese Elemente sind häufig tief in der Ausgangskultur verankert und lassen sich nicht 1:1 in eine andere Sprache übertragen. Wird auf eine angemessene sprachliche und kulturelle Einbettung verzichtet, gehen bedeutende Nuancen verloren. Daraus kann folgen, dass wichtige Stimmungen, Charakterzüge oder humorvolle Momente nicht mehr erkennbar sind und die Authentizität der Darstellung und Figuren leidet. (vgl. Gottlieb 1994^a: 108f.; Ramos Pinto 2018: 25ff.)

Andererseits sind viele ZuschauerInnen daran gewöhnt, Untertitel in einer standardisierten Form zu lesen. Abweichungen davon werden möglicherweise als unprofessionell oder verwirrend wahrgenommen. ÜbersetzerInnen müssen sich also in einem Spannungsfeld zwischen Authentizität und Lesbarkeit bewegen. Was sprachlich näher am Original wäre, kann schriftlich schnell als irritierend empfunden werden. Das macht die Entscheidung für oder gegen eine nicht-standardsprachliche Übertragung auch zu einer Frage kultureller Normen und Erwartungen. (vgl. Ramos Pinto 2018: 27)

Der Umgang mit kulturellen und sozialen Varietäten erfordert ein besonderes Maß an Sensibilität. Dialekte, Soziolekte, Slang oder sprachliche Besonderheiten bestimmter Gruppen tragen oft zur sozialen Verortung und Charakterzeichnung bei. Werden diese Merkmale unzutreffend oder stereotypisierend übersetzt, besteht die Gefahr, bestehende Klischees ungewollt zu verstärken und kulturelle Identitäten falsch darzustellen. (vgl. Gottlieb 1994^a:106)

Nagel (2009: 70) betont das Merkmal der gesprochenen Sprache, das als „Füllmaterial“ bezeichnet wird, als eine zusätzliche Herausforderung. Damit sind Füllwörter gemeint, die oft wiederholt werden, aber keine Bedeutung oder inhaltliche Funktion haben. Unter der Annahme, dass diese Wörter keine Botschaft übermitteln, können sie bei der Übersetzung weggelassen werden, ohne dass wesentliche Informationen verloren gehen. Orero (2004: 82) sieht das jedoch anders. Er argumentiert, dass die Übersetzung bemüht sein sollte, einen Teil des umgangssprachlichen Charakters des Originals zu erhalten. Es gehe darum, ein Gleichgewicht zu finden, um die Übersetzung nicht zu umgangssprachlich, aber auch nicht zu schriftlich wirken zu lassen.

Die semiotische Komplexität von Filmen stellt ÜbersetzerInnen vor vielfältige Herausforderungen. Werden die Herausforderungen nicht professionell bewältigt, wirkt sich das nicht nur auf das unmittelbare Verständnis des Inhalts aus, sondern auch auf die emotionale Wirkung, die Repräsentation der Figurenidentitäten und das Vertrauen in die dargestellte Realität. Die

ÜbersetzerInnen müssen nicht nur sprachlich exakt arbeiten, sondern zugleich alle visuellen und auditiven Ebenen im Blick behalten. Ihre Entscheidungen hängen von technischen Vorgaben, kulturellen Erwartungen und der Wirkung des Gesamtwerks ab (vgl. Baños & Díaz Cintas 2018: 9). Deshalb erfordert audiovisuelle Übersetzung immer ein sorgfältiges Abwägen zwischen inhaltlicher Genauigkeit, natürlichem Sprachfluss und einem stimmigen Zusammenspiel mit Bild und Ton. All diese Faktoren führen dazu, dass in der AVT oft Prioritäten gesetzt werden müssen. Nicht immer lässt sich alles gleichzeitig erreichen, und manchmal muss man sich zwischen kultureller Nähe und formaler Übereinstimmung entscheiden.

2.3.3 Technologische Unterstützung

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Arbeit von ÜbersetzerInnen vor allem durch die rasanten technologischen Fortschritte grundlegend verändert. Heute betrifft dies nahezu alle Bereiche der Untertitelung: von der technischen Ausstattung über den Arbeitsprozess bis hin zum Berufsbild selbst. Während früher ÜbersetzerInnen mit Videokassetten und externen Abspielgeräten arbeiteten, reicht heute meist ein Computer mit spezieller Software, um professionell untertiteln zu können. Der Umstieg auf digitale Prozesse hat den Arbeitsalltag deutlich vereinfacht. Videos lassen sich direkt abspielen, Texte effizient bearbeiten, Projekte schneller umsetzen. Cloud-basierte Plattformen ermöglichen zudem das Arbeiten von überall aus, was ideal für internationale Teams und flexible Freelancer ist. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 48)

Moderne Untertitelprogramme bieten mehr als nur Textfelder. Sie erkennen Szenenwechsel automatisch, zeigen die Sprachspur als Wellenform an und helfen, die optimale Lese- und Geschwindigkeit einzuhalten. Viele Tools nutzen Spracherkennung, um die Zeitcodes automatisch zu setzen⁵⁰, oder schlagen per maschineller Übersetzung erste Textentwürfe vor. Rechtschreibprüfung, Stilvorgaben und Qualitätschecks sind oft bereits integriert. Das spart Zeit und sorgt für einheitliche Ergebnisse.

Der Beruf hat sich eindeutig gewandelt. Neben Sprachgefühl und kulturellem Wissen braucht es heute technisches Know-how, da die ÜbersetzerInnen mit neuer Software umgehen können, sich schnell in digitale Tools einarbeiten und offen für Veränderungen sein müssen.

⁵⁰ Während professionelle Software früher teuer in der Anschaffung war, gibt es heute flexible Abo-Modelle oder Pay-per-Use-Angebote. Diese Entwicklung macht den Beruf für viele zugänglicher, und gleichzeitig fördert sie die Internationalisierung der Branche.

3 Sprachvarietäten und Figurencharakterisierung in der AVT

Als sich der wissenschaftliche Diskurs über das Zusammenspiel von Sprache und Kontext sich entwickelte, zeigte Halliday (1978) im Rahmen seiner Theorie der sozialen Semiotik, dass Sprache ein dynamisches Phänomen ist, das stark von sozialen Kontexten geprägt wird. Das Konzept des Sprachregisters wurde als eigenständiger Forschungsgegenstand anerkannt⁵¹.

Biber (1995: 27-31) versteht Sprachregister als situationsabhängige Sprachstile, die sich durch wiederkehrende Muster auszeichnen⁵². Neumann (2021) beschreibt Sprachregister als ein kontextabhängiges Konzept, das die enge Verbindung zwischen sprachlicher Form und kulturell-gesellschaftlichem Verwendungskontext betont. Halliday (1978: 23-34) versteht Sprachregister als die Gesamtheit situativer semantischer Muster, durch die Bedeutung und sprachliche Realisierung gemeinsam im sozialen Kontext entstehen⁵³.

Sprachliche Variation entsteht jedoch nicht ausschließlich durch situative Anpassung, sondern auch durch Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen oder regionalen Gemeinschaften. Sprachvarietäten können unabhängig von der konkreten Kommunikationssituation Hinweise auf Herkunft, soziale Position oder Gruppenzugehörigkeit liefern. So signalisiert etwa ein regional gefärbter Akzent oder gruppenspezifischer Jargon nicht primär die Situation des Gesprächs, sondern die regionale und soziale Verortung der KommunikationspartnerInnen.

Sprache verändert sich somit sowohl durch den situativen Kontext als auch durch sprachliche Varietäten, die mit bestimmten sozialen Identitäten verbunden werden. Vor diesem Hintergrund liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit nicht primär auf situativem Sprachgebrauch, sondern auf der Rolle sprachlicher Varietäten in der Konstruktion von Figuren.

3.1 Begriffliche Einordnung

In der Forschung wird immer wieder darauf hingewiesen, dass es keine allgemein akzeptierte, klar abgegrenzte Definition des Varietätsbegriffs gibt. Eine präzise Bestimmung ist problematisch, da sprachliche Variation selten eindeutig voneinander trennbare Einheiten bildet (vgl. Dittmar 1997). Auch Berruto (2004: 189ff.) hebt hervor, dass der Begriff Varietät zwar zentral, aber theoretisch schwer strikt zu fassen ist. Obwohl der Begriff nicht eindeutig abgegrenzt ist, lässt sich festhalten, dass Varietäten häufig über ihre Entfernung zur Standardsprache beschrieben werden. Sie unterscheiden sich von der Gemeinsprache durch bestimmte sprachliche

⁵¹ Obwohl der Begriff Sprachregister ein zentrales Konzept der Linguistik ist und häufig in translationswissenschaftlichen Diskussionen auftaucht, existiert kein eindeutiger Konsens über seine Definition.

⁵² Dabei interessiert Biber (1995:27-31), welche sprachlichen Merkmale regelmäßig gemeinsam auftreten. Er argumentiert, dass solche Muster auftreten, weil sie zur jeweiligen Situation gehören und dazu dienen, kommunikative Ziele zu erfüllen. Sein Ansatz hilft, verschiedene Sprachstile detailliert zu vergleichen.

⁵³ Für Halliday (1978: 23-24) besteht keine klare Trennung zwischen Inhalt und sprachlicher Form, da beide gemeinsam im sozialen Kontext entstehen und jede Äußerung situativ geprägt ist.

Besonderheiten, die auf unterschiedlichen Ebenen auftreten können, z.B. in der Aussprache, in Grammatik und Satzbau oder im Wortschatz und in der Bedeutung von Wörtern.

Dittmar (1997: 21) schreibt, dass im Zentrum der Soziolinguistik⁵⁴ auch die Frage steht, wie sprachliche Formen gesellschaftlich eingebettet sind und welche sozialen Funktionen sie erfüllen. Er geht davon aus, dass SprecherInnen innerhalb einer Gesellschaft unterschiedliche sprachliche „Kodes“ verwenden, welche weiter in sogenannten „Subkodes“, also sprachliche Varietäten unterteilt werden. Solche Varietäten sind jedoch nicht neutral, sondern unterliegen sozialer Bewertung und gesellschaftlicher Kontrolle. Sie transportieren ein bestimmtes soziales Bild und sind mit Vorstellungen über Status, Zugehörigkeit oder Identität verbunden.

Berruto (2004: 189) hebt die enge Verknüpfung zwischen sprachlichen Formen und sozialen Faktoren hervor. Er formuliert, dass „gewisse Realisierungsformen des Sprachsystems in vorhersehbarer Weise mit gewissen sozialen und funktionalen Merkmalen“ in einer bestimmten Situation zusammenwirken. Wenn also typische sprachliche Formen immer wieder mit charakteristischen Eigenschaften von SprecherInnen (oder Gebrauchssituationen) verbunden sind, dann bilden sie eine Varietät. Entscheidend sind also wiederkehrende Muster im Sprachgebrauch und nicht streng abgegrenzte, isolierte Einheiten.

In eine ähnliche Richtung diskutieren Lüdtke und Mattheier (2005: 15) Varietät als Zusammenfassungen mehrerer sprachlicher Variationsmerkmale, die im Wissen der SprecherInnen miteinander verbunden sind. Gemeint ist damit, dass bestimmte sprachliche Eigenschaften nicht isoliert wahrgenommen werden, sondern als zusammengehöriges Bündel. Diese Merkmale bilden im Bewusstsein der SprecherInnen eine einheitliche sprachliche Form. Eine Varietät entsteht somit nicht nur durch einzelne sprachliche Unterschiede, sondern durch das Zusammenspiel mehrerer wiederkehrender Merkmale, die gemeinsam auftreten und von SprecherInnen als charakteristisch erkannt werden.

Darüber hinaus weist Berruto (2004: 188f.) darauf hin, dass der Begriff Varietät weit gefasst ist und grundsätzlich alle Erscheinungsformen einer historisch gewachsenen Sprache umfassen kann. Dazu zählen unter anderem regionale Dialekte, soziale Sprechweisen, funktionale Sprachformen oder auch individuelle Ausdrücke. Ausgehend davon können lokale Dialekte wie Wienerisch, Soldatensprache, Börsensprache oder auch Denglisch als Varietäten einer Sprache beschrieben werden.

⁵⁴ Im Zentrum der soziolinguistischen Forschung steht nach Dittmar (1997: 21) die „soziale Bedeutung (von Varietäten) des Sprachsystems und des Sprachgebrauchs“. Sprachvarietäten werden demnach nicht als rein formale Unterschiede verstanden, sondern als Träger sozialer Information.

Sprachen erscheinen auf den ersten Blick häufig als geschlossene Systeme. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass sie aus einer Vielzahl unterschiedlicher sprachlicher Ausprägungen bestehen. Die Vorstellung einer einheitlichen „Gesamtsprache“ erweist sich daher als analytisch wenig praktikabel, da Sprachgebrauch stets von sozialen, regionalen und situativen Faktoren beeinflusst ist. In ähnlicher Weise spricht Catford (1965: 83) von der „whole language“ bzw. „total language“, betont jedoch, dass dieses Konzept aufgrund seiner Größe und inneren Heterogenität für viele Fragestellungen nur eingeschränkt brauchbar sind.

THE concept of a ‘whole language’ is so vast and heterogeneous that it is not operationally useful for many linguistic purposes, descriptive, comparative and pedagogical. It is, therefore, desirable to have a framework of categories for the classification of ‘sub-languages’, or varieties within a total language; that is, idiolects, dialects, registers, styles and modes. (1965: 83)

Auch Hudson (1980: 23) verwendet den Begriff der Sprachvarietät als übergeordnetes Konzept, unter dem unterschiedliche Formen sprachlicher Variation zusammengefasst werden. Hudson betont in diesem Zusammenhang, dass „there are no restrictions on the relations among varieties – they may overlap and one variety may include another“ (1980: 23).

Ausgehend von dieser Sichtweise wird Sprache nicht als homogenes System verstanden, sondern als Bündel individueller und gruppenspezifischer Sprachweisen, die sich in idiolektalen, sozialen oder regionalen Mustern manifestieren und auch Prozesse der Identitätskonstruktion umfassen. Für die Analyse audiovisueller Medien ist diese Perspektive relevant, da Figuren nicht primär über situative Registerwechsel, sondern über wiederkehrende sprachliche Varietäten charakterisiert werden, die ihre Herkunft, Zugehörigkeit oder soziale Status markieren und tragen wesentlich zur narrativen Konstruktion Figuren bei.

3.2 Kategorisierung von Sprachvarietäten

Die Abgrenzung einzelner Varietäten ist schwierig, weil nicht eindeutig festgelegt werden kann, ab wann eine bestimmte Anzahl oder Kombination sprachlicher Merkmale als eigenständige Varietät gilt. Es gibt kein klarer Schwellenwert, der bestimmt, wann eine sprachliche Form als eigene Einheit anzusehen ist. Zudem steht sprachliche Variation immer im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Faktoren. Um Varietäten zu beschreiben, müssen daher sowohl sprachliche Merkmale als auch soziale Rahmenbedingungen berücksichtigt und in ihrer Wechselwirkung analysiert werden. Diese enge Verknüpfung macht eine eindeutige Abgrenzung besonders komplex. Unterschiedliche Ansätze ordnen Varietäten typischerweise anhand außersprachlicher Faktoren wie Raum, sozialer Schicht, Zeit oder Kommunikationssituation. (vgl. Berruto 2004: 189)

Es besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass sich mindestens drei grundlegende Dimensionen unterscheiden lassen: geographisch gebundene (diatopische), sozial gebundene (diastatische) und situationsabhängige (diaphasische) Varietäten. Dieses Modell geht auf Coseriu (1988) zurück, der diese drei Perspektiven als zentrale Ordnungskategorien beschreibt. Darüber hinaus wird diskutiert, ob weitere Dimensionen, wie etwa historische (diachrone) oder medial bedingte (diamesische/diamediale) Varietäten, eigenständig berücksichtigt werden sollten. (vgl. Sinner 2014: 27)

Stedje (1996: 184) schlägt eine Einteilung in fünf Dimensionen vor: eine mediumbezogene (gesprochen vs. geschrieben), eine historische, eine regionale, eine soziale und eine stilistische Dimension. Letztere umfasst verschiedene Stilebenen von gehoben bis vulgär. Diese unterschiedlichen Modelle verdeutlichen, dass sprachliche Variation aus mehreren, sich teilweise überschneidenden Perspektiven beschrieben werden kann.

Das Modell von Löffler (2010: 79) differenzieren noch stärker, indem es Varietäten unter anderem nach Individuum (Idiolekt), Medium (Mediolekt), Funktion (Funktiolekt), Region (Dialekt), sozialer Gruppe (Soziolekt), Alter, Geschlecht und Situation unterscheidet. Sein Modell verdeutlicht, dass Varietäten nicht nur regionale oder soziale Aspekte umfassen, sondern auch individuelle Sprachweisen, Funktionen oder Altersgruppen berücksichtigen.

Sprachliche Varietäten entstehen in engem Zusammenhang mit dem sozialen Leben. Menschen bewegen sich in unterschiedlichen Situationen und gehören verschiedenen sozialen Gruppen an. Dadurch entwickeln sie mehrere sprachliche Repertoires, die sie je nach Kontext und Funktion einsetzen. Varietäten treten dabei meist nicht getrennt voneinander auf, sondern überschneiden sich. Eine Person kann gleichzeitig regionale Merkmale, soziale Besonderheiten und einen bestimmten, individuellen Stil verwenden. Sprachliche Variation ist daher keine zufällige Abweichung von einer Norm, sondern folgt bestimmten Mustern, trägt jeweils bestimmte soziale oder kommunikative Bedeutungen und ist ein Bestandteil der individuellen Selbstgestaltung⁵⁵. (vgl. Yau 2019: 282)

Für die vorliegende Analyse sind insbesondere die Varietäten Dialekt, Soziolekt und Idiolekt relevant. Diese Varietäten spielen in audiovisuellen Medien eine zentrale Rolle für die Figurencharakterisierung, da sie Herkunft, soziale Zugehörigkeit und individuelle sprachliche Eigenheiten sichtbar machen. In *Peaky Blinders* wird Sprache gezielt eingesetzt, um Figuren in einem bestimmten regionalen und sozialen Umfeld zu verorten und sie gleichzeitig voneinander

⁵⁵ Sprachvarietäten fungieren auch als Träger kultureller und sozialer Bedeutungen und können daher sowohl positive als auch negative Bewertungen hervorrufen. Solche Zuschreibungen sind jedoch sozial konstruiert und spiegeln eher gesellschaftliche Ideologien als linguistische Unterschiede wider.

zu unterscheiden. Gerade das Zusammenspiel dieser drei Ebenen trägt wesentlich dazu bei, die Figuren sprachlich zu färben und ihre Position innerhalb der Handlung verständlich zu machen.

3.2.1 Dialekte

Dialekt wird in erster Linie als regional gebundene Sprachvarietät verstanden. Er bezeichnet eine Sprechweise, die in einem bestimmten geografischen Gebiet verwendet wird und sich in systematischen Merkmalen der Aussprache, des Wortschatzes und der Grammatik von anderen Varietäten derselben Sprache unterscheidet.

Bußmann (2008: 131) erklärt Dialekte als eigene sprachliche Systeme, die einer Standardsprache oder anderen Varietäten zwar ähnlich genug sind, sodass sich die SprecherInnen zumindest teilweise verstehen können. Gleichzeitig sind Dialekte jedoch nicht offiziell festgelegt oder schriftlich normiert. Es gibt also keine verbindlichen Rechtschreib- oder Grammatikregeln wie bei der Standardsprache. Dialekte werden vor allem gesprochen und nicht institutionell geregelt.

Wie Trudgill (2003: 35) hervorhebt, ist ein Dialekt eine Varietät, die sich grammatisch, phonologisch und lexikalisch von anderen Varietäten unterscheidet und mit einem bestimmten geografischen Gebiet oder einer sozialen Gruppe verbunden ist. Auch Chambers und Trudgill (1998: 45) betonen, dass Dialekte stets sowohl regionale als auch soziale Dimensionen aufweisen, da SprecherInnen immer zugleich regional verortet und sozial positioniert sind.

Die Abgrenzung einzelner Dialekte gestaltet sich zudem schwierig. Sprachwandel, Migration, Sprachkontakt und sozioökonomische Veränderungen führen dazu, dass sprachliche Formen ineinander übergehen und keine scharfen Grenzen gezogen werden können. Besonders in modernen, vielschichtigen Gesellschaften zeigt sich, dass sprachliche Variation nicht klar abgegrenzt ist, sondern in komplexen Mustern organisiert wird. (vgl. Sinner 2014: 102)

Dialekte stehen in einem besonderen Verhältnis zur Standardsprache, die in der Regel normiert und mit formellen gesellschaftlichen Kontexten verbunden ist. Dialekte dagegen sind regional gebundene Sprechweisen, die meist nicht standardisiert sind, und vor allem im mündlichen Alltag⁵⁶ vorkommen. Zwischen stark dialektal geprägter Sprache und neutraler Standardsprache gibt es aber Abstufungen. Eine Person kann z.B. überwiegend standardnah sprechen, aber einzelne regionale Merkmale beibehalten. SprecherInnen bewegen sich zwischen

⁵⁶Akzent bezeichnet ausschließlich Unterschiede auf der lautlichen Ebene, also Abweichungen in der Aussprache, während Dialekt ein umfassenderer Begriff ist, der zusätzlich lexikalische, morphologische und syntaktische Besonderheiten einschließt. Varietäten, die sich lediglich in der Aussprache unterscheiden, werden daher als Akzente bezeichnet. Akzente können Hinweise auf die regionale oder soziale Herkunft von SprecherInnen geben und spielen in audiovisuellen Medien eine zentrale Rolle für die Figurencharakterisierung. (vgl. Coupland: 2007: 5)

diesen Polen und kombinieren Elemente beider Formen. Sprachliche Variation verläuft somit fließend und nicht in klar getrennten Kategorien. (vgl. Bußmann 2008: 759)

Die Idee einer einheitlichen Standardsprache ist eng mit Prozessen der Sprachstandardisierung verbunden. Wie Lippi-Green (2012: 68) zeigt, wird typischerweise die Standardvarietät gesellschaftlich bevorzugt, während andere Varietäten oft als weniger legitim gelten. In fiktionalen Texten werden nicht-standardisierte Varietäten gezielt eingesetzt, um Figuren sozial zu verorten und Statuszuschreibungen sichtbar zu machen. Dialekte fungieren daher nicht nur als regionale Marker, sondern tragen soziale Bedeutungen. Sie können bewertet werden, und können zugleich Nähe und Zugehörigkeit ausdrücken. Auch diese identitätsbezogene Funktion macht Dialekt zu einem wichtigen Mittel der Figurencharakterisierung.

Dialekt wird auch als dynamische sprachliche Praxis gesehen, die eng mit Identitätskonstruktion verbunden ist. Zwar werden Dialekte häufig mit bestimmten Regionen assoziiert und können geografische Herkunft markieren, doch ihre Funktion geht darüber hinaus. Sie stellen sprachliche Ressourcen dar, mit denen SprecherInnen soziale, ethnische oder lokale Zugehörigkeit ausdrücken und sich positionieren können. (vgl. Coupland 2007: 2f.)

Während Dialekte früher keine bewusste Wahl dargestellt haben, ist ein Dialektwechsel heute nicht mehr ungewöhnlich. Viele lernen im Laufe der Zeit mehrere Dialekte und setzen sie je nach sozialer Umgebung ein. Wenn verschiedene Dialekte unterschiedliche Bedeutungen tragen, wird die Wahl eines bestimmten Dialekts selbst zu einer Bedeutungswahl. (vgl. Halliday 1978: 34)

Für die vorliegende Arbeit ist diese Perspektive insofern zentral, als Dialekt zwar in erster Linie der regionalen Verortung von Figuren dient, jedoch weitere soziale und emotionale Bedeutungen transportiert. Figuren bewegen sich dabei häufig zwischen stärker regional gefärbten und standardnäheren Sprachformen, wodurch unterschiedliche situative und soziale Entscheidungen sprachlich sichtbar werden. Tommy und Polly zum Beispiel sprechen nicht durchgehend dialektal. Sie verwenden zwar deutlich erkennbare Brummie-Merkmale (Dialekt in Birmingham), bewegen sich jedoch je nach Funktion ihrer Sprache näher oder weiter vom Standard weg. In formelleren oder strategischen Gesprächen kann ihre Sprache standardnäher eingesetzt werden, während sie im familiären oder lokalen Umfeld stärker regional geprägt ist. Dialekt wird somit gezielt eingesetzt und signalisiert Nähe zur Herkunft oder Distanz zu bestimmten Kontexten.

Der in der Analyse relevante Dialekt Alfies, Cockney, bezeichnet einen Dialekt, der traditionell im Londoner East End gesprochen wird. Historisch bezog sich die Bezeichnung auf Personen, die innerhalb der Hörweite der Glocken der Kirche St Mary-le-Bow geboren wurden.

Im weiteren Verständnis kann Cockney auch als soziolektale Varietät der Londoner Arbeiterklasse betrachtet werden und ist häufig mit bestimmten sozialen Bewertungen oder negativen Konnotationen verbunden. Ein weiteres charakteristisches Merkmal ist der sogenannte „rhyming slang“, bei dem Begriffe durch reimende Umschreibungen ersetzt werden. (vgl. Glück 2024: 112)

3.2.2 Soziolekte

Soziolekte bezeichnen sprachliche Ausprägungen, die an sozial definierte Gruppen gebunden sind. Während Dialekte primär regional verortet sind, beziehen sich Soziolekte auf gesellschaftliche Strukturen wie soziale Schicht, Beruf, Status oder Milieu (vgl. Hudson 1980: 41f.). Entscheidend ist somit nicht der geografische Raum, sondern die soziale Zugehörigkeit der SprecherInnen.

Eine soziale Gruppe kann durch unterschiedliche Faktoren bestimmt sein, etwa durch Beruf, Bildungsniveau, Einkommen, Wohnumfeld, ethnische Herkunft, kulturellen Hintergrund oder religiöse Zugehörigkeit (vgl. Yau 2019: 283). Entsprechend beschreibt Crystal (2008: 440) den Soziolekt als „a linguistic variety [...] defined on social [...] grounds, e.g. correlating with a particular social class or occupational group“. Soziolekte zeigen sich in charakteristischen Mustern der Aussprache, Grammatik oder Wortwahl und spiegeln die soziale Position oder Gruppenzugehörigkeit ihrer SprecherInnen wider. Sie fungieren damit als eine Varietät, durch die sprachliche Formen mit bestimmten sozialen Identitäten verknüpft werden.

Diese sprachlichen Unterschiede werden in Bezug auf soziale Faktoren wie Alter, Geschlecht, sozioökonomischen Status oder ethnische Zugehörigkeit untersucht (vgl. Schilling 2013: 5). Dabei wird deutlich, dass sprachliche Variation nicht nur mit objektiven Merkmalen zusammenhängt, sondern auch mit Selbstverständnis und der Identifikation der SprecherInnen.

Menschen orientieren sich sprachlich oft an bestimmten sozialen Gruppen oder Gemeinschaften, um Zugehörigkeit auszudrücken oder sich abzugrenzen. Ein Soziolekt muss dabei nicht unbedingt auf einem bewussten Gruppenselbstbild beruhen. Entscheidend ist vielmehr, dass bestimmte sprachliche Merkmale von außen als typisch für eine Gruppe wahrgenommen und entsprechend zugeschrieben werden (vgl. Sinner 2014: 143f.). Soziale Einordnung und Bewertung spielen somit eine wichtige Rolle bei der Entstehung und Wahrnehmung von Soziolekten.

Die Abgrenzung von Soziolekten zu anderen Varietäten ist nicht immer eindeutig. Insbesondere die Unterscheidung zwischen sozial gebundenen und situationsabhängigen Sprachformen kann schwierig sein, da sprachliche Phänomene häufig mehreren Dimensionen zugleich

zugeordnet werden können⁵⁷ (vgl. Sinner 2014: 138). Soziolekte umfassen unterschiedliche Ausprägungen sozialer Differenzierung, etwa schichtspezifische, gruppenspezifische oder geschlechtsspezifische Sprachformen. Gemeinsam ist diesen Erscheinungsformen, dass sie soziale Zugehörigkeit sprachlich sichtbar machen und Identitätszuschreibungen ermöglichen. In diesem Sinne versteht Coupland (2007: 3ff.) sprachliche Variation als Ressource, mit der soziale Identität konstruiert und kommuniziert wird. Soziolekte sind demnach nicht lediglich strukturelle Sprachsysteme, ein Mittel, durch das SprecherInnen Zugehörigkeit, Solidarität oder Distanz markieren.

Soziolektale Merkmale tragen dazu bei, Figuren bestimmter sozialen Gruppen, Milieus oder Machtstrukturen zuzuordnen. In *Peaky Blinders* zeigen sich soziale Hierarchien nicht nur in Handlung und Kostüm, sondern auch in sprachlichen Mustern, die kriminelle Netzwerke, politische Eliten oder religiöse Gemeinschaften markieren. In der Sprache von Tommy, Alfie und Polly spiegeln sich unterschiedliche soziolektale Muster wider. Tommy bewegt sich zwischen Arbeiterklasse, kriminellem Milieu und später politischem Umfeld. Alfie nutzt eine performative Sprache, die ein spezifisches Londoner Milieu signalisiert. Polly verbindet soziale Herkunft mit moralischen Bezügen. Soziolektale Merkmale fungieren damit als zentrales Mittel der sozialen Differenzierung und Figurencharakterisierung.

Der Ausdruck „*in the bleak midwinter*“ nimmt in *Peaky Blinders* eine besondere Rolle ein und fungiert als gruppenspezifischer sprachlicher Code unter ehemaligen Kriegskameraden. Obwohl das Publikum ihn bereits in der ersten Episode der ersten Staffel hört, wird seine Bedeutung erst in der vierten Staffel explizit erklärt. Bis dahin lässt sich seine Funktion nur indirekt aus dem Kontext erschließen, was seine Rolle als Insider-Code unterstreicht.

Der Ursprung dieses Codes liegt in einem Ereignis während des Ersten Weltkriegs. Tommy und seine fünf Kameraden glaubten, in den Tunneln ihrem sicheren Tod entgegenzugehen, und sangen in dieser Situation das Weihnachtslied *In the Bleak Midwinter*. Nachdem sie überlebten, erhielt der Ausdruck eine symbolische Bedeutung. Er fungiert innerhalb der Gruppe als eine Art Abschiedsformel, die verwendet wird, wenn einer von ihnen stirbt.

Für Tommy signalisiert der Ausdruck eine Zugehörigkeit zu dieser spezifischen Gruppe. Die Wendung fungiert somit als gruppenspezifischer sprachlicher Marker, der nicht primär regional oder sozial, sondern erfahrungsbezogen motiviert ist. Der Ausdruck kann seine Funktion

⁵⁷ So können Fachsprachen beispielsweise als Ausdruck einer sozialen Gruppe von ExpertInnen verstanden werden, zugleich jedoch als situativ gebundene Kommunikationsform auftreten. (vgl. Sinner 2014: 138)

erfüllen, weil er im Verlauf der Serie wiederholt und konsistent verwendet wird⁵⁸. Der Ausdruck erscheint ausschließlich in Situationen, in denen Mitglieder dieser Gruppe zu sehen sind oder sie sich symbolisch abschieden. Durch diese konsistente Verwendung wird er zu einem erkennbaren Code, der die gemeinsame Kriegserfahrung der Figuren markiert.

3.2.3 Idiolekte

Mit Idiolekt wird über die individuelle sprachliche Ausprägung eines Menschen gesprochen. Dittmar (1997: 181) versteht darunter die „unverwechselbare Sprache eines Individuums“, während Crystal (2008: 235) ihn als „one’s personal dialect“ beschreibt, also als das sprachliche System einer einzelnen Person. Auch Hatim und Munday (2005: 347) definieren den Idiolekt als jene Form sprachlicher Varietät, die spezifisch für ein Individuum ist, im Gegensatz zu regionalen oder sozialen Varietäten.

Der Idiolekt betrifft alle sprachlichen Ebenen. Dazu gehört die Aussprache, die Wortbildung, der Satzbau sowie der Wortschatz und die Bedeutungen von Wörtern (vgl. Sung 2020). Er stellt somit kein isoliertes stilistisches Phänomen dar, sondern ein umfassendes individuelles Sprachsystem. Idiolekt umfasst mehr als einen bloßen persönlichen Stil, da er alle sprachlichen Mittel einschließt, mit denen eine Person ihre Gedanken ausdrückt. Die individuelle Sprachweise zeigt sich sowohl in strukturellen als auch in stilistischen Besonderheiten.

Gleichzeitig ist der Idiolekt nicht unabhängig von situativen Bedingungen. Die Auswahl sprachlicher Mittel hängt unter anderem von Kontext, GesprächspartnerInnen, sozialem Status, Näheverhältnis oder kommunikativer Zielsetzung ab. SprecherInnen greifen je nach Situation auf unterschiedliche stilistische Register oder Ausdrucksformen zurück. Idiolekt ist daher dynamisch und kontextsensitiv. Dennoch bleiben individuelle Präferenzen und wiederkehrende Muster erkennbar, die eine persönliche Stimme prägen.

Darüber hinaus wird der Idiolekt durch biografische und soziale Faktoren geprägt. Gromyak und Kovaliv (1997: 301) weisen darauf hin, dass individuelle Sprachverwendung mit Wohnort, Alter, Beruf, sozialem Status und allgemeinem Bildungsniveau zusammenhängt. Idiolektale Merkmale spiegeln somit nicht nur persönliche Eigenheiten wider, sondern stehen zugleich in Beziehung zur gesamtsprachlichen Struktur und ihren sozialen Dimensionen. In diesem Sinne schließt der Idiolekt stets Elemente anderer Varietäten ein. (vgl. Oksaar 2000)

⁵⁸ In der ungarischen Untertitelung wird dieser Ausdruck nicht ganz konsistent übersetzt. Der Grund dafür ist höchstwahrscheinlich, dass die Übersetzung von mehreren Personen gemacht wurde. Insgesamt erscheinen drei Varianten: „a zord tél derekán“ (auf Deutsch: mitten im rauen Winter), „a tél fekete közepén“ (auf Deutsch: mitten im schwarzen Winter) und „a zord télben“ (auf Deutsch: im rauen Winter). Diese Inkonsistenz kann problematisch sein, da wiederkehrende sprachliche Marker für Gruppenzugehörigkeit idealerweise einheitlich übertragen werden sollten, um ihre Funktion vollständig zu bewahren.

Gerade diese Überlagerung erschwert jedoch die klare Abgrenzung zwischen individuellen und kollektiv geteilten Sprachmustern. Wie Sinner (2014: 147ff.) betont, ist es oft schwierig zu entscheiden, ob eine sprachliche Besonderheit idiolektal oder Ausdruck sozialer Gruppenzugehörigkeit ist. Idiolektale Eigenheiten treten häufig gemeinsam mit Merkmalen auf, die bestimmten Dialekten⁵⁹ oder Soziolekten⁶⁰ zugeordnet werden können. Für die Übersetzung stellt dies eine besondere Herausforderung dar, da entschieden werden muss, welche sprachlichen Eigenheiten als figurenkonstitutiv zu erhalten sind.

3.3 Figurenkonstruktion

Figuren in audiovisuellen Medien entstehen nicht als reale Personen, sondern als mentale Vorstellungen im Kopf der ZuschauerInnen. Beim Sehen eines Films entwickeln ZuschauerInnen anhand der Sprache der Figuren sowie der dargestellten Bilder, Geräusche und Handlungen Vorstellungen über eine Figur und ihre Eigenschaften. Aussagen über eine Figur beziehen sich daher immer auf diese mentalen Repräsentationen, die während der Rezeption entstehen und durch gemeinsame kulturelle Erwartungen oder Interpretationsmuster geprägt sind. (vgl. Eder 2025: 68)

Im Unterschied zu literarischen Texten werden Figuren im Film jedoch nicht primär durch sprachliche Beschreibung vermittelt, sondern durch audiovisuelle Darstellung. Dadurch erhalten Figuren eine besondere sinnliche Qualität, da ZuschauerInnen sie nicht nur als erzählte Figuren wahrnehmen, sondern sie visuell und akustisch als Teil einer dynamischen Umgebung erleben.

3.3.1 Figurenkonstruktion durch Sprachvarietäten

Formen sprachlicher Variation treten natürlich nicht nur in realer Kommunikation auf, sondern spielen auch in fiktionalen Texten eine wichtige Rolle. Bereits früh in der Literaturgeschichte wurde sprachliche Variation eingesetzt, um Figuren zu charakterisieren oder ihre soziale und regionale Verortung zu markieren (vgl. Blake 1981). AutorInnen nutzen unterschiedliche Sprachvarietäten gezielt, um Informationen über Figuren zu vermitteln.

Gerade in audiovisuellen Serien spielt sprachliche Charakterisierung eine besonders wichtige Rolle. Wiederkehrende Figuren entwickeln über längere Erzählbögen hinweg stabile sprachliche Muster, durch die sie für das Publikum wiedererkennbar werden. Wie Ramos Pinto

⁵⁹ Nach Coupland (1966: 166) gehören die Dialekte, die eine Person verwendet, zum individuellen Sprachprofil dieser Person.

⁶⁰ Die Abgrenzung zwischen dem Idiolekt und dem Soziolekt ist relevant, da was für Außenstehende als Idiolekt erscheint, kann für die Mitglieder einer kleinen Gruppe eine distinktive Gruppensprache sein. (vgl. Sinner 2014: 148)

(2009: 291) betont, kann die Verwendung sprachlicher Varietäten im Dialog dazu beitragen, das soziokulturelle Profil einer Figur sichtbar zu machen und ihre Position innerhalb des fiktionalen Kontextes zu verdeutlichen. Sprachvariation fungiert somit als narratives Mittel der Figurencharakterisierung.

In narrativen Texten spielt sprachlicher Stil eine zentrale Rolle für die Darstellung von Figuren und sozialen Beziehungen. Im narrativen Kontext wird Stil häufig genutzt, um Unterschiede zwischen Erzählerstimme und Figurenrede sichtbar zu machen. Besonders die Wahl zwischen standardsprachlichen und regional geprägten Formen spielt dabei eine wichtige Rolle. Stil manifestiert sich dabei in unterschiedlichen Formen sprachlicher Variation, etwa durch Register, Dialekt oder Idiolekt, die jeweils unterschiedliche soziale, situative oder individuelle Funktionen erfüllen. Sie ermöglichen es, verschiedene Stimmen innerhalb eines Textes voneinander abzugrenzen und unterschiedliche soziale Perspektiven darzustellen. Durch solche sprachlichen Marker lassen sich Figuren nicht nur sozial oder regional verorten, sondern auch individuell charakterisieren. (vgl. Fludernik 2009: 70f.)

Dabei greifen AutorInnen häufig auf gesellschaftlich verbreitete sprachliche Stereotype zurück. Bestimmte Sprachformen werden von RezipientInnen mit bestimmten sozialen Gruppen, Regionen oder gesellschaftlichen Positionen assoziiert. Diese Erwartungen ermöglichen es dem Publikum, bereits anhand der Sprechweise einer Figur Rückschlüsse auf deren soziale Stellung oder kulturellen Hintergrund zu ziehen (vgl. Ramos Pinto 2009: 290). In vielen Fällen wird beispielsweise erwartet, dass Figuren mit höherem sozialem Prestige eine standardnahe Sprache verwenden, während stärker von der Standardsprache abweichende Varietäten häufig mit niedrigeren sozialen Positionen verbunden werden. (vgl. Assis Rosa 2015: 3)

Figuren werden über implizite Hinweise wie Dialekt, Soziolekt und Idiolekt identifiziert. Solche Varianten aktivieren beim Leser Schemata über Herkunft, Bildungsstand und Persönlichkeitsmerkmale und ermöglichen so die mentale Konstruktion einer Figur (vgl. McIntyre 2014: 155f.). Fiktionale Sprachvariation bildet jedoch keine exakte Abbildung realer Sprachverhältnisse. Vielmehr handelt es sich um eine stilisierte Darstellung, deren Ausprägung von narrativen, ästhetischen oder funktionalen Zielen abhängt (vgl. Ramos Pinto 2009: 291f.). Sprachliche Variation wird gezielt eingesetzt, um Figuren innerhalb der Handlung zu positionieren und ihre soziale oder kulturelle Einordnung für das Publikum nachvollziehbar zu machen.

Die Art und Weise, wie eine Figur sich äußert, gibt Hinweise auf ihre Einstellungen, Überzeugungen und inneren Zustände. Dadurch ermöglicht die Sprache dem Publikum, Identitätsmerkmale oder bestimmte Figurentypen zu erkennen (vgl. Balossi 2014: 24). Solche

Hinweise können sowohl explizit als auch implizit vermittelt werden. Nach Culpeper (2001: 163-172) und McIntyre (2014: 156-161) ergeben sich Charakterisierungsmerkmale häufig aus verschiedenen sprachlichen Ebenen, etwa aus Lexik, Syntax, Akzent, Dialekt oder pragmatischen Mustern des Sprachgebrauchs. Auch implizite Hinweise wie Höflichkeitsstrategien, indirekte Andeutungen oder Gesprächsverhalten können Rückschlüsse auf Identität, soziale Stellung oder Beziehungen zwischen Figuren ermöglichen. Das Publikum interpretiert diese Signale auf Grundlage von Alltagswissen und kulturellen Erwartungsmustern.

Dialekt übernimmt in audiovisuellen Medien daher eine wichtige Funktion bei der Figurenzeichnung und der räumlichen Verortung der Handlung. Dialekt dient als dauerhaftes Charaktermerkmal. Durch dialektale Merkmale können Figuren in einem bestimmten geografischen Raum positioniert werden, während gleichzeitig soziale Herkunft, Bildungsgrad oder kulturelle Zugehörigkeiten sichtbar werden (vgl. McIntyre 2014: 155). Auf diese Weise trägt sprachliche Variation wesentlich dazu bei, Figuren innerhalb der narrativen Struktur voneinander abzugrenzen und ihre Rolle im sozialen Gefüge der Handlung zu verdeutlichen.

Sprachliche Merkmale ermöglichen es außerdem, Figuren bestimmten sozialen Gruppen zuzuordnen (vgl. Yau 2019: 283). Umgangssprache, Jargon, Fachsprache oder Slang können beispielsweise Gruppenzugehörigkeiten, berufliche Hintergründe oder soziale Milieus markieren. Solche sprachlichen Signale tragen dazu bei, Figuren innerhalb der narrativen Struktur voneinander abzugrenzen und ihre Position im sozialen Gefüge der Handlung zu verdeutlichen.

Neben sozialen und regionalen Varietäten spielt auch der Idiolekt eine wichtige Rolle für die Figurencharakterisierung. Darunter wird die individuelle Sprachweise einer Person verstanden, die sich in wiederkehrenden sprachlichen Mustern äußert. Laut Coulthard (2004: 432) zeigt sich der Idiolekt in charakteristischen sprachlichen Entscheidungen, die im Diskurs einer Figur regelmäßig auftreten. Edwards (2009: 19) betont ebenfalls, dass individuelle sprachliche Merkmale wesentlich zur Konstruktion persönlicher Identität beitragen.

Ein konsistenter Sprachstil erhöht den Wiedererkennungswert einer Figur⁶¹ und trägt zu ihrer Glaubwürdigkeit innerhalb der erzählten Welt bei (vgl. Olsson 2008: 29). Radionova (2018) erörtert aber, dass Veränderungen in der Sprachweise hingegen auch narrative

⁶¹ Die spezifischen sprachlichen Merkmale einer Figur ermöglichen es zudem, sie deutlich von anderen Figuren abzugrenzen. Besonders bei einem umfangreicheren Figurenensemble hilft die Sprache, jede Figur unverwechselbar zu machen.

Entwicklungen sichtbar machen können und auf Veränderungen im Charakter⁶² oder in der sozialen Situation einer Figur hinweisen. Nach Matkivska (2014) werden Brüche vom Publikum als Signal für Entwicklung, Maskerade oder Rollenwechsel gelesen.

Es ist jedoch zu beachten, dass alle textuellen Hinweise auf die Charakterisierung letztlich von den AutorInnen konstruiert werden. Die Wahrnehmung einer Figur entsteht daher aus der Interaktion zwischen den im Text angelegten Signalen und dem Vorwissen sowie den Erwartungsmustern des Publikums. (vgl. McIntyre 2014: 156-161).

Am Beispiel der Serie *Peaky Blinders* lässt sich erkennen, wie Sprachvarietäten zur Figurencharakterisierung beitragen. Die Figuren werden unter anderem durch regionale Akzente, soziolektale Ausdrucksweisen, wiederkehrende idiolektale Äußerungen und gruppenspezifische Lexik charakterisiert. Diese sprachlichen Merkmale dienen weniger der Anpassung an konkrete Kommunikationssituationen als vielmehr der Markierung sozialer Zugehörigkeit, regionaler Herkunft und Machtpositionen innerhalb der dargestellten Welt. In der Serie steht im Vordergrund, wer die Figuren sind, welcher sozialen Welt sie angehören und mit welcher Sprachvarietät sie diese Elemente ihrer Identität ausdrücken. Die sprachlichen Unterschiede sind also eher sozial und regional verankert als situativ motiviert.

Sprache ist ein wichtiges Mittel der Charakterisierung, da sie Informationen über Herkunft, soziale Stellung oder Persönlichkeit einer Figur vermitteln kann. Ihre Wirkung entsteht jedoch häufig erst im Zusammenspiel mit anderen Zeichen des audiovisuellen Textes. Dialekt oder sprachliche Eigenheiten können beispielsweise durch das Setting, das Verhalten der Figur oder durch visuelle Hinweise zusätzlich verstärkt werden.

3.3.2 Multimodale Figurenkonstruktion

Ein zentraler Aspekt audiovisueller Texte besteht darin, dass ihre Bedeutung nicht allein durch Sprache entsteht. Filme und Serien sind komplexe semiotische Konstruktionen, in denen verschiedene Zeichensysteme gleichzeitig wirken. Neben dem sprachlichen Code spielen auch visuelle, akustische und paralinguistische Elemente eine Rolle bei der Bedeutungsproduktion. (vgl. Chaume & Poyatos 1996)

Für die Figurenkonstruktion bedeutet dies, dass eine Figur in audiovisuellen Texten nicht allein durch ihre Sprache definiert wird, sondern durch das Zusammenspiel mehrerer Ausdrucksebenen. Neben dem gesprochenen Dialog tragen auch visuelle und akustische Elemente zur Charakterisierung bei. Die Bedeutung einer Figur ergibt sich somit aus dem Zusammenspiel

⁶² Fernsehfiguren gelten als weitgehend stabil, da sie über viele Episoden hinweg wiedererkennbar bleiben müssen. Nur kleinere persönliche Entwicklungen oder biografische Ergänzungen sind üblich, um die Kontinuität der Serie zu sichern. (vgl. Bednarek 2011: 187)

von Dialog, Stimme, Körper, Gestik, Mimik, Kleidung, räumlicher Umgebung und der Interaktion mit anderen Figuren. (vgl. Eder 2014)

Ein zentraler Bestandteil dieses Prozesses ist das sogenannte Körperbild einer Figur. Darunter versteht man die Vorstellung des Körpers einer Figur, die beim Publikum durch die Wahrnehmung der filmischen Darstellung entsteht. ZuschauerInnen entwickeln aus den gezeigten Bildern, der Stimme sowie aus sprachlichen Informationen ein mentales Modell der Figur. Dabei werden nicht nur äußerliche Merkmale wie Körperform, Alter oder Geschlecht wahrgenommen, sondern auch kulturell geprägte Erwartungen und Zuschreibungen aktiviert. Bestimmte körperliche Eigenschaften können etwa mit sozialen Rollen, Charakterzügen oder gesellschaftlichen Stereotypen in Verbindung gebracht werden. (vgl. Eder 2014: 248, 254)

Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang das Gesicht. Filmische Inszenierungen lenken die Aufmerksamkeit häufig gezielt auf Gesichter, etwa durch Nahaufnahmen, wodurch Mimik und Blickverhalten zu zentralen Ausdrucksmitteln der Figurencharakterisierung werden. Über Gesichtsausdruck und Blickrichtung können Emotionen, Intentionen oder innere Konflikte sichtbar gemacht werden. ZuschauerInnen interpretieren diese visuellen Signale häufig als Hinweise auf Persönlichkeit oder Gefühlszustände der Figur (vgl. Eder 2014: 257f.). Die Bedeutung solcher nonverbalen Zeichen liegt darin, dass sie die sprachliche Ebene ergänzen oder teilweise sogar ersetzen können.

Gestik, Körperhaltung und Bewegungsverhalten tragen ebenfalls zur Charakterisierung von Figuren bei. Bewegungen der Hände, die Art zu stehen oder zu sitzen sowie der Umgang mit räumlicher Nähe oder Distanz vermitteln Informationen über soziale Beziehungen, emotionale Zustände oder Machtverhältnisse zwischen Figuren⁶³.

Auch Kleidung und andere körpernahe Artefakte spielen eine wichtige Rolle in der Figurenkonstruktion. Kostüme, Frisuren, Schmuck oder Accessoires fungieren als kulturell codierte Zeichen, die soziale Zugehörigkeit, Status oder Lebensstil einer Figur anzeigen können. Kleidung kann darüber hinaus Veränderungen innerhalb der Figurenentwicklung sichtbar machen, etwa wenn sie einen sozialen Auf- oder Abstieg markiert oder eine Veränderung der Identität signalisiert (vgl. Eder 2014: 255f.). In audiovisuellen Medien ist Kleidung daher selten ein zufälliges Element, sondern wird bewusst eingesetzt, um bestimmte Eigenschaften einer Figur hervorzuheben oder sie innerhalb einer sozialen Gruppe zu verorten.

⁶³ Interessant ist die häufige filmische Strategie, sprachlichen und körperlichen Ausdruck gegeneinander auszuspielen. Wenn eine Figur beispielsweise Ruhe vorgibt, ihre Körpersprache jedoch Nervosität verrät, entsteht eine Mehrdeutigkeit, die zur psychologischen Komplexität der Figur beiträgt. (vgl. Hickethier 2001)

Neben visuellen Aspekten spielen auch auditive Elemente eine wichtige Rolle. Stimme, Intonation, Lautstärke oder Sprechtempo beeinflussen die Wahrnehmung einer Figur ebenso wie Hintergrundgeräusche und musikalische Untermalung. Musik oder Soundeffekte können Emotionen verstärken, Spannung erzeugen oder bestimmte Charaktereigenschaften unterstreichen (vgl. Eder 2010). Leitmotive oder wiederkehrende musikalische Themen können darüber hinaus mit bestimmten Figuren verbunden werden und so deren Präsenz oder Bedeutung innerhalb der Handlung markieren.

Ein weiterer wichtiger Faktor ist die schauspielerische Performance. Die Art und Weise, wie eine Figur spricht, sich bewegt oder reagiert, trägt wesentlich zur Interpretation ihrer Persönlichkeit bei. Rhythmus der Sprache, Pausen, Betonungen oder körperliche Ausdrucksformen können Emotionen oder innere Konflikte vermitteln, ohne dass diese explizit ausgesprochen werden müssen.

Darüber hinaus wird die Charakterisierung von Figuren stark durch ihre räumliche und soziale Umgebung geprägt. Figuren existieren im Film nicht isoliert, sondern in einem komplexen Geflecht von Beziehungen zu anderen Figuren und zu bestimmten Orten. Die Umgebung kann dabei verschiedene Funktionen erfüllen. Sie kann als Wahrnehmungsraum wirken, der die emotionale Stimmung einer Figur widerspiegelt oder als Handlungsraum, der ihre Möglichkeiten und Grenzen bestimmt. (vgl. Eder 2014: 265f.)

Schließlich spielt auch die Beziehung einer Figur zu anderen Figuren eine zentrale Rolle für ihre Charakterisierung. Eigenschaften einer Figur werden häufig erst im Vergleich oder im Kontrast zu anderen Figuren deutlich. Kontrastfiguren oder Parallelfiguren lenken die Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Eigenschaften und tragen dazu bei, Charakterzüge klarer herauszuarbeiten. Figuren werden daher nicht nur durch individuelle Merkmale, sondern auch durch ihre Position innerhalb eines sozialen Gefüges konstruiert.

Sprache bildet also nur eine von mehreren Ebenen der Figurenkonstruktion. Dialekte, Soziolekte oder individuelle Sprachweisen wirken stets gemeinsam mit visuellen und performativen Elementen. Gerade in Serien wie *Peaky Blinders* entstehen Figuren daher durch die Kombination von sprachlichen Varietäten, körperlicher Darstellung, Kleidung, räumlicher Inszenierung und sozialen Beziehungen.

3.4 Sprachvarietäten im Übersetzungs- und Untertitelungsprozess

Sprachstile und -varianten sind im audiovisuellen Bereich entscheidende Werkzeuge, um Figuren lebendig und glaubwürdig zu gestalten. Für die AVT bedeutet es, dass die ÜbersetzerInnen sensibel und kreativ mit Sprache umgehen müssen, um diese feinen Unterschiede auch im

Zieltext spürbar und nachvollziehbar zu machen. Nur so lässt sich die Identität der Figuren auch in der Übersetzung erhalten.⁶⁴

In der audiovisuellen Übersetzung begegnen die ÜbersetzerInnen einer großen Bandbreite sprachlicher Variation, die zum Zweck der Figurencharakterisierung eingesetzt wird. Diese betrifft nicht nur verschiedene Sprachen, sondern auch Unterschiede innerhalb einer Sprache sowie besondere sprachliche Phänomene, die sich auf die Wahrnehmung und Konstruktion der Figuren auswirken und entsprechend übersetzt werden müssen.

3.4.1 Sprachvarietäten im AV-Kontext

In vielen Produktionen kommen neben der Hauptsprache zusätzliche Sprachen vor, wenn bestimmte Figuren regelmäßig in einer anderen Sprache sprechen oder gezielt fremdsprachliche Ausdrücke verwenden. Diese Elemente werden oft eingesetzt, um Authentizität zu erzeugen bzw. kulturelle Hintergründe darzustellen. Dialekte dienen dazu, die geografische oder soziale Herkunft einer Figur zu verdeutlichen. Soziolekte tragen oft dazu bei, Gruppenzugehörigkeit, Alter oder sozialen Status deutlich zu machen. Im audiovisuellen Kontext werden Akzente oft verwendet, um Nationalität oder kulturellen Hintergrund hörbar zu machen. Manchmal dienen sie auch humoristischen Zwecken oder unterstreichen die Außenseiterrolle einer Figur.

In vielen Filmen und Serien wechseln Figuren zwischen Varietäten und Sprachen oder mischen sie innerhalb eines Satzes⁶⁵. Diese Praxis spiegelt oft realistische, multilinguale Kommunikationssituationen wider und kann soziale Nähe, Abgrenzung oder kulturelle Identität markieren. Der gezielte Einsatz von Slang oder Tabuwörtern bringt beispielsweise häufig eine besondere Funktion mit sich, wie die Betonung von Gruppenzugehörigkeit, Rebellion, Komik, sozialer Provokation oder Machtdemonstration. (vgl. Zabalbeascoa 2025)

Jede dieser Formen der sprachlichen Variation kann eine wichtige Funktion für Handlung, Figurenentwicklung oder Atmosphäre übernehmen. Für die Untertitelung bedeutet das, dass es nicht genügt den bloßen Inhalt zu übertragen, sondern die Sprachvarietät sowie ihre Funktion müssen ebenfalls beachtet werden. ÜbersetzerInnen müssen eine angemessene Lösung finden, stilistische Elemente den Abgrenzungen der Untertitelung entsprechend sprachlich neu zu gestalten.

⁶⁴ Die gezielte Verwendung von Sprachvarietäten trägt in Filmen und Serien auch zur Stereotypisierung. Dabei ist auffällig, dass nicht alle Figuren so sprechen, wie es für eine realistische Darstellung nötig wäre. Stattdessen wird sprachliche Markierung häufig nur dort eingesetzt, wo sie einen bestimmten Kontrast oder eine bestimmte Wirkung erzeugen soll. (vgl. Bleichenbacher 2008: 30)

⁶⁵ Einige Produktionen verwenden vollständig erfundene Sprachen. Diese stellen für Übersetzende eine besondere Herausforderung dar, da es keine Originalbedeutung gibt, und deshalb oft Wirkung, Klang oder Funktion übertragen werden müssen. (vgl. Zabalbeascoa 2025: 163)

Im audiovisuellen Kontext wird die Analyse von Sprachvarietäten in der Regel nicht auf einen einzigen theoretischen Ansatz gestützt, sondern kombiniert mehrere Perspektiven aus der Übersetzungswissenschaft und benachbarten Disziplinen. Ein wichtiger Ausgangspunkt sind die Descriptive Translation Studies (Toury 1995)⁶⁶, die Übersetzungen nicht vorschreiben oder bewerten, sondern Ausgangs- und Zieltexte zunächst als beobachtbare Texte beschreiben. Auf dieser Grundlage lassen sich systematisch untersuchen, welche Strategien in der Praxis tatsächlich verwendet werden, etwa im Umgang mit Dialekten oder soziolektalen Merkmalen.

Da audiovisuelle Texte grundsätzlich multimodal aufgebaut sind, spielen außerdem multimodale Analyseansätze eine wichtige Rolle (vgl. Renna 2021). Wie bereits erwähnt, berücksichtigen diese, dass Bedeutung nicht nur durch Sprache, sondern auch durch Bild, Handlung, Ton oder Musik entsteht. Sprachvarietäten werden daher im Zusammenspiel mit visuellen und akustischen Elementen analysiert, da diese ebenfalls Hinweise auf soziale Herkunft, Charaktereigenschaften oder Beziehungen zwischen Figuren vermitteln können.

Im Zusammenhang mit der Analyse von Varietäten werden zudem häufig Strategie-Typologien verwendet, mit denen unterschiedliche Übersetzungsentscheidungen beschrieben werden können. Die Forschung zu Sprachvarietäten im audiovisuellen Kontext ist zudem meist interdisziplinär ausgerichtet. Ansätze aus der Translationswissenschaft werden mit Erkenntnissen aus der Linguistik, der Film- und Medienwissenschaft sowie der Soziolinguistik kombiniert, um der polysemiotischen Struktur audiovisueller Texte gerecht zu werden. (vgl. Renna 2021)

Es besteht keine Einigkeit darüber, in welchem Ausmaß sprachliche Varietäten in der Translation wiedergegeben werden sollten. Varietäten erfüllen im Film und Serien häufig weniger eine informationsbezogene als vielmehr eine atmosphärische oder charakterisierende Funktion, indem sie soziale Unterschiede, kulturelle Zugehörigkeiten oder das Aufeinandertreffen verschiedener sozialer Gruppen verdeutlichen. (vgl. Herbst 1994: 103)

3.4.2 Problematik der Sprachvarietäten

Sprachvariationen in der AVT können aus mehreren Gründen als Übersetzungsproblem identifiziert werden. Die Abweichungen von der Standardsprache in fiktiven audiovisuellen Texten sind nicht zufällig, sondern werden oft gezielt eingesetzt. Genau diese absichtliche Verwendung macht die Sprachvarietäten für die Übersetzung so relevant. Problematisch wird es vor allem dann, wenn diese sprachlichen Merkmale im Zieltext nicht übernommen werden können oder

⁶⁶ Erkenntnisse aus den Descriptive Translation Studies (Toury 1995), die ursprünglich vor allem auf literarische Übersetzungen angewendet wurden, sind später auch erfolgreich auf den Bereich der audiovisuellen Übersetzung. (vgl. Karamitroglou 2000)

ihre Funktion verändert werden. Viele Varietäten existieren in der Zielsprache 1:1 so nicht, oder besitzen andere Konnotationen (vgl. Zabalbeascoa 2008: 34). Beispielsweise ist norddeutscher Dialekt nicht gleichbedeutend mit schottischem Akzent im Englischen. Dennoch muss unter Umständen eine vergleichbare Wirkung erzielt werden.

Inhalte in Untertiteln müssen häufig verdichtet werden, um die Lesbarkeit zu sichern⁶⁷. Daher werden oft Füllwörter, Wiederholungen oder varietätsbezogene Wendungen weggelassen, während die Kernaussage im Vordergrund steht. Aus funktionaler Sicht ist dabei entscheidend, welche Funktion solche sprachlichen Elemente erfüllen (vgl. Reiß & Vermeer 1984; Holz-Mänttari 1984). Für die Untertitelung bedeutet das, dass sprachliche Merkmale nicht unbedingt formal gleich wiedergegeben werden müssen, ihre charakterisierende, soziale oder stilistische Funktion im Zieltext aber nach Möglichkeit erhalten bleiben sollte.

Ergänzend weisen pragmatische und semiotische Ansätze darauf hin, dass sprachliche Varietäten nie isoliert betrachtet werden sollten. Sie sind Teil eines größeren kommunikativen Kontexts und erfüllen bestimmte Funktionen im Zusammenspiel mit anderen Bedeutungsebenen eines audiovisuellen Textes. Aus einer multimodalen Perspektive entsteht Bedeutung nicht allein durch Sprache, sondern durch das Zusammenwirken verschiedener semiotischer Ressourcen. Für die audiovisuelle Übersetzung bedeutet dies, dass die Übertragung sprachlicher Varietäten immer im Zusammenhang mit den visuellen und auditiven Elementen einer Szene betrachtet werden soll. Die Entscheidung über ihre Übersetzung sollte daher nicht nur auf sprachlicher Ebene getroffen werden, sondern sich an der Gesamtwirkung und der intendierten Bedeutung des audiovisuellen Textes orientieren. (vgl. Hatim & Mason 2005: 65-85)

Bleichenbacher (2008: 175, 190) weist darauf hin, dass Untertitel sich nicht an die Figuren, sondern ausschließlich an das Publikum richten. Zwar vermitteln sie die wesentlichen Inhalte, doch emotionale, stilistische oder soziale Feinheiten, die durch Sprachvarietäten entstehen, lassen sich darin oft nur eingeschränkt wiedergeben. Dadurch entsteht ein Spannungsfeld, da Untertitel einerseits gut lesbar und verständlich sein müssen, andererseits gehen durch diese notwendige Vereinfachung häufig sprachliche Besonderheiten verloren, die zur Figurencharakterisierung beitragen. Der individuelle Sprachstil von Figuren wird daher oft verallgemeinert, um den Text schnell erfassbar zu halten.

⁶⁷ Pérez-González (2014) betont, dass Lesbarkeit, Verständlichkeit und Natürlichkeit beim Untertiteln unterschiedlich gewichtet werden. Vorrang hat dabei die Lesbarkeit. Untertitel müssen in wenigen Sekunden erfassbar sein, und daher wird der gesprochene Text auf das Wesentliche reduziert. Sprachliche Feinheiten des Originals können dabei nicht immer erhalten bleiben. Aus diesem Grund werden Sprachvarietäten in Untertiteln oft geglättet oder in eine neutralere Sprache überführt.

ÜbersetzerInnen stehen vor der Herausforderung, ein Äquivalent zu finden, das glaubwürdig ist, aber keine falschen Assoziationen beim Zielpublikum weckt. In solchen Fällen droht der Verlust wichtiger Informationen oder es entsteht ein anderer Eindruck als ursprünglich beabsichtigt. Die Funktion oder die Wirkung des Originals kann dadurch abgeschwächt oder sogar verfälscht werden (vgl. Zabalbeascoa 2025: 161f.). Jede Entscheidung, wie man mit Dialekten, Soziolekten oder Akzenten in der Untertitelung umgeht, beeinflusst die Wirkung und Funktion des audiovisuellen Textes.

ÜbersetzerInnen müssen die Entscheidung treffen, ob und wie diese varietätsbezogenen, sprachlichen Signale im Zieltext wiedergegeben werden können oder sollen. Wird eine Figur beispielsweise durch einen starken Dialekt als Außenseiter markiert, geht ein wichtiger Aspekt ihrer Darstellung verloren, wenn diese sprachliche Eigenheit in der Untertitelung neutralisiert wird. Umgekehrt kann eine übertriebene Anpassung im Zieltext den Tonfall verfälschen oder ungewollt komisch wirken. Für ÜbersetzerInnen ist es daher entscheidend, diese problematischen Stellen überhaupt zu erkennen, d.h. zu bemerken, wo Sprache im Original bewusst anders klingt und warum.

3.4.3 Strategien zur Übertragung von Varietäten

Durch eine funktionale Analyse kann festgestellt werden, welche Rolle die Sprachvariation im Ausgangstext spielt. Wenn sie eine zentrale Funktion⁶⁸ übernimmt, muss sie auch im Zieltext berücksichtigt werden. Sprachvariation ist häufig stark an den jeweiligen Kontext gebunden. Sie kann Hinweise auf geografische Herkunft, soziale Dynamiken oder kulturelle Zugehörigkeiten geben. ÜbersetzerInnen müssen deshalb analysieren, welche Funktion diese Varietät in der konkreten Szene erfüllen. Es muss berücksichtigt werden, wie vertraut das Zielpublikum mit bestimmten Varietäten ist und welche Funktion und Wirkung die Übernahme, Anpassung oder Auslassung der Variation im Zieltext hätte. Hinweise auf relevante Sprachvariation, wie z. B. häufige Wechsel zwischen Sprachen, fremdsprachliche Elemente, Grammatikfehler oder individuelle Sprachfehler weisen darauf hin, dass eine Figur oder Szene sprachlich markiert und damit potenziell Übersetzungsrelevant ist. (vgl. Zabalbeascoa 2025)

Wird eine sprachliche Varietät im Zieltext beibehalten, stehen verschiedene Strategien zur Verfügung. So kann die Variation beispielsweise durch andere nicht-standardsprachliche Merkmale der Zielsprache angedeutet, durch stilistische Mittel kompensiert oder durch eine Mischung verschiedener Varietäten dargestellt werden. Häufig wird jedoch eine teilweise

⁶⁸ Mit einer zentralen Funktion ist grundsätzlich gemeint, ob die sprachliche Variation für den Handlungsverlauf, die Figurenzeichnung oder die Atmosphäre wichtig ist. Handelt es sich um ein bloßes dekoratives Element, ist sie für das Verständnis und die Funktion weniger bedeutend.

Normalisierung vorgenommen, insbesondere bei weniger zentralen Figuren. Vollständige Standardisierung ist dagegen selten. (vgl. Ramos Pinto 2009: 293ff.)

Die zeitliche Begrenzung, die Lesbarkeit und die Erwartungen sowie Vorwissen des Zielpublikums machen es oft schwierig, solche sprachlichen Nuancen vollständig zu übertragen. Je nach Situation, Medium und Zielpublikum stehen verschiedene Strategien zur Verfügung, um die sprachlich gefärbten Informationen oder Funktion den Erwartungen entsprechend zu übertragen. Im Rahmen der Untertitelung nicht-standardsprachlicher Varietäten kommen unterschiedliche Strategien zum Einsatz, die jeweils verschiedene Ziele verfolgen. Manche zielen auf eine sprachliche Vereinheitlichung, andere versuchen, Variation sichtbar zu machen oder kreativ umzusetzen.

Wenn möglich, kann die Sprachvarietät direkt übernommen werden. Die direkte Übernahme ist eine gute Lösung, wenn die Sprachvarietät allgemein verständlich ist oder bewusst als Fremdheitseffekt eingesetzt wird (vgl. Zabalbeascoa 2025). Diese Strategie funktioniert allerdings nur, wenn sie vom Publikum verstanden wird und die intendierte Funktion erfüllt.

Bei der Übertragung von Sprachvarietäten in der Untertitelung steht die Frage im Mittelpunkt, wie ÜbersetzerInnen mit der Herausforderung umgehen, mündlich geprägte Register und sprachliche Vielfalt in eine schriftliche Form zu bringen, die durch Zeit- und Platzbeschränkungen stark limitiert ist (vgl. Hatim & Mason 2005: 66). Einzelne Merkmale der sprachlichen Variation werden in besonderen Fällen übernommen, allerdings in abgeschwächter Form. Die Sprache im Untertitel ist näher am Standard als im Original. Diese Strategie ist ein häufiger Kompromiss, da sie die Variation noch erkennbar macht, ohne die Verständlichkeit zu gefährden (vgl. Ramos Pinto 2018: 23). Da der schriftliche Modus weniger Ausdrucksmöglichkeiten bietet und die Untertitel in kurzer Zeit lesbar sein müssen, tendieren ÜbersetzerInnen dazu, stilistische Eigenheiten zu glätten und an die Standardsprache anzugleichen.

Oftmals ist eine direkte Übernahme nicht praktisch. In solchen Fällen wird die Varietät durch eine funktional ähnliche ersetzt. Ziel ist es, eine vergleichbare Funktion und Wirkung zu erzielen, auch wenn die konkrete Ausprägung anders ist. Wichtig ist dabei, dass die neue sprachliche Markierung im Zieltext ebenfalls sozial, geografisch oder stilistisch passend ist.

Wenn eine Übertragung aus technischen Gründen, wie Platzmangel oder aus Rücksicht auf die Verständlichkeit nicht möglich ist, wird die Sprachvarietät teilweise oder ganz neutralisiert. Durch Neutralisierung bzw. Standardisierung werden sprachlich markierte Varianten im Original in eine neutrale, standardsprachliche Form übersetzt. Diese Entwicklung wird auch als „Homogenisierung“ oder „Normierung“ beschrieben (vgl. Panier 2012: 93). Dialekte, Umgangssprache oder gebrochene Grammatik gehen dabei meist verloren. Der Vorteil liegt in der

besseren Verständlichkeit für ein breites Publikum. Sollen dadurch gewisse Feinheiten verloren gehen, kann diese Lösung sinnvoll sein, wenn der Inhalt sonst unverständlich oder unnatürlich in der Zielkultur wirken würde.

Geht durch die übersetzerische Entscheidung eine wichtige Funktion des Zieltextes verloren, kann versucht werden, diesen Verlust an anderer Stelle auszugleichen. Das kann durch zusätzliche Informationen im Text, durch visuelle Hinweise oder durch bewusste Betonung bestimmter Merkmale geschehen. Statt vollständiger Neutralisierung lassen sich auch einzelne Merkmale der Varietät in die Übersetzung einbauen. Das kann etwa durch untypische Wortwahl oder durch Umgangssprache passieren. Auf dieser Weise bleibt ein Eindruck der sprachlichen Eigenartigkeit präsent, auch wenn die Originalvarietät nicht eins zu eins wiedergegeben wird⁶⁹. (vgl. Zabalbeascoa 2025; Díaz Cintas & Remael 2021: 187f.)

Eine weitere Strategie bietet die Vereinheitlichung, bei der sprachliche Vielfalt bewusst ausgeblendet wird, indem alle Figuren im Untertitel in gleicher, standardsprachlicher Form sprechen (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 185). Diese Strategie wird häufig verwendet, wenn der Fokus auf dem Inhalt liegt und nicht auf der stilistischen Ausgestaltung. Dabei gehen allerdings Unterschiede zwischen Figuren verloren. Dabei gehen allerdings Unterschiede zwischen Figuren verloren. Sprachliche Merkmale, die im Ausgangstext zur Charakterisierung von Figuren beitragen oder soziale Unterschiede sichtbar machen, werden dadurch nivelliert. Infolgedessen können Figuren im Zieltext homogener erscheinen, als sie im Original angelegt sind, was die Wahrnehmung ihrer sozialen Herkunft, ihrer Persönlichkeit oder ihrer Beziehung zu anderen Figuren beeinflussen kann.

Einige ÜbersetzerInnen greifen zu kreativen Mitteln, um sprachliche Nuancen zu übertragen. Dazu gehören beispielsweise leichte Veränderungen in der Wortwahl, der Einsatz umgangssprachlicher Ausdrücke oder grafische Mittel wie Kursivschrift (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 83). Solche Ansätze erfordern Feingefühl und eignen sich besonders, wenn Figuren stark durch ihre sprachliche Ausdrucksweise charakterisiert werden. Auf diese Weise können zumindest einzelne Aspekte der ursprünglichen sprachlichen Markierung erhalten bleiben, ohne die Lesbarkeit der Untertitel zu beeinträchtigen.

3.4.4 Folgen der Strategiewahl

Die gewählte Strategie hat großen Einfluss darauf, wie Figuren beim Publikum ankommen und ob die Botschaft wie intendiert vom Publikum interpretiert werden kann. Eine vollständige

⁶⁹ Manchmal wird eine fremde Varietät durch eine dem Zielpublikum bekannte Sprachform ersetzt. Diese Lösung kann zwar eine ähnliche Wirkung erzeugen, birgt aber die Gefahr von Missverständnissen, weil sie andere Assoziationen weckt als ursprünglich beabsichtigt. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 183)

Neutralisierung oder Vereinheitlichung kann dazu führen, dass wichtige Charaktermerkmale wie Herkunft oder sozialer Status verloren gehen. Dadurch wirkt der Film oder die Figur homogener, aber auch weniger authentisch. Wird hingegen eine Teilmarkierung vorgenommen, bleibt zumindest ein Teil der sprachlichen Vielfalt erhalten und kann zumindest einen Eindruck der Andersartigkeit oder sozialen Einordnung der Figur vermittelt werden.

Einzelne Wörter oder Redewendungen lassen Rückschlüsse auf die Figur zu, auch wenn die volle Funktion des Originals selten erreicht wird. Die Ersetzung des Originals durch die Varietät der Zielkultur kann helfen, fremde Varietäten für das Zielpublikum verständlich zu machen, funktioniert aber nur, wenn die ersetzte Sprechweise keine unerwünschten Nebenbedeutungen mitbringt. Kreative Strategien können helfen, besondere Sprechweisen einer Figur elegant anzudeuten, ohne die Untertitel zu überladen. Trotzdem geht dabei immer ein Teil der Information verloren, besonders dann, wenn die sprachlichen Unterschiede wichtig für die Handlung oder die Darstellung der Figuren sind. (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 183-188)

Eine mechanische Übertragung von Registermerkmalen, also etwa Dialekt durch Dialekt oder Umgangssprache durch Umgangssprache zu ersetzen, sollte laut Hatim & Mason (2005: 83) am besten vermieden werden. Entscheidend ist vielmehr, dass jede Übersetzungsentscheidung kontextuell motiviert und funktional begründet ist. ÜbersetzerInnen sollten daher bewusst abwägen, ob und auf welche Weise Varietäten im Zieltext wiedergegeben werden, abhängig von ihrer Funktion sowie von den Erwartungen der Zielkultur. Eine direkte Dialekt-zu-Dialekt-Übertragung kann problematisch sein, weil Dialekte in unterschiedlichen Kulturen jeweils eigene geografische oder kulturelle Konnotationen besitzen. Wird ein Dialekt des Ausgangstextes durch einen Dialekt der Zielsprache ersetzt, kann dies unbeabsichtigte Bedeutungen erzeugen oder Figuren mit sozialen oder regionalen Eigenschaften versehen, die im Original nicht angelegt sind. Dadurch besteht die Gefahr, dass Figuren falsch charakterisiert werden.

Darüber hinaus können Entscheidungen über die Darstellung sprachlicher Varietäten auch ideologische und kulturelle Implikationen haben. Sprachliche Formen sind häufig mit sozialen Bewertungen und Stereotypen verbunden, weshalb ihre Übersetzung auch Fragen der Repräsentation, Machtverhältnisse und kultureller Identität berührt (vgl. Bandia 2011: 108f.). Gerade in audiovisuellen Medien, in denen sprachliche Variation häufig mit visuellen und narrativen Elementen kombiniert wird, kann ihre Darstellung erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung von Figuren und Gruppen haben.

Die Übersetzung sprachlicher Varietäten in Untertiteln ist immer ein Balanceakt. ÜbersetzerInnen müssen zwischen der Wahrung sprachlicher Besonderheiten des Originals und der Verständlichkeit für das Zielpublikum abwägen. Da Sprache und somit Varietäten ein wichtiges

Mittel der Figurenzeichnung ist, ist die Wahl der richtigen Strategie entscheidend dafür, wie authentisch und vielschichtig die Figuren im Zieltext wahrgenommen werden.

In der Praxis werden häufig mehrere Strategien miteinander kombiniert. Sprachliche Besonderheiten können beispielsweise in bestimmten Szenen stärker hervorgehoben werden, während sie in anderen Stellen zugunsten der Lesbarkeit abgeschwächt werden. Auch können Hinweise auf Herkunft oder soziale Stellung teilweise durch andere sprachliche Mittel oder den Kontext der Szene vermittelt werden. Welche Lösung gewählt wird, hängt von verschiedenen Faktoren ab, etwa von den technischen Beschränkungen der Untertitelung, dem jeweiligen Kontext der Szene sowie der Funktion der sprachlichen Merkmale für die Figurencharakterisierung.

Aus funktionaler Perspektive sollte die Übertragung von Sprachvarietäten weniger mechanisch erfolgen. Entscheidend ist vielmehr, welche Funktion die Varietät erfüllt und ob ihr Wegfall das Verständnis oder die intendierte Funktion der Szene beeinträchtigen würde (vgl. Reinart 2004: 100). Wenn Figuren stark über sprachliche Varietäten charakterisiert werden, kann eine Standardisierung die Darstellung der Figuren und damit die Transferleistung der Übersetzung deutlich verändern.

In der Untertitelung stehen Lesbarkeit und Verständlichkeit meist im Vordergrund, während stilistische und varietätsbezogene Feinheiten der Sprache häufig reduziert oder neutralisiert werden. Die vorliegende Arbeit richtet den Blick bewusst auf diesen nachrangigen Aspekt und untersucht, inwiefern sprachliche Varietäten dennoch zur Figurencharakterisierung in der interlingualen Untertitelung beitragen können.

4 Untersuchungsmaterial: *Peaky Blinders*

„Eine berüchtigte Gang im Birmingham des Jahres 1919 wird von Tommy Shelby, einem toughen Bandenboss angeführt. Dieser will um jeden Preis in der Welt aufsteigen.“ (URL: Netflix o.J.^b). Mit dieser Beschreibung gibt Netflix den Ton der Serie *Peaky Blinders* vor und lädt ein, in die gesetzlose Welt dieser Serie einzutreten. Diese Sozialdrama und Gangsterserie bildet das Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit.

Ein Grund für die Wahl dieser Serie als Untersuchungskorpus ist, dass die Charaktere aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und sozialen Gruppen präsentiert werden. Im Mittelpunkt stehender Shelby-Clan kommt aus der Armut, ist aber auf den Weg zum Wohlstand, daneben treten Gangs mit italienischem und jüdischem Hintergrund, privilegierte Politiker und korrupte Polizisten in der Serie auf. Vielfältige Figuren mit unterschiedlichen Sprachmerkmalen und Hintergründen interagieren miteinander in Szenen, die reich an Dialogen und Monologen sind und durch verschiedene Arten von Sprachvarietäten die spezifischen Merkmale der Charaktere sichtbar machen.

Charakteristisch für die Serie ist, dass die meisten Figuren in einer Varietät des Birmingham English („Brummie“) sprechen, sodass Dialekt und Milieu eng miteinander verknüpft werden. Dialekt wird hier nicht nur als regionales Merkmal genutzt, sondern als Mittel, eine bestimmte Lebenswelt zu gestalten, die durch Armut, Bedrohung und Kriminalität geprägt wird. Die Serie nutzt die Stadt Birmingham und die bereits vorhandenen sozialen Zuschreibungen, um die Herkunft und Identität der Hauptfiguren zu markieren. Der Birmingham-Akzent wird eingesetzt, um das Klischee eines harten, industriellen Nordens zu zeigen, im Gegensatz zu einem „Süden“, der eher als wohlhabend und gebildet gilt.

Außerdem verweisen die Zeite nach dem Ersten Weltkrieg und der britische Blickwinkel auf einen spezifischen Sprachgebrauch. Der Krieg ist offiziell vorbei, und während Europa politisch in eine Phase des Friedens eintritt, ist davon in den Straßen Birminghams wenig zu spüren. Die Shelby-Brüder kehren als traumatisierte Soldaten in eine Stadt zurück, in der die Menschen in Fabriken körperlich hart arbeiten, schlecht bezahlt sind und kaum Aufstiegschancen haben. Die Serie arbeitet stark damit, soziale Zugehörigkeit, Machtpositionen und Distanz über Sprachvarietäten, wie Dialekte und Soziolekte, abzubilden. Die Figuren sind nicht einfach Personen mit Dialekt, sondern ihre jeweilige Sprechweise ist eine Reaktion auf Kriegserfahrungen und soziale Stellung.

4.1 Konzeption und Inszenierung der Serie

Die Dramaserie wurde vom aus Birmingham stammenden Autor Steven Knight erstellt und ihre vielfältige Besetzung umfasst bekannte SchauspielerInnen wie Cillian Murphy (Tommy Shelby), Helen McCrory (Polly Gray), oder Tom Hardy (Alfie Solomons). Knight kam zur Idee, diese Geschichte ins Leben zu rufen, auf Grundlage von Berichten seiner Eltern, die dieses spezielle Milieu von Birmingham als Kind selbst erlebt hatten⁷⁰ (vgl. URL: SKY o.J.).

Die erste Staffel von *Peaky Blinders* wurde 2013 auf BBC Two ausgestrahlt und entwickelte rasch eine treue Fangemeinde im Vereinigten Königreich. Mit zunehmender Popularität über die ersten Staffeln hinweg wurde die Serie zu einem popkulturellen Referenzpunkt, der eigene Modetrends, Frisuren und Stadttouren inspirierte. Vor diesem Hintergrund wechselten die letzten beiden Staffeln von BBC Two auf den Sender BBC One. 2014 erwarb Netflix die Auswertungsrechte für zahlreiche Länder und trug damit entscheidend zur weltweiten Verbreitung des Formats bei (vgl. Hough 2022; Egner 2017). Obwohl die Serie mit der sechsten Staffel im Jahr 2022 offiziell abgeschlossen wurde, hat der Autor einen Spielfilm angekündigt, der das Serienuniversum fortführen soll und nach aktuellem Stand frühestens 2026 in die Kinos kommen soll (vgl. Shutler 2025).

In Ungarn ist die Serie mit dem Namen *Birmingham bandája* (auf Deutsch: Bande Birminghams⁷¹) bekannt. Obwohl Knights Serie großen Erfolg im Ausland hatte, ist sie unter dem ungarischen Publikum bisher weniger verbreitet. Dies lässt sich aus mehreren Tatsachen ableiten. Nur die ersten zwei Staffeln wurden synchronisiert, diese ungarische Fassung steht aber auf Netflix nicht zur Verfügung. Die ungarische Synchronfassung wurde beim Studio Laborfilm Szinkronstúdió produziert und die Übersetzung stammt von László Szojka. In der online Synchrondatenbank Ungarns wird die Serie weder unter den Werken von Szojka, noch unter den Produktionen des Synchronstudios aufgelistet (vgl. URL: ISzDb o.J.). Die ungarische Untertitelung ist hingegen für alle Staffeln auf Netflix erhältlich. Konkrete Angaben zu ÜbersetzerInnen der Untertitelung werden im offiziellen Serienparatext jedoch nicht konsistent ausgewiesen.

⁷⁰ Die Serie *Peaky Blinders* orientiert sich lose an tatsächlichen Banden, die in Birmingham aktiv waren und ebenfalls Schiebermützen trugen. Die echten *Peaky Blinders* galten weder als elegant gekleidet noch als besonders heroisch. (vgl. Chinn 2019: 4)

⁷¹ Alle deutschen Übersetzungen der im Analyseteil zitierten ungarischen Phrasen stammen von der Verfasserin. Um die Analyse nachvollziehbar zu machen, wird immer eine möglichst wortgetreue Übersetzung angegeben.

4.2 Rezeption der Serie

Die Rezeption von *Peaky Blinders* entwickelte sich im Vereinigten Königreich rasch über den Status einer erfolgreichen Fernsehserie hinaus zu einem breiteren kulturellen Phänomen. Bereits während der ursprünglichen BBC-Ausstrahlung erreichten mehrere Staffeln hohe Einschaltquoten und Zuschauerzahlen (vgl. Ling 2019). Auch auf den Streamingplattformen blieb die Serie erfolgreich.

Im britischen Kontext wird die Serie jedoch nicht nur als erfolgreiches Gangsterdrama wahrgenommen, sondern auch als kulturelle Repräsentation einer bestimmten britischen Region. *Peaky Blinders* wurde wiederholt als seltenes Beispiel dafür hervorgehoben, dass Birmingham und die West Midlands im Fernsehen sichtbar und, noch besser, hörbar werden. Besonders die Verwendung von West-Midlands-Akzenten und -Dialekten trägt dazu bei, eine Region in den Mittelpunkt zu rücken, die im britischen Fernsehen lange unterrepräsentiert war (vgl. Collins 2013). Damit wird die regionale Einbettung der Serie nicht nur als Kulisse verstanden, sondern als wichtiger Bestandteil ihrer Wirkung.

Die Serie trägt auch dazu bei, ein ästhetisch und historisch unterschätztes Birmingham sichtbar zu machen. Die Serie entwirft eine stark stilisierte, teilweise mythologisierte Darstellung der Stadtgeschichte. Die Popularität der Serie führte zudem zu einem Anstieg des sogenannten screen tourism⁷². Birmingham und die West Midlands verzeichneten zunehmendes touristisches Interesse sowie thematische Veranstaltungen rund um die Serie. (vgl. University of Birmingham 2019)

Im ungarischen Kontext fällt die Rezeption anders aus. Die Serie erscheint hier eher als Streamingtitel statt als Fernsehereignis. Während *Peaky Blinders* international große Bekanntheit erlangte, blieb ihre Verbreitung im ungarischen Fernsehmarkt begrenzt. Ein möglicher Grund dafür liegt in der begrenzten Verfügbarkeit einer Synchronfassung. Ungarn gilt traditionell als Synchronland, sodass Serien mit vollständiger Synchronisation oft ein größeres Publikum erreichen.

Da *Peaky Blinders* stark von der sprachlichen Gestaltung der Figuren, insbesondere von regionalen Dialekten und sozialen Sprachvarietäten, lebt, könnte die Rezeption im ungarischen Kontext teilweise anders ausfallen, da diese sprachlichen Merkmale für das Publikum weniger unmittelbar zugänglich sind. Für viele ZuschauerInnen stellt der Originalton daher einen wichtigen Bestandteil des Serienerlebnisses dar. Hinzu kommt, dass für ein ungarisches Publikum, dessen Geschichtsunterricht den Fokus stärker auf nationale Entwicklungen und zentrale

⁷² „Screen tourism“ beschreibt eine Form des Tourismus, bei der Fans gezielt Drehorte oder Schauplätze aus beliebten Filmen und Serien besuchen.

europäische Ereignisse legt, ist dieser historische Kontext möglicherweise weniger vertraut. Dadurch kann eine zusätzliche kulturelle Distanz entstehen, die sich auch auf die Rezeption sprachlicher und sozialer Markierungen in den Dialogen auswirkt.

Ein interessanter Unterschied zeigt sich in der Kategorisierung der Serie auf Netflix. In der englischsprachigen Version wird *Peaky Blinders* unter anderem mit Tags wie „TV Drama“, „British“ und „Period Piece“ versehen. Diese Kategorien aktivieren beim Publikum bestimmte Erwartungsschemata⁷³. In der ungarischen Netflix-Oberfläche wird die Serie unter anderem der Kategorie „kosztümös filmek“ (auf Deutsch: Kostümfilme) zugeordnet. Diese Bezeichnung ist grundsätzlich nicht falsch, da *Peaky Blinders* in einer historischen Epoche spielt. Dennoch entspricht sie nicht unbedingt der naheliegendsten Einordnung der Serie. Der Begriff „kosztümös filmek“ aktiviert beim Publikum häufig Erwartungsszenen, die eher mit aristokratischen oder höfischen historischen Stoffen verbunden sind. *Peaky Blinders* erzählt jedoch in erster Linie die Geschichte einer kriminellen Arbeiterfamilie im industriellen Birmingham der Zwischenkriegszeit. Dadurch entstehen möglicherweise andere Erwartungshaltungen im Zielpublikum, bevor die Serie überhaupt rezipiert wird.

Während im britischen Kontext die regionale und soziale Einbettung der Handlung häufig Teil der öffentlichen Diskussion ist, tritt dieser Aspekt im internationalen Kontext stärker in den Hintergrund. Für ZuschauerInnen außerhalb Großbritanniens fungiert Birmingham daher eher als historischer Schauplatz eines Gangsterdramas als kulturell und sprachlich spezifischer Raum. Sprachvarietäten erfüllen weiterhin eine wichtige Funktion innerhalb der Serie, doch ihre Bedeutung als Marker regionaler Identität wird im Zielkontext nicht unbedingt in gleicher Weise wahrgenommen.

Diese unterschiedlichen Rezeptionsweisen sind auch für die Analyse der Untertitelung relevant. Wenn regionale Sprachvarietäten im Ausgangskontext stärker mit Fragen von Identität und sozialer Zugehörigkeit verbunden sind, kann ihre Funktion im Zielkontext teilweise anders interpretiert werden. Die Übertragung oder Neutralisierung solcher Varietätenmerkmale betrifft daher nicht nur sprachliche Entscheidungen, sondern auch die Frage, welche Aspekte der Figurencharakterisierung und der sozialen Verortung im Zielkontext wahrnehmbar bleiben.

⁷³ „TV Drama“ verweist auf eine seriell erzählte dramatische Handlung, „British“ verortet die Serie kulturell und regional, während „Period Piece“ auf eine historisch situierte Erzählung hinweist.

4.3 Handlung

Die Serie entwirft ein Bild der Stadt von Birmingham, das von Armut, Schmutz und ständiger Bedrohung geprägt ist. Im Mittelpunkt steht eine Familie, die große Teile des städtischen Untergrunds kontrolliert.

Die von Steven Knight konzipierte Serie zeigt ein stark stilisiertes Bild des ArbeiterInnenmilieus im Stadtteil Small Heath kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Im Zentrum steht die kriminelle Organisation der *Peaky Blinders*⁷⁴, die irisch-romanische Großfamilie Shelby. Zu Beginn der Serie stammen ihre Macht und ihr Einkommen vor allem aus illegalen Wettgeschäften. Erzählt wird damit zugleich die Geschichte des Familienoberhaupts Thomas Shelby, des zweitältesten Bruders, der versucht, seine Familie aus den Hinterhöfen Birminghams herauszuholen und die Geschäfte schrittweise zu legalisieren bzw. zu erweitern. Auf diesem Weg geraten die Shelbys in immer komplexere Machtkämpfe, wie z.B. mit dem nach Birmingham geschickten Chief Inspector Campbell, später mit rivalisierenden Gangstern wie Darby Sabini oder Alfie Solomons und im Lauf der Staffeln auch mit Organisationen wie der IRA. Knight beschreibt seine Serie als eine Geschichte einer Familie zwischen den beiden Weltkriegen. (vgl. URL: BBC o.J.)

Tommy Shelby, der Anführer der Gang, stößt durch einen Zufall auf verschwundene Waffenkisten der British Army, die auf Anweisung von Kriegsminister Winston Churchills sichergestellt werden sollen. Damit sieht Tommy die Chance, sich einen Namen zu machen und die Tätigkeiten seines Gangs als legitimes Unternehmen zu etablieren, indem er die Waffen als Verhandlungsmasse einsetzt. Im Verlauf der Serie verfolgt das Publikum, wie die Shelbys im Laufe der Zeit in der sozialen Hierarchie aufsteigen und sich dabei neue Gegner machen. Unter anderem muss sich die Familie und ihre Vereinigung mit der Irisch-Republikanischen Armee, der jüdischen und der New Yorker Mafia und – je näher die 30er Jahren rücken – dem Faschismus auseinandersetzen. (vgl. URL: BBC o.J.)

4.4 Charaktere

In diesem Abschnitt werden zunächst jene Figuren knapp vorgestellt, die im Zentrum der Analyse stehen. Ausgangspunkt ist dabei die Frage, wie diese Figuren in bestehenden Beschreibungen angelegt sind, also welches Bild von ihnen als beabsichtigter Charakterisierung zugrunde gelegt werden kann. Erst auf dieser Basis lässt sich später prüfen, inwiefern die ungarischen Untertitel dieses Figurenbild aufgreifen, verändern oder nur noch teilweise erkennbar machen.

⁷⁴ Der Namen verdankt die Gang dem ikonischen Detail, Rasierklingen in die Schirme ihrer typischen Schiebermützen einzunähen und diese in gewalttätigen Auseinandersetzungen einzusetzen.

Im Mittelpunkt der Analyse stehen drei Figuren: Tommy Shelby, Polly Gray und Alfie Solomons. Tommy bietet sich als Hauptfigur besonders an, weil seine vielschichtige und widersprüchliche Persönlichkeit zahlreiche Ansatzpunkte für eine detaillierte Charakterisierung und die Untersuchung seiner Sprachverwendung liefert. Tommys Tante, Polly ermöglicht als zentrale Frauenfigur innerhalb ihrer Familie den Blick auf eine weibliche Perspektive in einem ansonsten stark männlich dominierten, gewaltgeprägten Umfeld. Alfie Solomons, einer von Tommys vielen Gegnern, wiederum bringt als jüdischer Gangsterboss und zugleich Außenseiter im Birminger Milieu eine weitere kulturelle und soziale Position ein, die sich deutlich in seiner Sprechweise und Interaktion mit anderen Figuren niederschlägt.

Culpeper (2001: 28) greift für seine Überlegungen zur Figurenwahrnehmung auf Modelle aus der Kognitionspsychologie zurück und unterscheidet zwei grundlegende Arten, wie RezipientInnen Informationen verarbeiten: top-down- und bottom-up-Prozesse. Bei einer top-down-Verarbeitung spielt vorhandenes Wissen eine zentrale Rolle. RezipientInnen nutzen z.B. ihre mentalen Schemata, Genreerwartungen oder Erfahrungen mit ähnlichen Figuren, um sich ein Bild von einer Figur zu schaffen. Dieses Vorwissen steuert dann, wie neue Informationen über eine Figur eingeordnet werden. Die bottom-up-Verarbeitung funktioniert umgekehrt. Hier orientiert sich die Figurenwahrnehmung vor allem an dem, was tatsächlich sprachlich und formal im Text präsent ist. Dazu gehören spezifische Formulierungen, wiederkehrende Muster oder auffällige sprachliche Strukturen. Aus diesen Details entsteht Schritt für Schritt ein Gesamteindruck der Figur. (vgl. Culpeper & Fernandez-Quintanilla 2017: 13).

Um diesen Prozess genauer zu strukturieren, führt Culpeper (2001: 164) den Begriff der „characterisation triggers“ ein, also Auslöser für Charakterisierungsprozesse, und unterscheidet drei Typen. Explizite Hinweise umfassen Äußerungen, in denen Figuren sich selbst oder andere direkt beschreiben⁷⁵. Implizite Hinweise ergeben sich aus dem beobachtbaren Sprachverhalten einer Figur. Dazu gehören Wortwahl, Dialekt, andere Sprachvarietäten, Höflichkeitsformen oder wiederkehrende stilistische Muster, aus denen Eigenschaften der Figur abgeleitet werden. Autorielle Hinweise schließlich stammen von der Autorinstanz bzw. Produktionsebene selbst, z.B. in Form von Regieanweisungen, Erzählerkommentaren, anderen paratextuellen Informationen oder sogar der Verwendung von Namen⁷⁶. Zusammengenommen beschreiben diese

⁷⁵ Culpeper (2001: 168) weist darauf hin, dass man Selbstbeschreibungen nicht einfach als objektive Darstellung einer Figur übernehmen kann. Wenn eine Figur etwas über sich selbst oder über andere sagt, spiegelt das immer ihre eigenen Interessen, Ziele oder Bedürfnisse wider. Solche Aussagen sind also nie ganz neutral.

⁷⁶ Vor- und Nachnamen sind oft mit bestimmten Vorstellungen über die betreffende Person verbunden, etwa darüber, wie alt sie ist, wie intelligent sie erscheint, welcher ethnischen oder sozialen Gruppe sie zugerechnet wird und welche weiteren Eigenschaften das Publikum ihr zuschreibt.

Kategorien, auf welchen Wegen Figurenbilder im Kopf des Publikums entstehen und welche Rolle sprachliche Signale dabei spielen.

4.4.1 Tommy Shelby

Tommy Shelby ist der Anführer der Familie und gleichzeitig der Bande, die die Straßen Birmingham kontrolliert. Er verkörpert deutlich die Figur eines Antihelden: ein berüchtigter Gangsterboss, der bereit ist, fast alles zu opfern, um seine eigene Stellung und die Macht seiner Familie auszubauen. Er zeigt sich als hochintelligent, strategisch denkend und stark auf seine Familie ausgerichtet. Loyalität gegenüber den Shelbys ist für ihn zentral, auch wenn seine Entscheidungen sie immer wieder in lebensgefährliche Situationen bringen.

Schon früh in der Serie wird deutlich, dass seine Erfahrungen im Ersten Weltkrieg ihn nachhaltig geprägt haben. Er leidet unter schweren Nachwirkungen des Krieges. Er hat Alpträume, Flashbacks, die an eine posttraumatische Belastungsstörung erinnern, sowie eine ständige innere Unruhe. All diese Konsequenzen seiner Zeit als Soldat spiegeln sich in seiner Kälte, seiner Gewaltbereitschaft und seinem kalkulierenden Verhalten. Es wird mehrmals erwähnt, dass Tommy als ein anderer Mann aus dem Krieg zurückgekommen ist. Das Publikum erfährt über Erzählungen und Erinnerungen verschiedener Nebenfiguren, dass Tommy früher ein hoffnungsvoller junger Mann war. Er wird als sozialistisch gesinnt und romantisch beschrieben, als jemand, der gerne mit Pferden arbeitet und sich ein anderes, ruhigeres Leben vorgestellt hat. Aus dem jungen Mann, der früher eine weichere und zugänglichere Art hatte, wird die Figur des emotional stark abgeriegelten, kalten Anführers, den die ZuschauerInnen in *Peaky Blinders* kennen.

Tommy hat einen strategischen Umgang mit seiner Sprache. Er passt seine Ausdrucksweise bewusst an sein jeweiliges Gegenüber an und wählt gezielt unterschiedliche Register und Varietäten, um seine Ziele zu erreichen. Sein kontrollierter, oft leiser Sprechstil, die langen Pausen, das Ausweichen bei persönlichen Fragen, der seltene, harte Humor sind alle sprachliche Signale, aus denen ZuschauerInnen auf ein tiefes Trauma schließen können, ohne dass dies ständig explizit thematisiert werden muss. Auch seine Aggressionsbereitschaft wird über Handlungen und knappe, scharf formulierte Äußerungen vermittelt und trägt zu seinem Bild als gefährlicher, aber berechnender Anführer bei.

Nach außen wirkt Tommy als kühl, kontrolliert und undurchschaubar. Steven Knight beschreibt ihn als jemanden, bei dem sich alles im Inneren abspielt und der seine Gefühle nicht preisgibt (Clements 2016). Diese emotionale Verslossenheit macht einen Großteil seiner

Faszination aus. Er bleibt für andere Figuren wie auch für das Publikum schwer lesbar, gleichzeitig aber charismatisch und spannend.

Sprachlich wird Tommy so gezeichnet, dass er sich von seinem Umfeld abhebt. Im Vergleich zu anderen Familienmitgliedern ist sein Birmingham-Akzent abgeschwächt, indem die typischen „Brummie“-Merkmale in Cillian Murphys Darstellung weniger stark hervortreten. Dadurch wirkt Tommy weniger fest an ein lokales, rein proletarisches Milieu gebunden und eher wie jemand, der sich zwischen verschiedenen sozialen Räumen bewegt. Das passt zu seiner Entwicklung vom Straßengangster hin zu Geschäftsmann und politischem Akteur in späterem Staffeln.

In seinen eigenen Äußerungen inszeniert Tommy sich oft als jemand, der „weiß, was getan werden muss“ auch wenn das moralisch fragwürdig ist. Andere Figuren sehen ihn als furchteinflößenden, aber zugleich unverzichtbaren Kopf der Organisation. In seiner Figur überlagern sich Kriegstrauma, familiäre Verantwortung, Aufstiegsambition und ein hochgradig strategischer Umgang mit Sprache und Identität.

4.4.2 Polly Gray

Peaky Blinders wirkt wie eine typische Gangstergeschichte über gewalttätige Männer. Entsprechend dominieren männliche Figuren, die stark, innerlich beschädigt und machtbewusst sind. Polly Gray nimmt in diesem Umfeld eine besondere Rolle ein. Als von Helen McCrory gespielte Matriarchin der Shelbys verschiebt sie die üblichen Erwartungen daran, welche Rolle Frauen in solchen Gewalt- und Gangstererzählungen einnehmen. (vgl. Baugher: 2019)

Sie ist zwar das emotionale Zentrum der Familie, aber nicht im Sinne der klischeehaften „liebvollen Mutter“. Polly ist weder besonders nachsichtig noch sanft. Sie fungiert als moralischer Bezugspunkt der Familie, allerdings nicht, weil sie die Verbrechen der Shelbys grundsätzlich verurteilen würde, sondern weil sie genau die Grenzen und die Brutalität der Familie kennt. Während die Shelby-Brüder im Ersten Weltkrieg kämpfen, führt Polly die Geschäfte weiter und übernimmt praktisch die Rolle des Familienoberhaupts. (vgl. Baugher: 2019)

In der Serie wird sie häufig als „Aunt Polly“ angesprochen und als Rückgrat der Familie dargestellt. Die Dialoge zeigen, dass sie nicht nur als Tante, sondern auch als eigentliche Entscheiderin wahrgenommen wird, vor allem dann, wenn Tommy abwesend ist oder zu sehr mit seinen eigenen Plänen beschäftigt ist. In ihren eigenen Äußerungen macht sie deutlich, dass sie mitspielt, um die Familie zu schützen, und sie fordert Anerkennung und Respekt für ihre Rolle ein. Wenn Polly betont, dass sie „die als Einzige klar denkt“, zeigt das auch ihren Anspruch, im Machtgefüge der Familie nicht an den Rand gedrängt zu werden.

Sprachlich ist Polly klar im Arbeitermilieu verortet, doch ihre Äußerungen sind oft strukturiert und stärker als die vieler anderer Figuren. Sie setzt klare Grenzen und nutzt Drohungen und Spott, um sich in einer männlich dominierten Umgebung durchzusetzen. Zugleich zeigt sie in bestimmten Situationen eine deutlich weichere, fürsorgliche Seite, indem ihre Sprache und Ton ruhiger sind. Dadurch entsteht ein ambivalentes Bild zwischen Härte und Fürsorge. Polly hat zwar verletzbare Seiten, zeigt sie aber selten offen. Stattdessen setzt sie ihre Sprache und ihr Handeln ein, um Kontrolle und Einfluss zu gewinnen. So entsteht eine Figur, die ihre Weiblichkeit nicht mit Sanftheit, sondern mit Handlungsfähigkeit verbindet.

Ein weiterer zentraler Aspekt von Pollys Figur ist ihre Herkunft, die sie aktiv pflegt und verteidigt. Polly ist die Tochter von einer „gypsy princess“, und sie versteht sich selbst ausdrücklich als Teil dieser Gemeinschaft. Diese Verwurzelung zeigt sich auch auf der sprachlich-kulturellen Ebene. Polly verwendet häufig spezifische Ausdrücke und Bezüge, die auf Roma-Traditionen und -Glaubensvorstellungen verweisen. In mehreren Szenen greift sie auf Praktiken zurück, die mit Spiritualität oder Aberglauben verbunden sind⁷⁷. Für Pollys Charakterisierung ist dieses Wertsystem entscheidend. Wenn Polly auf „unsere Leute“ verweist oder vor einem Fluch warnt, positioniert sie sich selbst aktiv als Angehörige dieser Kultur.

4.4.3 Alfie Solomons

Bei Alfie Solomons lässt sich gut zeigen, wie eng Starimage und Sprachgestaltung zusammenhängen. Tom Hardy war bereits vor *Peaky Blinders* ein international bekannter Schauspieler, und seine Rolle in der Serie wurde früh als besonders charismatischer Gegenspieler und Verbündeter von Tommy angekündigt. Wenn die beiden zum ersten Mal aufeinandertreffen, bringt das Publikum daher bereits bestimmte Erwartungen mit. Sie rechnen mit einer auffälligen Stimme, einer eigenwilligen Sprechweise und einer starken Haltung.

Alfie ist ein jüdischer Gangsterboss aus Camden Town in London und führt eine jüdische Gang, die eng mit illegaler Alkoholproduktion verbunden ist. Seine Figur ist Teil einer spezifischen Stadt- und Migrationsgeschichte, nämlich jüdische Gemeinschaften, organisierte Kriminalität, aber auch Widerstand gegen andere Gruppen, etwa italienische Gangs.

Diese Herkunft ist für Alfie nicht nur Hintergrund, sondern Teil seines Selbstbildes. Er begreift sich klar als jüdischer Anführer, dessen Religion und Gemeinschaft ständig Teil seiner Selbstinszenierung sind. Durch seine Sprache werden seine Herkunft und seine Vorurteile deutlich. In vielen Szenen spielt er mit biblischen Bildern, verweist auf jüdische Geschichte und

⁷⁷ Ein Beispiel dafür findet sich in einer Szene, in der Polly aus Teeblättern liest und daraus ableitet, dass jemand ein Kind bekommen wird. Diese Art der Wahrsagerei wird in der Serie als Teil der spirituellen Praktiken der Romani-Gemeinschaft dargestellt.

verwendet abwertende Bezeichnungen für andere ethnische Gruppen, die zeigen, wie stark rassistische und nationalistische Einstellungen damals verbreitet waren.

Sprachlich ist Alfie eine auffällige Figur. Tom Hardy gibt ihm einen stark markierten Londoner Akzent, der häufig als Mischung aus Cockney, East-London-Slang und jüdisch geprägten Elementen beschrieben wird. Er flucht viel, benutzt derbe, teils rassistische Schimpfwörter und wirkt sprachlich aggressiv und unberechenbar. Gleichzeitig durchbricht Alfie das einfache Bild des „dumphen Gangsters“. Er verwendet er immer wieder auffällig gebildete Wörter und religiös aufgeladene Begriffe wie „stigmata“, „biblical“ etc., die er oft überdeutlich ausspricht. Alfie redet gerne in Monologen, baut Pausen und Wiederholungen ein. Er wirkt, als würde er gleichzeitig denken, testen, provozieren und unterhalten. (vgl. URL: Notesonscreen: 2016)

Seine Wortwahl wird selbst zu einem Stilmittel, mit dem er Aufmerksamkeit erzeugt. Dazu kommen umgangssprachliche Anreden wie „mate“, mit denen er seine Gesprächspartner scheinbar freundschaftlich anspricht, während er inhaltlich oft das Gegenteil tut. Diese Kombination macht seine Sprache zu einem Kern seiner Wirkung. Alfie verbindet in seinem Sprechen Aggression mit Intelligenz, schafft auf der einen Seite Distanz und stellt auf der anderen Seite Nähe her. Für das Publikum entsteht dadurch eine Figur, die gleichzeitig gefährlich und faszinierend wirkt.

5 Funktionales Analysemodell nach Ammann

Margret Ammann (1990) entwickelt eine Form der Übersetzungskritik, welches auf der Skopostheorie, dem Modell für eine Übersetzungskritik von Vermeer (1984) und der Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari (1984) basiert. Das Analysemodell von Ammann grenzt sich bewusst von traditionellen, linguistisch geprägten Modellen ab. Im Mittelpunkt steht nicht die Fehleranalyse oder der Vergleich von Äquivalenzen zwischen Ausgangs- und Zieltext⁷⁸, sondern die Untersuchung der Funktion (des Skopos) der Übersetzung im Zielkontext. Entscheidend ist dabei, in welchem Maß der Zieltext kohärent ist und seiner intendierten Funktion angemessen entspricht. Diese Herangehensweise bezeichnet Ammann als zieltextorientierte Übersetzungskritik. Der Fokus liegt somit nicht auf der Frage, inwiefern der Zieltext vom Original abweicht, sondern vielmehr darauf, ob er seinen kommunikativen Zweck im jeweiligen Zielpublikum erfüllt. (vgl. 1990: 210ff.; 1993: 440f.)

Die Skopostheorie besagt, dass das Translat in erster Linie als eigenständiger Text und erst in zweiter Linie als Übersetzung eines Ausgangstextes zu bewerten ist (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 113). Daraus folgt, dass das Translat nicht als bloße Ableitung, sondern als eigenständiger Text verstanden wird (vgl. Ammann 1990: 215). Im Fall der interlingualen Untertitelung stellt sich aber die Frage, inwieweit der Untertitel als selbstständiger Text gesehen werden kann, wenn er nur ein Teil des filmischen Textganzen ist.

Untertitel sind Teil eines multimodalen Kommunikationsgefüges, in dem mehrere Elemente gemeinsam die Bedeutung erzeugen. Die RezipientInnen nehmen gleichzeitig verbale Elemente, also Originalton und Untertiteltext und nonverbale Elemente wie Bild, Mimik, Gestik, Ton oder Musik wahr und konstruieren daraus die Bedeutung. Das Translat ist somit nicht losgelöst vom Original zu verstehen, sondern als funktionales Element innerhalb eines komplexen Systems, das die Gesamtwirkung mitbestimmt.

Untertitel nehmen innerhalb dieses Systems eine besondere Stellung ein. Einerseits stellen sie schriftlich fixierte Äußerungen mit eigenen sprachlichen, stilistischen und technischen Konventionen dar⁷⁹. Andererseits ersetzen Untertitel den Ausgangstext nicht, sondern treten zusätzlich zum weiterhin hörbaren Originaldialog und zur visuellen Ebene auf. Aus diesem Grund bezeichnet Gottlieb (1998: 246) Untertitelung als additive Form der Translation, bei der

⁷⁸ Merkmale eines Textes (z. B. "Literarizität") können in einer anderen Kultur eine andere Bedeutung oder Wirkung haben. Eine rein oberflächenorientierte Treue zum Original kann daher zu einem Text führen, der in der Zielkultur nicht funktioniert. (vgl. Ammann 1990: 219)

⁷⁹ Dazu gehören etwa spezifische Normen der Segmentierung, der Zeilenlänge, der Einblendungsdauer sowie der sprachlichen Verdichtung, die aus den technischen Einschränkungen der Untertitelung resultieren.

die übersetzte Information zum bestehenden audiovisuellen Zeichensystem hinzutritt, ohne dieses vollständig zu ersetzen.

Untertitel können funktional als eigenständige Texte analysiert werden, bleiben jedoch zugleich Teil eines multimodalen Gesamttexts. Ihre Bewertung orientiert sich folglich nicht ausschließlich an der sprachlichen Übereinstimmung mit dem Ausgangstext, sondern daran, ob sie im Zusammenspiel mit Bild und Ton die intendierte Funktion innerhalb des audiovisuellen Werkes erfüllen.

Von zentraler Bedeutung ist dabei die von Ammann und Vermeer (1991: 251) formulierte Begriffsbestimmung des Textes als „[...] jede als situationelle Einheit aufgefaßte Äußerung (verbal oder nonverbal, schriftlich oder nicht), der ein Rezipient Bedeutung zumißt“. Hervorzuheben ist hierbei die Situationsgebundenheit als konstitutives Merkmal des Textbegriffs. Texte werden demnach nicht isoliert betrachtet, sondern stets in ihrem kommunikativen Kontext und im Hinblick auf die jeweilige Rezeptionssituation bewertet. Dieses Prinzip liegt auch der funktionalen Übersetzungskritik zugrunde.

Dieselbe Situationsgebundenheit betrifft nun auch die übersetzerischen Bewertungskriterien. Jedes Bewertungskriterium gehört einem bestimmten System an und darf nicht isoliert davon betrachtet werden. Soll zum Beispiel die „Äquivalenz der Semantik“ oder die „Korrespondenz im Stil“ zwischen Ausgangs- und Zieltext bewertet werden, so verweisen diese beiden Bewertungskriterien auf das Ausgangstextsystem. Wird die „Adäquatheit der Lexik“ und die „Korrektheit der Grammatik“ untersucht, so beziehen sich diese auf das zielkulturelle System. (Ammann 1993: 439)

Die Funktion des Ausgangstextes und die Funktion des Translats bestimmen das Zusammenspiel der einzelnen Bewertungskriterien. In einer Translationskritik sollte die Relevanz der Funktion auf den einzelnen Ebenen geschildert werden.

Gerade für audiovisuelle Übersetzungen und insbesondere die interlinguale Untertitelung ist der Ansatz von Ammann (1990) besonders passend. Untertitel entstehen unter klaren medialen und technischen Beschränkungen, etwa durch begrenzte Zeichenanzahl, Einblendungsdauer oder Synchronität mit Bild und Ton. Ihr Ziel ist es daher nicht, das Original sprachlich vollständig wiederzugeben, sondern dessen kommunikative Wirkung funktional zu vermitteln.

Ammanns Ansatz erlaubt eine Analyse, die die Interaktion zwischen Originalton, Untertitel und Zuschauerwahrnehmung berücksichtigt. Für die vorliegende Arbeit bietet dieser Ansatz somit die Möglichkeit zu untersuchen, inwieweit die Funktion der Figurencharakterisierung anhand Sprachvarietäten in den ungarischen Untertiteln erhalten bleibt oder sich verändert.

5.1 Fünf Kritikschrirte

Wie bereits festgestellt basiert Ammanns (1990) Übersetzungskritisches Modell unmittelbar auf der von Vermeer mitbegründeten Skopostheorie, entwickelt diese jedoch weiter, indem sie sie zu einem konkreten, praktisch anwendbaren Verfahren für die Übersetzungskritik ausarbeitet. Während Vermeer mit der Theorie des translatorischen Handelns den allgemeinen theoretischen Rahmen liefert, überträgt Ammann dieses Konzept auf die Ebene der Analyse und Bewertung konkreter Übersetzungen. Damit macht sie die Grundsätze der Skopostheorie in der Praxis anwendbar. Ammann entwickelt daraus ein Verfahren, mit dem Übersetzungen danach beurteilt werden können, ob sie im Zielkontext funktional und angemessen sind.

Vermeers (1998: 63) Modell, wie er in seinem Werk *Modellskizzen zu einer "angewandten" Kritik* beschreibt, konzentriert sich stark auf die von den ÜbersetzerInnen deklarierten Absichten und die Intentionen des Ausgangstextes. Sein Modell umfasst drei wesentliche Schritte:

1. Die Analyse des Zieltextes, um zu bestimmen, ob er die vom Übersetzer/von der ÜbersetzerIn erklärten Ziele erfüllt.
2. Die Analyse der Intentionen des Ausgangstextes.
3. Ein Vergleich beider Texte unter Berücksichtigung ihrer Ziele.

Das Hauptaugenmerk liegt hier also auf den explizit formulierten Zielen der ÜbersetzerInnen und wie sich diese zu den ursprünglichen Intentionen des Ausgangstextes verhalten. Der Hauptunterschied liegt darin, dass Vermeer die von den ÜbersetzerInnen deklarierten Ziele als Ausgangspunkt nimmt, während Ammann die tatsächliche Funktion, die eine Übersetzung in ihrer neuen kulturellen Umgebung einnimmt, in den Mittelpunkt stellt.

Ammann (1990: 212) präsentiert eine weiterentwickelte Theorie und schlägt einen Übersetzungskritischen Prozess in fünf Phasen vor.

(1) Feststellung der Translatfunktion. Ammann geht davon aus, dass das Translat als eigenständiger Text zu betrachten ist und nicht bloß als Abbild des Originals⁸⁰. Im Bereich der audiovisuellen Übersetzung lässt sich das Prinzip des Translats als eigenständiger Text nur eingeschränkt übertragen. Untertitel bilden keinen vollständig autonomen Zieltext, sondern bleiben in ein multimodales Gesamtgefüge eingebettet, in dem sowohl Ausgangstext als auch Translat gleichzeitig wahrgenommen werden. Gleichzeitig müssen Untertitel als schriftlicher Zieltext für das Publikum verständlich und kohärent gestaltet sein und erfüllen damit eine eigenständige kommunikative Funktion im Zielkontext (vgl. Künzli 2024: 108). Entsprechend werden in Ammanns Modell die Funktionen von Ausgangs- und Zieltext getrennt voneinander

⁸⁰ Die Ansätze von Hans J. Vermeer (1984) und Justa Holz-Mänttari (1984) betonen, dass Ausgangs- und Zieltext unterschiedliche Skopoi erfüllen können und stets im jeweiligen kulturellen Kontext zu verstehen sind.

analysiert, um ihre jeweilige kommunikative Rolle im Handlungskontext zu erfassen. Ihre Übersetzungskritik richtet sich nicht auf das sprachliche Verhältnis zwischen den beiden Texten, sondern auf deren kommunikative Funktion innerhalb einer konkreten Handlungssituation⁸¹. Die Bestimmung der Funktion steht bei Ammann stets vor der eigentlichen Textanalyse, da die Bewertung der Kohärenz eines Textes nur dann sinnvoll ist, wenn seine jeweilige Funktion bekannt ist. (vgl. Ammann 1993: 215, 434ff.)

(2) Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz. Ammann (1990: 212) definiert selbst diesen Schritt als „Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns, Kohärenz der Form und Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form“. Sie versteht also unter Kohärenz die Stimmigkeit und innere Logik eines Textes, die sich sowohl auf den Inhalt und Sinn, als auch auf die Form sowie auf das Verhältnis zwischen beiden bezieht. Dies geschieht aus der Perspektive des Rezipienten. Die zentralen Fragen dabei sind: Ist der Sinn des Textes in sich kohärent und verständlich? Um diese Kohärenz zu analysieren, greift Ammann auf das Konzept der Scenes-and-Frames-Semantik zurück (vgl. Ammann 1990: 212ff.).

(3) Feststellung der Funktion des AT. In diesem dritten Schritt wird die Funktion des Ausgangstextes in seiner ursprünglichen Kultur ermittelt. Bei der Feststellung wird analog zu Punkt 1 vorgegangen.

(4) Feststellung der intratextuellen Kohärenz des AT. Die Analyse der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes folgt demselben Verfahren wie im Schritt 2. Es wird geprüft, ob der Text in sich kohärent ist und ob sein Sinn und seine Form eine Einheit bilden.

(5) Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und AT. Die Analyse der intertextuellen Kohärenz erfolgt auf der Grundlage der vorangegangenen vier Analyseschritte und baut auf diesen systematisch auf. Erst an dieser Stelle wird das Translat explizit als eine Übersetzung eines Originals bewertet. Ammann grenzt sich deutlich von der Sichtweise ab, Übersetzungen ausschließlich nach ihrer Nähe oder Distanz zum Original zu bewerten. Die intertextuelle Kohärenz ergibt sich aus einem Netz verschiedener Relationen zwischen Ausgangs- und Zieltext. Das Kriterium der Treue zwischen Ausgangs- und Zieltext betrachtet sie nur im Verhältnis zum jeweiligen Skopos⁸² als sinnvoll und ordnet es diesem unter. Zudem

⁸¹ Ähnlich wie Holz-Mänttari versteht Ammann (1990: 436) Übersetzen als translatorisches Handeln, das in ein größeres kommunikatives Gefüge eingebettet ist. Daher bezieht sie in ihre Analyse auch Faktoren wie Skopos, AuftraggeberInnen und Zielpublikum ein.

⁸² Kriterien wie stilistische Übereinstimmung, inhaltliche Genauigkeit, passende Wortwahl oder korrekte Grammatik bewertet Ammann nicht isoliert, sondern in Bezug auf die jeweilige Funktion der Übersetzung (vgl. 1993: 437 f.)

weist sie darauf hin, dass Kohärenz auch bewusst hergestellte Inkohärenz einschließen kann, wenn diese funktional begründet ist. (vgl. Ammann 1990: 212ff.)

5.2 Modell-Leser

Ammann (1990: 218f.) geht davon aus, dass Texte ihre eigentliche Bedeutung erst im Moment der Rezeption erhalten. Entsprechend steht für Ammann die Rolle der RezipientInnen im Zentrum des Übersetzungsprozesses: „Ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar.“ (Ammann 1990: 217). Da Texte immer in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext entstehen, werden sie von verschiedenen Empfängergruppen je nach ihrem kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund unterschiedlich interpretiert. Dadurch ergeben sich vielfältige Rezeptionssituationen, die vom Wissen, den Erwartungen und den Lesegewohnheiten des jeweiligen Publikums abhängen.

Um, die Rolle der RezipientInnen präziser fassen zu können, integriert Ammann das Konzept des „Modell-Lesers“ in ihr übersetzungskritisches Modell, das ursprünglich vom Semiotiker und Schriftsteller Umberto Eco (1985) entwickelt wurde. Nach Eco wird ein Text erst dann zu einem Text, wenn er von einem aktiven Leser interpretiert wird. Schon während des Schreibprozesses haben AutorInnen eine Vorstellung von ihren potenziellen RezipientInnen und deren möglichen Reaktionen, Wissen und kulturelle Erwartungen. Eco (1987: 63) betrachtet Texte als eine Art Kommunikationsinstrumente, die erst durch die aktive Beteiligung der LeserInnen zu tatsächlichen Texten werden. Diese aktive Teilnahme der LeserInnen ist notwendig, weil jeder Text Leerstellen oder unausgesprochene Informationen enthält, die von den RezipientInnen selbst ergänzt und gedeutet werden müssen. Der sogenannte „Modell-Leser“ ist nach Eco eine Art idealer Leser, der in der Lage ist, verschiedene mögliche Bedeutungen und Lesarten gleichzeitig zu erfassen und miteinander zu verbinden. (Ammann 1990: 222)

Für Ammann (vgl. 1990: 222-225) der „Modell-Leser“ bezeichnet in diesem Zusammenhang nicht eine reale Person, sondern eine Strategie, die auf ein bestimmtes Textverständnis ausgerichtet ist. Diese Strategie bestimmt, welche Aspekte des Textes im Vordergrund stehen und wie der Sinn konstruiert wird. Die unterschiedliche Gewichtung von Textelementen führt folglich zu verschiedenen Interpretationen. Je nach Vorwissen, Motivation und kulturellem Hintergrund wählen RezipientInnen unterschiedliche Lesestrategien, wodurch sich auch das Gesamtverständnis eines Textes verändern kann. Das „Modellhafte“ liegt demnach in der Art und Weise der Bedeutungserschließung, nicht in der Person selbst. Ein Leser, der einen Roman beispielsweise als reine Unterhaltung liest, wird gezielt jene Merkmale wahrnehmen, die ihm diese Leseerwartung bestätigen. „Der Modell-Leser ist somit für [Ammann] jener

Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Ammann 1990: 225).

Auch in Bezug auf die Rolle der ÜbersetzerInnen vertritt Ammanns eine unterschiedliche Position. Während Eco keinen grundlegenden Unterschied zwischen dem Verhalten eines Translators und dem eines „Modell-Lesers“ sieht, betrachtet Ammann (1990: 224) die Lesestrategie von ÜbersetzerInnen als zielgerichtet und funktional bedingt. ÜbersetzerInnen lesen einen Text nicht nur, um ihn zu verstehen, sondern, um auf dieser Grundlage einen Zieltext zu produzieren, der im jeweiligen Zielkontext eine bestimmte Wirkung erzielen soll. Dabei berücksichtigen sie das Vorwissen und die Erwartungen des zukünftigen Zielpublikums und entscheiden bewusst, welche Informationen im Zieltext betont, vereinfacht oder offen gelassen werden sollen. Das Lesen ist für ÜbersetzerInnen daher nicht nur ein Akt des Verstehens, sondern auch ein aktiver Schritt im Übersetzungsprozess.

Für die vorliegende Analyse wird der „Modell-Leser“ im Sinne eines „Modell-Zuseher“ eines audiovisuellen Textes verstanden. Der „Modell-Zuseher“ dieser Analyse kann als erwachsener Serienzuschauer verstanden werden, der sich für historisch situierte Dramaserien interessiert. *Peaky Blinders* wird in der Regel als historisches Sozial- oder Gangsterdrama kategorisiert und verbindet Elemente eines Gangsternarrativs mit einem sozialhistorischen Drama. Die Handlung spielt im Birmingham der frühen 1920er-Jahre und thematisiert gesellschaftliche Veränderungen der Nachkriegszeit, Klassenunterschiede und Machtstrukturen. Die Serie richtet sich daher vor allem an ein erwachsenes Publikum, das komplexe Figurenentwicklungen und gesellschaftliche Konflikte als zentralen Bestandteil der Handlung wahrnimmt.

Der „Modell-Zuseher“ verfolgt die Serie vor allem als Charakterdrama, in dem die Figuren und ihre Beziehungen im Mittelpunkt stehen. Für einen solchen Zuseher stehen insbesondere die Figurenentwicklung sowie die sozialen Beziehungen der Figuren im Mittelpunkt der Rezeption. Er ist in der Lage, Unterschiede in der Sprechweise der Figuren wahrzunehmen und diese als Teil ihrer Charakterisierung zu interpretieren. Da Sprachvarietäten in der Serie ein wichtiges Mittel der Figurencharakterisierung darstellen, wird davon ausgegangen, dass der Modell-Zuseher solche sprachlichen Signale zumindest intuitiv erkennt und in seine Interpretation der Figuren einbezieht.

5.3 Scene-and-frame Semantik in der Übersetzungskritik

Ammann verknüpft ihr Modell der Übersetzungskritik mit der von Charles Fillmore (1977) entwickelten *scenes-and-frames*-Semantik, um die Prozesse des Textverstehens und der Textproduktion aus der Perspektive von ÜbersetzerInnen genauer zu untersuchen. Dieses Modell hilft dabei, die dynamischen Abläufe im Übersetzungsprozess zu beschreiben.

Vereinfacht ausgedrückt bezeichnet Fillmore (1977) mit *scenes* die mentalen Vorstellungen und Erfahrungen, die eine Person mit bestimmten Situationen verbindet, während *frames* die sprachlichen Ausdrücke sind, mit denen diese Vorstellungen sprachlich realisiert werden. Vannerem & Snell-Hornby (1986: 185) betonen, dass zwischen beiden eine gegenseitige Beziehung besteht, nämlich sprachliche Formen (*frames*) können bestimmte Szenen (*scenes*) hervorrufen, und umgekehrt werden Szenen oft durch sprachliche Formen aktiviert⁸³.

Ammann (1990: 226ff.) richtet ihren Fokus in der Analyse sowohl auf Einzelszenen als auch auf deren sprachliche Realisierung. Ihr besonderes Interesse gilt dabei den Auswirkungen einzelner *scenes* auf das Gesamtverständnis des Textes, immer im Hinblick auf den jeweiligen Skopos. Beim Lesen eines Textes werden zunächst einzelne *scenes* aktiviert, die sich im Verlauf der Rezeption zu einer Gesamtszene verbinden, also zu einem vollständigen Verständnis des Textes. Übersetzen wird dabei als mehrstufiger mentaler Vorgang verstanden, der über den bloßen sprachlichen Transfer hinausgeht. ÜbersetzerInnen müssen in der Zielsprache nach sprachlichen Formen suchen, die in der Lage sind, beim Zielpublikum ähnliche Szenen hervorzurufen. Dabei muss es berücksichtigt werden, dass die RezipientInnen über ein anderes kulturelles und weltbezogenes Wissen verfügen. Der Übersetzungsprozess kann somit als ein Vergleich zweier Lesestrategien verstanden werden.

Denn auch der Modell-Leser baut natürlich „seine“ *scenes* auf. Der Übersetzungskritiker arbeitet nun mit einer „scene“ eines möglichen Modell-Lesers, auf deren Grundlage er eine mögliche Lesestrategie nachvollziehen kann. Dadurch scheint es mir eher möglich zu sein, in der Übersetzungskritik zwischen unterschiedlichen Lesestrategien zu unterscheiden. (Ammann 1990: 239)

Zunächst macht dieses Konzept das sonst eher abstrakte Kriterium der Kohärenz greifbar und damit auch analysierbar. In Ammanns Modell wird sowohl für den Ausgangs- als auch für den Zieltext geprüft, ob sie intratextuell kohärent sind. Die *scenes-and-frames*-Semantik bietet dafür ein hilfreiches Werkzeug. Ein Text gilt als kohärent, wenn die vom Autor/von der Autorin verwendeten sprachlichen Strukturen (*frames*) beim sogenannten „Modell-Leser“/„Modell-

⁸³ Wenn ÜbersetzerInnen einen Ausgangstext lesen, entsteht in ihrem Kopf zunächst eine Vorstellung, die durch den Text (den *frame*) ausgelöst wird. Das bildet die Grundlage für ihre Interpretation und führt zur Produktion eines Zieltextes. Der Zieltext wiederum ruft bei seinem Publikum neue *scenes* hervor, die in Abhängigkeit vom Skopos und vom kulturellen Kontext unterschiedlich ausfallen können. (vgl. Ammann 1990: 225)

Zuseher“ eine verständliche Vorstellung von Szenen (*scenes*) auslösen. Für die Übersetzungskritik bedeutet das, dass überprüft werden kann, ob die sprachlichen Mittel des Zieltextes beim Publikum dieselben kohärenten Gesamtvorstellungen erzeugen, wie im Originaltext oder ob widersprüchliche beziehungsweise unklare mentale Bilder entstehen, die die Kohärenz stören. Dadurch wird die Bewertung von Stimmigkeit nicht mehr zu einer bloßen subjektiven Einschätzung, sondern zu einem nachvollziehbaren Analyseverfahren. (vgl. Ammann 1990: 225f.)

6 Analyse ausgewählter Beispielszenen

Die Analyse der ausgewählten Szenen erfolgt nach den im Kapitel 5.1 dargelegten Schritten des funktionalen Modells von Magret Ammann (1990). Dabei wird jede Szene als eigenständige kommunikative Einheit betrachtet, die innerhalb des Gesamtwerks eine spezifische Funktion erfüllt.

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht insbesondere die Frage, inwieweit die Funktion der Sprachvarietäten als Mittel der Figurencharakterisierung in den Untertiteln umgegangen und erfüllt wird. Die Szenen werden daher nicht nur in Hinblick auf ihre übergeordnete Funktion untersucht, sondern auch unter Berücksichtigung bestimmten Subfunktionen. Charaktereigenschaften, soziale Rollen und idiolektale Merkmale sollen im Zieltext erkennbar bleiben und eine vergleichbare Wirkung sowie Funktion beim Zielpublikum auslösen und erfüllen.

Die Bewertung richtet sich somit weniger nach formaler oder semantischer Übereinstimmung mit dem Ausgangstext, sondern nach der funktionalen Angemessenheit im Sinne Ammanns. Maßgeblich ist daher, inwieweit die ungarischen Untertitel im Zielkontext eine kohärente und funktional angemessene Figurencharakterisierung ermöglichen. Besonders berücksichtigt werden dabei sprachliche Reduktionen, stilistische Verdichtungen sowie der Einfluss des multimodalen Kontexts, der bei der Untertitelung nicht eliminiert, sondern ergänzt wird.

Die Untersuchung wird nicht auf bestimmten Staffeln des Untersuchungskorpus begrenzt und wird keiner chronologischen Reihenfolge folgen. Stattdessen wird die Analyse nach den ausgewählten Charakteren strukturiert, indem jede Figur ihre eigene Kategorie bildet. Die folgenden Analysen sollen daher aufzeigen, ob und in welchem Ausmaß die Charaktere der Figuren im Translat nachvollziehbar bleibt, und ob die Untertitelung die intendierte Funktion erfüllt, Figurencharakterisierung zu vermitteln.

6.1 Funktion des gesamten Zieltextes

Der Zieltext der vorliegenden Untersuchung besteht aus den ungarischen Untertiteln der Serie *Peaky Blinders*. Anders als der Ausgangstext stellt der Zieltext keinen eigenständigen audiovisuellen Text dar, sondern fungiert als ergänzendes Element innerhalb eines multimodalen Kommunikationssystems. Der englische Originalton sowie die visuelle Darstellung der Figuren bleiben weiterhin präsent, während die Untertitel den gesprochenen Dialog für ein ungarischsprachiges Publikum verständlich machen.

Die grundlegende Funktion der Untertitel hier besteht darin, die verbalen Informationen des Ausgangstextes zugänglich zu machen und gleichzeitig eine kohärente Rezeption des Gesamttexts zu ermöglichen. Aufgrund der medialen Bedingungen der Untertitelung können jedoch nicht alle sprachlichen Merkmale des Originals vollständig wiedergegeben werden.

Trotz Einschränkungen bleibt eine zentrale Funktion der Untertitelung, die Figuren durch ihre Sprache zu charakterisieren. Da der englische Originalton weiterhin hörbar ist, bleibt ein Teil der sprachlichen Varietäten für das Publikum akustisch wahrnehmbar⁸⁴. Gleichzeitig müssen die Untertitel jene Informationen vermitteln, die für das Verständnis der Handlung und der Figuren notwendig sind.

Die Figurencharakterisierung entsteht daher nicht ausschließlich durch die Untertitel selbst, sondern durch das Zusammenspiel mehrerer Ebenen. Während der Originalton Intonation und weitere paraverbale Merkmale vermittelt, transportieren die Untertitel den semantischen Inhalt der Dialoge. Bild, Ton und Untertitel wirken somit gemeinsam an der Konstruktion der Figuren mit.

6.2 Funktion des gesamten Ausgangstextes

Der Ausgangstext der vorliegenden Untersuchung ist die britische Fernsehserie *Peaky Blinders* in ihrer englischen Originalfassung. Als historisches Krimidrama, das im Birmingham der frühen 1920er-Jahre angesiedelt ist, erfüllt die Serie mehrere kommunikative Funktionen. Neben der Darstellung der kriminellen Aktivitäten der Shelby-Familie inszeniert sie soziale, politische und kulturelle Spannungen der Nachkriegszeit. Themen wie Klassenunterschiede, Machtstrukturen und die psychologischen Folgen des Ersten Weltkriegs bilden dabei einen zentralen Hintergrund der Handlung.

Innerhalb dieses narrativen Rahmens spielt Sprache eine wichtige Rolle für die Konstruktion der Figuren. Dialoge dienen nicht nur der Vermittlung der Handlung, sondern fungieren zugleich als Mittel der Figurencharakterisierung. Die Serie nutzt gezielt unterschiedliche Sprachvarietäten, um soziale Zugehörigkeit, Machtverhältnisse und individuelle Persönlichkeitsmerkmale der Figuren sichtbar zu machen.

Ein wesentliches Element ist dabei der Gebrauch regionaler und sozialer Sprachformen. Der Birmingham-Dialekt sowie soziolektale Elemente der britischen Arbeiterklasse oder der kriminellen Welt verorten die Figuren in einem spezifischen sozialen Milieu. Dadurch wird die Serie nicht nur geografisch in den englischen Midlands verankert, sondern auch in der sozialen Realität der britischen Arbeiterklasse der Zwischenkriegszeit. Gleichzeitig vermitteln diese Varietäten implizite Informationen über Herkunft, soziale Stellung und Gruppenzugehörigkeit der Figuren.

⁸⁴ Eine wichtige Sprachvarietät, die im Kontext der interlingualen Untertitelung weitgehend erhalten bleibt, ist der Akzent der Figuren. Aufgrund der Ko-Präsenz von Originalton und Untertitel hören die ZuschauerInnen phonetische Merkmale wie regionale Aussprache oder Intonation. Der Birmingham-Akzent der Figuren und sogar Unterschiede zwischen Akzent und Akzent bleiben somit für das Publikum wahrnehmbar. Dadurch bleibt ein Teil der regionalen Verortung der Figuren erhalten.

Neben dieser sozialen Verortung erfüllen Sprachvarietäten vor allem eine charakterisierende Funktion. Die Figuren unterscheiden sich nicht nur durch ihr Handeln, sondern auch durch ihre individuelle Sprechweise. Wiederkehrende sprachliche Muster können dabei als idiolektale Merkmale einzelner Figuren verstanden werden. Durch ihren konsistenten Einsatz tragen sie dazu bei, dass Figuren für das Publikum erkennbar werden und eine klare Identität erhalten. Tommy Shelbys sprachliche Reduktion fungiert als Ausdruck von Autorität und emotionaler Distanz und unterstützt seine Darstellung als strategischer und innerlich verschlossener Anführer. Polly Gray verwendet dagegen häufig direkte und emotional gefärbte Formulierungen, die ihre Rolle als Familienmatriarchin unterstreichen. Alfie Solomons zeichnet sich durch eine metaphorische Sprache aus, die religiöse Bilder und längere monologische Passagen umfasst.

6.3 Tommy Shelby

6.3.1 Beispiel 1: Staffel 1 Folge 3 [41:12-41:39]

In dieser Szene hat Tommy Grace⁸⁵ im Rahmen ihrer sich entwickelnden Beziehung zu den Pferderennen mitgenommen. Der Ausflug zu den Pferderennen ist aber kein Date. Sie erhält für ihre Teilnahme eine Bezahlung, weiß jedoch zunächst nicht genau, welche konkrete Rolle oder Aufgabe sie bei den Rennen übernehmen soll.

In der Szene führt Tommy Grace durch einen Hintereingang hinein. Im Hintergrund vorbereiten sich die Reiter auf das Rennen. Grace hinterfragt, ob sie überhaupt da reindürfen. Tommy erklärt gelassen, dass er den Hintereingang bevorzugt, und stellt das als praktische Gewohnheit dar, um Menschenmengen zu vermeiden sowie Ärger aus dem Weg zu gehen. Während der Szene wird audiovisuell deutlich, dass Tommy sich in diesem Umfeld sehr gut auskennt. Er führt Grace gezielt durch den Raum und zeigt ihr den richtigen Weg. Gleichzeitig sprechen die beiden über das Thema Wetten, wobei Tommy Grace vor dem Glücksspiel warnt und andeutet, dass die Rennen manipuliert sein könnten. Dadurch wird nicht nur sein Erfahrungswissen sichtbar, sondern auch die Machtposition, die er innerhalb dieser Welt einnimmt.

6.3.1.1 Feststellung der Translatfunktion

Die Funktion des Translats besteht in dieser Szene nicht nur darin, den Dialog semantisch verständlich zu machen, sondern vor allem darin, die Selbstinszenierung Tommys für das Zielpublikum nachvollziehbar zu vermitteln. Tommy nutzt Sprache, um sich nicht von Kriminalität aber von einer bestimmten Form der Kriminalität zu distanzieren, ohne seine eigene

⁸⁵ Grace ist die potenzielle Liebespartnerin von Tommy. Sie ist eine verdeckte Polizeinformantin, was Tommy allerdings noch nicht weiß.

Zugehörigkeit zur Unterwelt offen zu benennen. Seine Aussagen markieren eine klare Hierarchie innerhalb der kriminellen Welt.

Die sprachliche Distanzierung ist dabei zentral für seine Figurencharakterisierung. Tommy spricht nicht offen darüber, dass er selbst Teil der kriminellen Strukturen ist, sondern konstruiert ein Bild von sich als jemandem, der über dem alltäglichen Chaos der Rennbahn und kriminelle Tätigkeiten steht.

Aussagen wie „*A pálya egy törvénytelen hely. Gyűlölöm a pity bűnözőket*“ (auf Deutsch: Rennbahnen sind gesetzlose Orte. Ich hasse einfache Kriminellen) markieren ihn als jemanden, der sich über gewöhnliche Kriminelle stellt. Ausdrücke wie „*pity bűnözők*“ (auf Deutsch: einfache Kriminelle) und „*megbundázott*“ (auf Deutsch: manipuliert/verschoben) haben die Funktion, Tommy als jemanden auszuweisen, der die Jargon-Sprache der Unterwelt beherrscht, sich aber durch eine präzise, fast kühle Wortwahl von den „*pity*“ (auf Deutsch: einfach) Kriminellen abhebt.

Der Skopos des Translats und der Sürachvarietäten in der Sprache von Tommy besteht somit in der Bewahrung von Tommys charakteristischer Sprachhaltung. Seine Sprache ist kontrolliert, überlegen, knapp und mit einem leicht herablassenden Unterton. Das Translat hat hier die Funktion, Tommys Autorität für das ungarische Publikum glaubhaft zu machen.

6.3.1.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

GRACE: Biztos benne, hogy bejöhethünk ide?

TOMMY: A hátsó ajtón szeretek a versenyre jönni. Így nem kerülök bajba. A pálya egy törvénytelen hely. Gyűlölöm a pity bűnözőket. Erre.

GRACE: Fogadni is fogunk?

TOMMY: Nem. A szerencsejáték a zöldfülűeké. Erre. Szerencse, hogy velem van, különben megbundázott versenyekbe ölné a pénzét.

GRACE: Mindig tudni akartam, hogyan lehet megbundázni egy versenyt?

TOMMY: Honnan tudnám?

In dem Dialog agiert Tommy als Führungsfigur. Er lenkt Grace durch wiederholte Weganweisungen („*Erre.*“, auf Deutsch: Hierher.) und übernimmt die Rolle desjenigen, der die Situation kontrolliert. Obwohl die kurzen Weganweisungen die Aussagen von Tommy unterbrechen, stören diese Unterbrechungen den Dialogfluss nicht, sondern tragen zur inhaltlichen Logik der Szene bei. Grace befindet sich in einer für sie fremden Umgebung, während Tommy sich sichtbar bequem durch den Raum bewegt. Tommy führt Grace buchstäblich durch einen ihr fremden Raum. Auf der visuellen Ebene wird das zusätzlich unterstrichen, indem Tommy den Arm auf Grades Rücken legt und sie körperlich durch das Gelände leitet, während er gleichzeitig sprachlich die Richtung vorgibt. Sprache und Bild arbeiten hier Hand in Hand, und das Translat fügt sich in dieses multimodale Gefüge ein, ohne es zu stören.

Inhaltlich stellt Grace die Fragen, und Tommy beantwortet sie aber zumindest oberflächlich. Der Dialog hat die Struktur eines Gesprächs, funktioniert aber eher als eine Abfolge von kontrollierten Ausweichmanövern. Selbst das Wenige, das er sagt ist kalkuliert. Diese Kryptik ist im Zieltext strukturell erhalten, da die Antworten auch auf Ungarisch wie Antworten klingen, ohne wirklich welche zu sein.

Die Frage, ob sie durch den Hintereingang überhaupt reindürfen, wird gar nicht beantwortet. Auf die Frage, ob sie wetten werden, folgt zwar die Antwort „*Nem.*“ (auf Deutsch: Nein) aber keine Erklärung, sondern eine Abwertung des Glücksspiels im Allgemeinen. Auf die Frage, wie man ein Rennen manipuliert, folgt eine scheinbare Unwissenheit. Tommy kontrolliert nicht nur die Situation, sondern auch den Informationsfluss kontrolliert. Er bestimmt die Grenzen des Gesprächs und damit auch die Grenzen dessen, was Grace über ihn wissen darf.

Seine Aussagen dienen auch der Selbstpositionierung. Indem er die Rennbahn als „*törvénytelen hely*“ (auf Deutsch: gesetzloser Ort) beschreibt und „*piti bűnözők*“ verachtet, grenzt er sich sprachlich von gewöhnlichen Kleinkriminellen ab und inszeniert sich als jemand, der über den weniger relevanten Ebene der Unterwelt steht. Gleichzeitig charakterisiert er sich über trockenen Zynismus und Distanz, etwa wenn er Glücksspiel abwertet („*A szerencsejáték a zöldfülűeké*“) und Grace vor „*megbundázott versenyek*“ warnt.

Als Grace Tommy fragt, wie Pferderennen manipuliert werden, wird diese Haltung zusätzlich durch Ironie verstärkt, etwa in der abschließenden Replik „*Honnan tudnám?*“ (auf Deutsch: Wie sollte ich das wissen?), die als bewusstes Ausweichen gelesen werden kann. Obwohl sowohl Grace als auch das Publikum wissen, dass ein Buchmacher genau über solche Mechanismen Bescheid haben müsste, verweigert Tommy die direkte Selbstverortung als Krimineller und wahrt dadurch eine strategische Distanz.

Durch die Formulierung „*A szerencsejáték a zöldfülűeké*“ (auf Deutsch: Glücksspiel ist für Grünschnäbel) positioniert er sich über den Neulingen und signalisiert, dass er sich nicht mehr mit kleineren, unbedeutenden Formen des Risikos beschäftigt. Glücksspiel erscheint als etwas für Unerfahrene, während Tommy sich als strategischer Akteur darstellt, der weiß wie Dinge wirklich funktionieren, langfristige Pläne verfolgt und sich nicht von „*megbundázott versenyek*“ (auf Deutsch: manipulierte/verschobene Wettbewerbe) täuschen lässt.

Die Ausdrücke „*megbundázott*“, „*zöldfülű*“ und „*piti bűnözők*“ sind kolloquial markiert und rufen beim ungarischen Publikum passende *scenes* hervor: die Welt des manipulierten Sports, Naivität sowie Straftaten auf niedrigem, beinahe lächerlichem Niveau. Diese sprachlichen Entscheidungen passen gut zu Tommys Charakter, der sich in der Welt von Wetten und Buchmacher auskennt.

Darüber hinaus tragen diese *frames* dazu bei, Tommys Figurencharakterisierung indirekt zu stärken. Er verwendet die Sprache der Unterwelt, ohne sich selbst explizit als Teil dieser Welt zu benennen. Durch die abwertenden Bezeichnungen konstruiert er eine sprachliche Hierarchie, in der er sich selbst oberhalb der „*zöldfüllűek*“ und „*piti bűnözők*“ positioniert. Die Wortwahl vermittelt daher nicht nur Milieuzugehörigkeit, sondern auch Distanzierung. Tommy spricht wie ein Insider, aber nicht wie ein gewöhnlicher Teilnehmer. Dadurch entsteht beim Publikum das Bild eines strategischen Akteurs, der sich souverän durch eine kriminelle Umgebung bewegt, ohne sich vollständig mit ihr zu identifizieren.

Der ungarische Zieltext ist in sich inhaltlich kohärent und für die ZuschauerInnen gut nachvollziehbar. Tommy führt Grace über das Gelände, distanziert sich von Glücksspiel und Kleinkriminalität und weicht die Fragen von Grace konsequent aus. Auch die formale Struktur des Dialogs wird im Translat beibehalten, darunter der Wechsel zwischen Frage und Antwort, die kurzen Wegweisungen sowie die rhythmische Unterbrechung des Gesprächs.

Der Text wird durch die visuelle Ebene vertieft. Tommy bewegt sich auf dem Gelände mit vollständiger Sicherheit. Gleichzeitig macht die Inszenierung deutlich, dass er kein legitimer Gast ist und durch den Haupteingang wahrscheinlich nicht reingelassen würde. Tommy ist aber auch längst darüber hinaus, das als Einschränkung zu empfinden. Er hat gelernt, wie er an Räume gelangt, an denen er wegen seiner sozialen Status nicht willkommen ist.

6.3.1.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstexts

Die zentrale Funktion dieser Szene im englischen Ausgangstext ist die sprachliche und gestische Konstruktion von Tommys Identität als Figur, die sich bewusst zwischen zwei Welten positioniert. Diese sind die Welt der Kriminalität, aus der er kommt, und einer höheren Machtebene, auf die er zustrebt.

Durch Ausdrücke wie „*petty criminals*“, „*gambling is for mugs*“ distanziert sich Tommy explizit von Kleinkriminalität ohne sich jemals selbst als Kriminellen zu bezeichnen. Diese Selbstpositionierung funktioniert durch Ausgrenzung nach unten. Er definiert sich nicht über das, was er ist, sondern über das, was er nicht (mehr) ist. Er ist kein „*mug*“, kein „*petty criminal*“ und das sagt er mit der Selbstverständlichkeit eines Mannes, der längst über diese Kategorie hinausgewachsen ist.

Tommys sprachliche Varietät wird gezielt eingesetzt, um seine soziale und regionale Positionierung sichtbar zu machen. Besonders auffällig ist hierbei die Verwendung von markierter, britisch-arbeiterklassengeprägter Sprache. Der Begriff „*mugs*“ ist semantisch stark

aufgeladen. Es handelt sich um ein leicht abwertendes Wort, das im britischen Working-Class-Slang häufig verwendet wird, um leichtgläubige, leicht auszunutzende Personen zu bezeichnen.

Ähnlich funktioniert die Verwendung von „*Nah*“, einer informellen, dialektal gefärbten Negationsform, die seine Sprache von formeller Standardvarietät abgrenzt. Diese Entscheidung vermittelt Lässigkeit und Kontrolle, ohne dass er seine Autorität offen betonen muss.

Ergänzt wird diese Charakterisierung durch den kurzen Befehl „*This way*“. Die Kombination aus dialektalen und umgangssprachlichen Elementen und minimalistischer Satzstruktur bildet daher ein konsistentes sprachliches Profil, das Tommy als strategisch denkenden, sozial verorteten und zugleich distanzierten Charakter erscheinen lässt.

Die Funktion dieser sprachlichen Mittel geht über die reine Informationsvermittlung hinaus. Sprachvarietäten werden im Ausgangstext bewusst als Werkzeuge der Charakterisierung eingesetzt. Indem Tommy Begriffe wie „*mugs*“ verwendet, etabliert er eine klare soziale Hierarchie innerhalb der dargestellten Welt und positioniert sich selbst implizit oberhalb jener Figuren, die er sprachlich abwertet. Für die audiovisuelle Wirkung der Szene ist diese sprachliche Markierung entscheidend, da sie nicht nur das Milieu der Rennbahn verankert, sondern auch Tommys Selbstinszenierung als jemand sichtbar macht, der sich zwar innerhalb dieser Welt bewegt, sich jedoch als erfahrener, strategischer Akteur von deren naiveren Teilnehmern abgrenzt.

Das „*Well*“ am Anfang der Antwort von Tommy impliziert, dass die Frage von Grace nicht ganz unberechtigt ist, dass also wahrscheinlich nicht erlaubt ist, den Hintereingang zu benutzen. Tommy bestätigt damit indirekt, dass sie streng genommen nicht hineindürften. Er redet sofort weiter als wäre das vollkommen irrelevant. Die Antwort, die auf das „*Well*“ folgt, ist keine wirkliche Antwort auf Graces Frage, sondern eine Umlenkung. Er erklärt nicht, ob sie berechtigt sind, sondern warum er den Hintereingang bevorzugt.

6.3.1.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

GRACE: Are you sure we're allowed in here?

TOMMY: Well, I prefer to come to the races the back way. It keeps me out of trouble. Tracks are lawless places. I can't stand petty criminals. This way.

GRACE: Will we get to lay a bet?

TOMMY: Nah. Gambling is for mugs. This way. You're lucky you're with me or you'd be wasting your money on fixed races.

GRACE: I always wondered, how do you fix a race?

TOMMY: How should I know?

Die intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes zeigt sich vor allem darin, dass Sprache, Figurencharakterisierung und audiovisuelle Darstellung eng zusammenwirken. Inhaltlich folgt der Dialog einer klaren Struktur. Grace stellt neugierige Fragen, während Tommy mit kurzen,

kontrollierten Antworten reagiert. Seine Aussagen dienen weniger dazu, Informationen zu geben, sondern vielmehr dazu, seine Position und seine Haltung zu zeigen.

Auf stilistischer Ebene wird die Kohärenz durch Tommys charakteristische Sprachvarietät gestützt. Die kurzen Kommandos („*This way.*“) sind grammatisch reduziert, verzichten auf Subjekt und Höflichkeitsformen und tragen zu einer klar erkennbaren, minimalistischen Sprachhaltung bei. In Kombination mit kryptischen Antworten und bewusst knapper Syntax entsteht eine charakteristische Sprache. Tommy spricht wenig, doch jedes Wort erfüllt eine präzise Funktion. Durch seine Sprache und Varietät wird eine Figur konstruiert, die sich ihrer eigenen Position bewusst ist, ohne diese explizit auszusprechen.

Besonders zentral ist dabei die Verwendung des Wortes „*mugs*“. Dieser Begriff ist stark im britischen Working-Class-Slang verankert und trägt eine leicht abwertende, sozial markierte Bedeutung. Er evoziert beim Publikum nicht nur Vorstellungen von Naivität, sondern auch von Personen, die leicht auszunutzen sind und innerhalb der dargestellten sozialen Hierarchie eine niedrigere Position einnehmen. Durch diese Wortwahl positioniert sich Tommy über diesen Figuren. In dieser sprachlichen Welt markiert „*mugs*“ eine Grenze zwischen denen, die die Regeln verstehen, und denen, die sich ausnutzen lassen.

Ähnlich funktioniert die informelle Negation „*Nah*“, die im Gegensatz zu einem neutralen „No“ eine dialektal gefärbte Variante darstellt. Diese Wahl verstärkt den Eindruck von Lässigkeit und Kontrolle und trägt zur Konstruktion seiner Sprache bei.

Diese Entscheidungen aktivieren spezifische mentale Vorstellungen. Begriffe wie „*mugs*“ oder „*petty criminals*“ evozieren *scenes* eines von Hierarchien geprägten und gesetzlosen Milieus. Gleichzeitig entsteht die Vorstellung einer Figur, die sich bewusst von kleinen Spielern abgrenzt und sich selbst auf einer höheren Ebene verortet. Diese *scenes* entstehen jedoch nicht ausschließlich durch den sprachlichen Text, sondern durch das Zusammenspiel von Tonfall, Körpersprache und Bildgestaltung. Tommys abschätziger Ton und seine ruhige, kontrollierte Bewegung durch den Raum verstärken die durch die Sprache ausgelösten Bedeutungen und tragen zur Gesamtstimmigkeit der Szene bei.

Tommy kennt die Regeln dieser Welt, bewegt sich außerhalb offizieller Strukturen und hat gelernt, Zugang zu Räumen zu finden, die ihm aufgrund seines sozialen Status eigentlich verwehrt bleiben. Insgesamt entsteht so ein kohärenter Ausgangstext, in dem Sprache, Varietät, Handlung und audiovisuelle Gestaltung gemeinsam daran arbeiten, eine komplexe, kontrollierte und strategische Figurenidentität zu etablieren.

6.3.1.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

GRACE: Are you sure we are allowed in here?	GRACE: Biztos benne, hogy bejöhethünk ide?
TOMMY: Well, I prefer to come to the races the back way. It keeps me out of trouble. Tracks are lawless places. I can't stand petty criminals. This way.	TOMMY: A hátsó ajtón szeretek a versenyre jönni. Így nem kerülök bajba. A pálya egy törvénytelen hely. Gyűlölöm a piti bűnözőket. Erre.
GRACE: Will we get to lay a bet?	GRACE: Fogadni is fogunk?
TOMMY: Nah. Gambling is for mugs. This way. You're lucky you're with me or you'd be wasting your money on fixed races.	TOMMY: Nem. A szerencsejáték a zöldfülűeké. Erre. Szerencse, hogy velem van, különben megbundázott versenyekbe ölné a pénzét.
GRACE: I always wondered, how do you fix a race?	GRACE: Mindig tudni akartam, hogyan lehet megbundázni egy versenyt?
TOMMY: How should I know?	TOMMY: Honnan tudnám?

In Bezug auf die Handlung und den Informationsgehalt ist die intertextuelle Kohärenz gegeben. Die Szene ist verständlich, der Dialog nachvollziehbar, und die grundlegende Dynamik zwischen Tommy und Grace bleibt erhalten. In Hinsicht auf die Figurencharakterisierung zeigen sich jedoch einige Verschiebungen.

Ein besonders auffälliger Unterschied zwischen Ausgangstext und Translat zeigt sich in der Übersetzung von „*Gambling is for mugs*.“ als „*A szerencsejáték a zöldfülűeké*.“ Der englische Ausdruck „*mugs*“ ist semantisch stark aufgeladen und entstammt dem britischen Working-Class-Slang und ist leicht abwertend konnotiert. Er evoziert nicht nur Naivität, sondern auch eine gewisse soziale Abwertung und impliziert Personen, die es verdienen, ausgenutzt zu werden. Einerseits verortet das Wort Tommy sozial und regional, indem sie seine Herkunft aus dem britischen Arbeiter- und Kleinkriminellenmilieu sprachlich markiert, andererseits signalisiert sie seine Distanz zu eben diesem kleinen Milieu. Wer „*mugs*“ so beiläufig und verächtlich verwendet, rechnet sich selbst nicht dazu. In der Wortwahl steckt also sowohl Herkunft als auch Emanzipation, und genau darin liegt ihr charakterisierender Wert.

Diese Sprachvarietät wurde im Ungarischen standardisiert. Die ungarische Entsprechung „*zöldfülűek*“ ist umgangssprachlich, verschiebt jedoch die Bedeutungsebene. Während „*mugs*“ eine abwertende soziale Bewertung impliziert, evoziert „*zöldfülűek*“ vor allem Unerfahrenheit und Naivität. Dadurch wird Tommys herablassender Ton abgeschwächt. Die Funktion, sich über andere zu stellen, bleibt erhalten, doch während der ungarischen Varianten „*zöldfülűek*“ Tommy vor allem als erfahrenen Akteur konstruiert, evoziert das englische „*mugs*“ eine stärker hierarchische Szene.

Im Ausgangstext positioniert sich Tommy sprachlich klar innerhalb eines arbeiterklassengeprägten Milieus und grenzt sich gleichzeitig hierarchisch nach unten ab. Im Translat bleibt zwar die Bedeutungsebene der Unerfahrenheit erhalten, doch der soziolektale Unterton wird abgeschwächt. Während „*mugs*“ eine deutlich abwertende Konnotation trägt und Personen implizit als leichtgläubig oder wenig urteilsfähig markiert, verweist „*zöldfülűek*“ primär auf fehlende Erfahrung. Die abwertende, fast mitleidslose Konnotation des Originals geht verloren. Im Ausgangstext erscheint Tommy sozial und intellektuell überlegen, während er in der ungarischen Version stärker als erfahrener, jedoch weniger herablassender Akteur wahrgenommen werden kann.

Eine ähnliche Verschiebung zeigt sich bei der Negation „*Nah*“, die im Ausgangstext eine informelle und dialektal gefärbte Form darstellt. Es signalisiert Tommys lässige, distanzierte Haltung. Im ungarischen Untertitel wird sie mit dem neutralen „*Nem*“ wiedergegeben. Das Wort ist vollständig standardsprachlich, wodurch ein stilistisches Detail und ein weiterer Baustein der sprachlichen Charakterisierung Tommys verlorenght. Während der englische Dialog durch solche Varianten eine klare regionale Einbettung erzeugt, wirkt die ungarische Version sprachlich standardisierter.

Der Zieltext in seiner Gesamtheit ist stilistisch weniger markiert als der Ausgangstext. Während Tommy im Englischen eine klar erkennbare Varietät spricht, die seinen sozialen Hintergrund und seinen Habitus sprachlich gekennzeichnet, klingt er in der ungarischen Version neutraler und standardsprachlicher. Das „*Nah*“ wird zu „*Nem*“, einem Standardverneinungswort ohne besondere Färbung. „*Mugs*“ wird zu „*zöldfülűek*“, das eine leicht andere Gesamtscene evoziert, in der Tommys Distanz weniger scharf und weniger sozial markiert wird. Somit verliert der Zieltext an jener sprachlichen Besonderheit, die im Original wesentlich zur Figurencharakterisierung beiträgt.

Zu berücksichtigen ist dabei, dass all diese Ausdrücke im Kontext der Untertitelung nicht isoliert rezipiert werden. Der Originalton bleibt für die ZuschauerInnen hörbar, also die Art und Weise wie Tommy Ausdrücke wie „*petty criminals*“ oder „*mugs*“ ausspricht, ist unmittelbar ko-präsent mit den Untertiteln. Der abschätzige Tonfall und die betonte Distanz in seiner Stimme tragen wesentlich dazu bei, die richtigen *scenes* beim Publikum hervorzurufen, und ergänzt damit das, was der Zieltext allein nicht vollständig leisten kann.

6.3.2 Beispiel 2: Staffel 1 Folge 4 [11:36-13:09]

In dieser Szene sucht Tommy Zilpha Lee, die Autoritätsfigur der Lee-Familie auf, um einen strategischen Deal auszuhandeln. Die Lees gehören zu einer Romani-/Gypsy-Gemeinschaft, mit der die Shelbys sich zu diesem Zeitpunkt der Handlung in einem Konflikt befinden. Beide Familien sehen sich jedoch dem gemeinsamen Gegner Billy Kimber gegenüber, der den Rennwettenmarkt kontrolliert. Zu diesem Zeitpunkt geht Kimber noch davon aus, dass Tommy und die Peaky Blinders auf seiner Seite stehen, während Tommy bereits plant, ihn zu hintergehen und sich dafür die Unterstützung der Lee-Familie zu sichern.

6.3.2.1 Feststellung der Translatfunktion

Der Zieltext soll dem Publikum vermitteln, dass Tommy bewusst unterschiedliche sprachliche Varietäten nutzt, um Vertrauen aufzubauen und Macht zu demonstrieren. Tommy bewegt sich problemlos zwischen ethnischen und sozialen Bezeichnungen und sachlich-strategischer Argumentation. Seine Sprache wirkt kalkuliert und zielgerichtet. Selbst Aussagen über Verrat werden nüchtern formuliert, wodurch seine kühle, rational handelnde Persönlichkeit unterstrichen wird. Die Figurencharakterisierung erfolgt somit eher über strategische Registerwahl und kontrollierte sprachliche Präzision.

6.3.2.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

ZILPHA: Tegye a kezét a Bibliára!

TOMMY: Nem vagyok hívő. Nem azért jöttem, hogy hazudjak. Ez a háború mindannyiunkat kicsinál. Egy fiú majdnem meghalt.

[Zilpha lacht.]

TOMMY: Egy gyerek.

ZILPHA: Maguk mind gyerekek.

TOMMY: Azt mondom, elég. Az emberei megpróbálták megélni, de kudarcot vallottak. Van egy ajánlatom.

[Tommy legt eine Kugel auf den Tisch. Zilpha nimmt sie. Darauf ist „Kimber“ eingraviert.]

ZILPHA: Azt hittem maguk szövetségesek.

TOMMY: El fogom árulni.

ZILPHA: Nem csoda, hogy nem teszi a kezét a Bibliára.

TOMMY: Nagy terveim vannak.

ZILPHA: Át akar állni?

TOMMY: Szükségem van az embereire.

ZILPHA: Mihez?

TOMMY: Kimber nem az agy. Egy gádszó irányítja a versenyeket. Okos embereket gyűjtök magam köré. De kellenek erős emberek is. A maga embereinek tudniuk kell valamit. Tudjuk ki nyer minden harmadik versenyt még mielőtt elkezdné a futam. Fogadás vagy tombola nélkül. Tényekről beszélek.

ZILPHA: Azt mondja, hogy át fog valakit verni, ugyanakkor pedig a bizalmamat kéri.

TOMMY: Az édesanyám oldaláról nézve rokonok vagyunk. Beszéljünk a családról.

Die intratextuelle Kohärenz des ungarischen Zieltextes entsteht vor allem dadurch, dass die sprachliche Vielfalt der Szene für das Publikum vereinheitlicht wird. Obwohl die Figuren im

audiovisuellen Original stellenweise in einer anderen Sprache als Englisch sprechen⁸⁶, werden diese Passagen im Untertitel vollständig ins Ungarische übertragen. Dadurch entsteht für das Zielpublikum ein kohärenter, durchgehend verständlicher Dialogfluss. Die Mehrsprachigkeit bleibt zwar auf der auditiven Ebene hörbar, wird im Text jedoch gelöscht. Aus funktionaler Perspektive kann dies als Strategie verstanden werden, die Lesbarkeit und narrative Klarheit zu sichern.

Ein wichtiges sprachliches Element stellt der Begriff „*gádzsó*“ (auf Deutsch: Gadjo) dar. Als Ausdruck aus dem Romani-Kontext fungiert er als soziolektaler Marker, der eine spezifische kulturelle *scene* evoziert. Im Ungarischen verweist das Wort auf einen Mann mit nicht-romani Zugehörigkeit und positioniert Tommy innerhalb eines bestimmten sozialen und ethnischen Rahmens. Auch wenn nicht alle RezipientInnen die genaue Bedeutung kennen, erzeugt der Begriff eine gruppenspezifische Kommunikation. Dadurch bleibt ein Teil der kulturellen Verortung der Figuren innerhalb des Translats erhalten.

Eine deutliche Schwächung der intratextuellen Kohärenz zeigt sich im ungarischen Ausdruck „*Fogadás vagy tombola nélkül*“ (auf Detsch: Ohne Wetten oder Tombola). Zwar evoziert das Wort „*fogadás*“ (auf Deutsch: Wetten) grundsätzlich eine *scene*, die thematisch mit Pferderennen verbunden ist, spricht Tommy jedoch im konkreten Kontext nicht über das Platzieren von Wetten, sondern über das Manipulieren von Rennen. Noch stärker fällt die Inkohärenz beim Begriff „*tombola*“ (auf Deutsch: Tombola) auf. Dieses Wort ruft beim ungarischen Publikum eher *scenes* eines Gewinnspiels oder einer Sachpreisverlosung hervor, die mit der kriminellen Organisation von Pferderennen kaum in Verbindung stehen. Dadurch entsteht kein kohärentes mentales Bild der Situation. Die evozierten Vorstellungen passen weder zur Atmosphäre der Unterwelt noch zu Tommys strategischer Redeweise.

6.3.2.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstexts

Im Ausgangstext trägt die Verwendung von Romani wesentlich zur Figurencharakterisierung bei. Tommy nutzt die Sprache gezielt, um seine Herkunft zu signalisieren, kulturelle Nähe zu Zilphas Gemeinschaft zu zeigen und Vertrauen aufzubauen. Insgesamt verorten die eingesetzten Sprachvarietäten Tommy sozial und kulturell, markieren ihn als Insider der kriminellen Welt und verdeutlichen seine Fähigkeit zu situativen Registerwechseln. Die Charakterisierung entsteht dabei hauptsächlich durch strategische Sprachwahl.

⁸⁶ In *Peaky Blinders*, Staffel 1, Episode 4, sprechen die Mitglieder der Familie Lee und Tommy Rumänisch und nicht Romani. Obwohl die Figuren als Roma, Gypsies dargestellt werden sollen, verwendeten die ProduzentInnen in den ersten beiden Staffeln Rumänisch, bevor dies ab Staffel 3 auf die korrekte Romani-Sprache umgestellt wurde. Im Sinne der ursprünglichen Intention der Serie wird die verwendete Sprache in dieser Arbeit als Romani und nicht als Rumänisch bezeichnet.

6.3.2.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

ZILPHA: Put your hand ont he Bible.

TOMMY: I don't believe. Anyway, I didn't come here to lie. This war is cutting us all off.

[Tommy spricht auf eine Fremdsprache. Zilpha lacht.]

ZILPHA: You're all children.

TOMMY: I say enough. Your boys tried to kill me. Didn't work.

[Tommy spricht auf eine Fremdsprache und legt eine Kugel auf den Tisch. Zilpha nimmt sie. Darauf ist „Kimber“ eingraviert. Sie sprechen auf eine Fremdsprache.]

ZILPHA: No wonder you won't touch a Bible.

TOMMY: I ahve ambitions.

ZILPHA: You want to play a switch.

TOMMY: I need your boys.

ZILPHA: For what?

TOMMY: Kimber's not the brains. There's a gadze who runs athe reaces. I'm collecting smart people. But I need strong men too. Now your boys should know this. We now get the winner in one of every three races before the race even starts. No need for chalkers or rafflers. I'm talking certainties.

ZILPHA: You come in here boasting you're gonna do someone down, and in the same breath ask me to trust you.

TOMMY: On my mother's side, we are kin. [Tommy spricht auf eine Fremdsprache.]

Eine besondere Dynamik entsteht dadurch, dass Teile des Dialogs in einer Sprache stattfinden, die das Publikum vermutlich nicht versteht. Diese Mehrsprachigkeit kann dazu führen, dass Inhalte teilweise verloren gehen oder nur über Kontext erschlossen werden müssen. Dennoch bleibt die Szene insgesamt kohärent, da Gestik, Tonfall und Handlung die fehlenden sprachlichen Informationen teilweise kompensieren.

Ein zentraler Begriff ist „*gadze*“, der aus dem Romani-Kontext stammt. Durch seine Verwendung zeigt Tommy nicht nur seine Herkunft, und dass er die sprachlichen Codes der Romani-Gemeinschaft kennt, sondern auch, dass er sich zumindest teilweise innerhalb dieser kulturellen Welt bewegt. Das Wort evoziert *scenes* von kultureller Zugehörigkeit und ethnischer Abgrenzung.

Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff „*kin*“. Obwohl das Wort sprachlich relativ neutral wirkt, besitzt es innerhalb der Romani-Gesellschaft eine tiefere Bedeutung, da es familiäre und gemeinschaftliche Bindungen betont. Tommys bewusste Verwendung dieses Ausdrucks zeigt seine Kenntnis dieser sozialen Strukturen und verweist indirekt auf seine Herkunft sowie seine Fähigkeit, kulturelle Nähe strategisch einzusetzen.

Ausdrücke wie „*ruffler*“ und „*chalker*“ stammen klar aus dem soziolektalen Bereich der Pferderennen- und Welt von Buchmachern, in der sich Tommy bequem bewegt. Diese Begriffe evozieren *scenes* einer organisierten, professionellen Unterwelt. Ihre Funktion liegt darin, Tommy als jemanden darzustellen, der nicht nur Teil der kriminellen Szene ist, sondern deren Mechanismen versteht und kontrolliert.

Während „gadze“ und „kin“ kulturelle und regionale Zugehörigkeit markieren, verorten „ruffler“ und „chalker“ ihn innerhalb eines bestimmten Milieus. Die Kombination dieser verschiedenen Varietäten schafft eine kohärente Figurencharakterisierung. Tommy erscheint als Grenzfigur, die gleichzeitig kulturelle Identität, kriminelle Expertise und strategische Intelligenz verkörpert.

Insgesamt bleibt der Ausgangstext intratextuell kohärent, weil die unterschiedlichen sprachlichen Ebenen nicht zufällig nebeneinanderstehen, sondern funktional zusammenarbeiten. Sie erzeugen eine stabile Gesamtscene einer Verhandlungssituation, in der Sprache als Mittel der Macht, Zugehörigkeit und Manipulation eingesetzt wird.

6.3.2.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

ZILPHA: Put your hand ont he Bible.	ZILPHA: Tegye a kezét a Bibliára!
TOMMY: I don't believe. Anyway, I didn't come here to lie. This war is cutting us all off.	TOMMY: Nem vagyok hívő. Nem azért jöttem, hogy hazudjak. Ez a háború mindannyiunkat kicsinál. Egy fiú majdnem meghalt.
[Tommy spricht Romani.]	TOMMY: Egy gyerek.
ZILPHA: You're all children.	ZILPHA: Maguk mind gyerekek.
TOMMY: I say enough. Your boys tried to kill me. Didn't work.	TOMMY: Azt mondom, elég. Az emberei megpróbáltak megélni, de kudarcot vallottak. Van egy ajánlatom.
[Zilpha spricht Romani.]	ZILPHA: Azt hittem maguk szövetségesek.
[Tommy spricht Romani.]	TOMMY: El fogom árulni.
ZILPHA: No wonder you won't touch a Bible.	ZILPHA: Nem csoda, hogy nem teszi a kezét a Bibliára.
TOMMY: I ahve ambitions.	TOMMY: Nagy terveim vannak.
ZILPHA: You want to play a switch.	ZILPHA: Át akar állni?
TOMMY: I need your boys.	TOMMY: Szükségem van az embereire.
ZILPHA: For what?	ZILPHA: Mihez?
TOMMY: Kimber's not the brains. There's a gadze who runs athe reaces. I'm collecting smart people. But I need strong men too. Now your boys should know this. We now get the winner in one of every three races before the race even starts. No need for chalkers or rafflers. I'm talking certainties.	TOMMY: Kimber nem az agy. Egy gádzsó irányítja a versenyeket. Okos embereket gyűjtök magam köré. De kellenek erős emberek is. A maga embereinek tudniuk kell valamit. Tudjuk ki nyer minden harmadik versenyt még mielőtt elkezdődne a futam. Fogadás vagy tombola nélkül. Tényekről beszélek.
ZILPHA: You come in here boasting you're gonna do someone down, and in the same breath ask me to trust you.	ZILPHA: Azt mondja, hogy át fog valakit verni, ugyanakkor pedig a bizalmamat kéri.

TOMMY: On my mother's side, we are kin. [Tommy spricht Rumani.]	TOMMY: Az édesanyám oldaláról nézve rokonok vagyunk. Beszéljünk a családról.
--	--

Die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und ungarischem Translat zeigt sich vor allem daran, wie unterschiedlich Sprachvarietäten übertragen werden und wie sich dadurch die Figurencharakterisierung verschiebt. Ein wesentlicher Unterschied entsteht durch die Behandlung der Mehrsprachigkeit. Während im audiovisuellen Original deutlich hörbar ist, dass Teile des Dialogs in Romani gesprochen werden, wird diese sprachliche Differenz im ungarischen Untertitel weitgehend ignoriert. Das ungarische Publikum versteht die Inhalte direkt, erhält also mehr semantische Information als im Ausgangstext. Möglicherweise geht jedoch ein wichtiger Aspekt der Figurencharakterisierung verloren, da ZuschauerInnen nicht unbedingt erkennen, dass Tommy bewusst eine andere Sprache benutzt, um kulturelle Nähe zu signalisieren und Vertrauen aufzubauen sowie seine Herkunft zu verdeutlichen. Die Tatsache des Sprachwechsels, die im Original eine klare soziale Funktion hat, wird im Zieltext weniger sichtbar, wodurch sich die Wahrnehmung seiner Figur verändert.

Bei einzelnen Begriffen gelingt hingegen eine funktional stimmige Übertragung. Für „*gadze*“ wird ein äquivalenter Ausdruck verwendet, der ähnliche *scenes* evoziert und weiterhin eine kulturelle Verortung innerhalb der Romani-Welt ermöglicht. Dadurch bleibt ein großer Teil von Tommys Herkunft und seiner Fähigkeit, gruppenspezifische Codes zu nutzen, erhalten.

Anders verhält es sich jedoch bei der Übersetzung von Begriffen aus der Wett- und Unterweltterminologie. Während das Original Tommy durch Ausdrücke wie „*ruffler*“ oder „*chalker*“ klar innerhalb der Welt des Glücksspiels und Buchmachers positioniert, erzeugen die Begriffe „*fogadás*“ und „*tombola*“ im Ungarischen keine vergleichbare *scenes*. Dadurch entsteht eine Inkohärenz, die Tommys Zugehörigkeit zu dieser Welt, seine fachliche Expertise und seine strategische Figurencharakterisierung abschwächt.

Auch die Übertragung von „*kin*“ zu „*rokon*“ führt zu einer Bedeutungsverschiebung. Während „*kin*“ im Ausgangstext eine tiefere kulturelle und gemeinschaftliche Bindung impliziert, wirkt „*rokon*“ stärker neutral und reduziert die soziale Dimension des Begriffs. Die familiäre Nähe bleibt semantisch erhalten, verliert jedoch einen Teil ihrer gruppenspezifischen Bedeutung, wodurch Tommys bewusste Nutzung kultureller Codes weniger stark hervorgehoben wird.

Insgesamt bleibt die Szene im ungarischen Translat narrativ verständlich und funktional nachvollziehbar. Dennoch zeigt sich aus intertextueller Perspektive eine kleine Verschiebung der Figurencharakterisierung. Während der Ausgangstext Tommy durch Sprachwechsel,

soziolektale Terminologie und kulturell markierte Begriffe als komplexe Grenzfigur inszeniert, wird diese Mehrschichtigkeit im Zieltext teilweise reduziert. Die Figur erscheint weiterhin strategisch und dominant, jedoch weniger stark durch sprachliche Varietäten definiert.

6.4 Polly Gray

6.4.1 Beispiel 1: Staffel 3 Folge 3 [8:28-11:54]

Die Szene spielt in einer Phase der Serie, in der die Shelby-Familie bereits einen deutlichen sozialen und finanziellen Aufstieg vollzogen hat. Obwohl die Umgebung nun luxuriös wirkt, versammelt sich die Familie im Raum der Bediensteten. Ada kommentiert ironisch, dass alle ganz selbstverständlich dort gelandet sind, wo die Dienerschaft isst, was sofort den Gegensatz zwischen äußerem Aufstieg und innerlichen Gewohnheiten der Arbeiterklasse verdeutlicht. Die Atmosphäre ist familiär, geprägt von Scherzen und Fluchen. Polly übernimmt eine regulierende Rolle, indem sie die Männer ermahnt, nicht zu fluchen. Polly erinnert die Familie später in dieser Szene auch daran, wie weit die Shelbys aufgestiegen sind, und fordert, dass sie sich nun ihrem gesellschaftlichen Status entsprechend verhalten.

6.4.1.1 Feststellung der Translatfunktion

Die Grundfunktion der Szene ist den Humor der Situation zu übertragen, dass die Familie aus pragmatischen Gründen im Bedienstetenquartier sitzt und nicht aus politischer Überzeugung. Für die vorliegende Arbeit relevante Funktion ist aber, dass Polly als regulierende und moralische Instanz innerhalb der Familienkommunikation inszeniert wird. Während die Männer weiterhin eine arbeiterklassennahe, stark vulgäre Sprache verwenden, versucht sie, die Familie an neue soziale Erwartungen anzupassen.

Polly repräsentiert eine Form sprachlicher Selbstdisziplin, die mit dem gestiegenen gesellschaftlichen Status der Shelbys einhergeht und somit sollen keine Schimpfwörter verwendet werden. Polly tritt als Stimme der Selbstreflexion auf, die den Aufstieg der Shelbys verbal rahmt und gleichzeitig ein neues (sprachliches) Verhalten einfordert. Die Szene unterstreicht ihre Rolle als matriarchale Figur, die sowohl Autorität als auch familiären Zusammenhalt verkörpert.

6.4.1.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

ADA: Érdekes, hogy magunktól ide jöttünk. Ahol a szolgák esznek.

JOHN: Nem politikáról van szó. Csak kurvára megfagyok a nagy szobában.

POLLY: John, vigyázz a szádra Carl előtt!

ARTHUR: Ada, azért vagyunk a szolgáknál, mert itt tartják a kibaszott piát.

POLLY: Arthur, keress jobb szót!

ARTHUR: Igenis.

JOHN: Pol, cigányul káromkodni ér?

POLLY: Akárhogy is legyen, semmi szükség trágárságokat mondani.

[...]

POLLY: Nézzetek körbe! És nézzétek ezt a házat! Nézzétek, hol vagyunk! Hogy milyen messze jutottunk. Úgy gondolom, itt az ideje, hogy ennek megfelelően viselkedünk. Nem kukások vagyunk, Arthur. Tommynak szüksége van ránk. Szeretnék pohárköszöntőt mondani. Egy erős családot sosem lehet legyőzni.

John und Arthur verwenden stark umgangssprachliche und vulgäre Ausdrücke („*kurvára*“, auf Deutsch: verdammt, „*kibaszott pia*“, auf Deutsch: verflückte Alkohol), während Polly konsequent eine normierende, weniger vulgäre Sprache benutzt, obwohl sie selbst in früheren Szenen vulgär gesprochen hat. Sie korrigiert Johns und Arthurs Sprachgebrauch und bestimmt damit implizit, welche Varietäten innerhalb der familiären Interaktion seit dem Aufstieg und vor einem Kind akzeptabel sind. Diese Opposition unterstützt die intratextuelle Kohärenz, da Pollys Eingriffe den Dialog strukturieren und die Szene rhythmisch gliedern.

Die Szene bleibt auch deshalb kohärent, weil die Dialogstruktur klar nachvollziehbar ist. Auf jede vulgäre Äußerung folgt eine regulierende Intervention Pollys, wodurch ein wiederkehrendes Muster entsteht. John versucht, die Regeln spielerisch auszuhandeln („*Pol, cigányul káromkodni ér?*“, auf Deutsch: Pol, zählt es, wenn man auf Zigeunerisch flucht?). Wenn sie auf einer Varietät fluchten, die das Kind und Außenstehende nicht verstehen, könnte die vulgäre Sprache weiterhin verwendet werden, ohne die von Polly gesetzten Normen offen zu brechen. Polly reagiert jedoch nicht auf die konkrete Varietät, sondern lehnt das Fluchen grundsätzlich und allgemein ab. Dadurch verschiebt sie den Fokus von der Frage, wie geflucht wird, hin zu der grundsätzlichen Haltung, dass Fluchen generell und vor dem Kind unnötig ist und avoided werden soll.

Unterstützt wird diese Funktion durch audiovisuelle Elemente wie den erhobenen Finger, einen strengen Blick oder eine leicht erhöhte Stimme, die Pollys Aussagen visuell als Zurechtweisung markieren. Die Imperative im ungarischen Text wirken dadurch nicht isoliert, sondern sind eng mit Pollys Geste und somit dem visuellen Bild verknüpft.

6.4.1.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstexts

Die Funktion des Ausgangstextes entspricht weitgehend jener des Translats. Auch hier dient Pollys Sprache dazu, die Familie zu disziplinieren und ihren sozialen Aufstieg zu reflektieren. Die Shelbys bewegen sich nicht mehr ausschließlich im Milieu der Randgruppen und Geheimcodes, sondern versuchen, sich als respektable Familie zu präsentieren. Pollys Aussagen markieren einen Übergang von einer „working class“ Kommunikation hin zu einer Ausdrucksweise, die ihrem neuen Status entsprechen soll.

Polly spricht bewusst über Sprachvarietäten und damit reflektiert sie die soziale Bedeutung von Sprache innerhalb der Shelby-Familie. Ihre Aussage, dass es keinen Grund gebe, „*Rokka*“ oder „*Shelta*“ zu sprechen, zeigt ein bewusstes Verhältnis zu sprachlichen Codes, die mit marginalisierten Gruppen oder geheimen Kommunikationsformen verbunden sind. Diese Begriffe positionieren sie regional, sozial und kulturell innerhalb der Welt der Serie. Auch auf syntaktischer Ebene trägt ihre Sprache zur regionalen Verortung bei.

6.4.1.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

ADA: The thing is we all naturally came in here, where the servants eat.
JOHN: It's nothing to do with politics, Ada. It's fucking freezing in the big room.
POLLY: John, mind your language in front of Karl.
ARTHUR: Ada, we are in the servants' quarters because it's where the fucking booze is kept.
POLLY: Arthur, find better words.
ARTHUR: Yes.
JOHN: Aye, Pol, does swearing in Gypsy count?
POLLY: That's no reason for us to be speaking *Rokka* or *Shelta* in any case.
[...]
POLLY: Look around you. And look at this house. Look where we are. Look how far we've come. I think it's about time we all started acting in a way more appropriate to our station. We're none of us bin men anymore, Arthur. Tommy needs us all together. I'd like to propose a toast. It's a family united hat shall never be defeated.

Ein zentraler Bestandteil der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes ist Pollys Umgang mit unterschiedlichen Sprachvarietäten, die ihre Figur sowohl regional als auch sozial verorten. Indem sie nicht den unscharfen Sammelbegriff Gypsy übernimmt, sondern gezielt die gruppenspezifischen Varianten „*Rokka*“ (englischer Dialekt der Romani-Sprache) und „*Shelta*“ (Mischsprache der Irish Travellers, dient oft als Geheimsprache) benennt, zeigt sie ein differenziertes Wissen über gruppenspezifische Sprachformen. Diese Präzision positioniert sie klar innerhalb eines kulturellen Milieus, in dem solche Varietäten bekannt sind. Dadurch werden ihre Herkunft und ihr sozialer Hintergrund deutlicher.

Die Äußerung „*We're none of us...*“ enthält eine doppelte Negation, die nicht der formalen Standardsprache entspricht, sondern ein Merkmal der Brummie-Dialekt ist⁸⁷. Solche Strukturen verankern Polly weiterhin dialektal innerhalb ihres ursprünglichen sozialen Umfelds. Gerade dieser Wechsel zwischen non-standardsprachlichen Elementen und einer bewusst kontrollierten Ausdrucksweise erzeugt eine vielschichtige Figurencharakterisierung. Polly erscheint als Figur, die sich sprachlich weiterentwickelt hat, oder wenigstens will, ihre regionale Identität jedoch nicht vollständig aufgibt.

⁸⁷ Anders als im Standardenglischen, wo sich zwei Negationen gegenseitig aufheben und eine positive Bedeutung ergeben können, werden hier zwei oder mehr negative Elemente gemeinsam verwendet, um eine stärkere und nachdrücklichere Verneinung auszudrücken.

Einen deutlichen Kontrast dazu bildet ihre Aussage „*I think it's about time we all started acting in a way more appropriate to our station*“. Im Vergleich zu ihren kurzen Imperativen weist dieser Satz eine komplexere syntaktische Struktur und ein deutlich gehobeneres Register auf. Die Formulierung wirkt statusbewusst und reflektiert ein verändertes Selbstverständnis der Figur. In Kombination mit ihrer kontrollierten Sprechweise und ihrem stolzen Auftreten entsteht der Eindruck, dass Polly den sozialen Aufstieg nicht nur beschreibt, sondern verkörpert. Die gehobene Ausdrucksweise fungiert hier als sprachlicher Marker einer neuen sozialen Positionierung, während gleichzeitig dialektale Elemente bestehen bleiben. Gerade diese Spannung zwischen regionaler Herkunft und bewusst gewähltem höherem Register trägt entscheidend zur Kohärenz ihrer Figurenzeichnung bei.

Darüber hinaus wird die sprachliche Wirkung durch audiovisuelle Elemente verstärkt. Imperative wie „*mind your language*“, „*find better words*“ oder „*look around*“ werden durch Gestik, Blickführung und Tonfall unterstützt, sodass verbale und nonverbale Ebenen ineinandergreifen. Sprache, Figurencharakterisierung und visuelle Inszenierung bilden somit ein kohärentes Gesamtbild einer Figur, die Kontrolle ausübt und gleichzeitig den sozialen Wandel der Shelby-Familie reflektiert.

6.4.1.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

ADA: The thing is we all naturally came in here, where the servants eat.	ADA: Érdekes, hogy magunktól ide jöttünk. Ahol a szolgák esznek.
JOHN: It's nothing to do with politics, Ada. It's fucking freezing in the big room.	JOHN: Nem politikáról van szó. Csak kurvára megfagyok a nagy szobában.
POLLY: John, mind your language in front of Karl.	POLLY: John, vigyázz a szádra Carl előtt!
ARTHUR: Ada, we are in the servants' quarters because it's where the fucking booze is kept.	ARTHUR: Ada, azért vagyunk a szolgáknál, mert itt tartják a kibaszott piát.
POLLY: Arthur, find better words.	POLLY: Arthur, keress jobb szót!
ARTHUR: Yes.	ARTHUR: Igenis.
JOHN: Aye, Pol, does swearing in Gypsy count?	JOHN: Pol, cigányul káromkodni ér?
POLLY: That's no reason for us to be speaking Rokka or Shelta in any case.	POLLY: Akárhogy is legyen, semmi szükség trágárságokat mondani.
[...]	[...]
POLLY: Look around you. And look at this house. Look where we are. Look how far we've come. I think it's about time we all started acting in a way more appropriate to	POLLY: Nézzetek körbe! És nézzétek ezt a házat! Nézzétek, hol vagyunk! Hogy milyen messze jutottunk. Úgy gondolom, itt az ideje, hogy ennek megfelelően viselkedünk.

our station. We're none of us bin men anymore, Arthur. Tommy needs us all together. I'd like to propose a toast. It's a family united hat shall never be defeated.	Nem kukások vagyunk, Arthur. Tommynak szüksége van ránk. Szeretnék pohárköszöntőt mondani. Egy erős családot sosem lehet legyőzni.
--	--

Die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und ungarischem Translat bleibt auf funktionaler Ebene grundsätzlich erhalten, da Polly weiterhin als regulierende und moralische Instanz innerhalb der Familie erscheint. Dennoch zeigen sich deutliche Verschiebungen in der sprachlichen Figurencharakterisierung, insbesondere im Bereich der Sprachvarietäten, wodurch bestimmte Aspekte ihrer regionalen und sozialen Verortung abgeschwächt werden.

Ein zentrales Beispiel ist die Neutralisierung der Begriffe „*Rokka*“ und „*Shelta*“. Während Polly im Ausgangstext zwei gruppenspezifische Varietäten benennt, wird diese Referenz im ungarischen Translat zu einer allgemeineren Aussage über „*trágárságok*“ (auf Deutsch: Schimpfwörter). Dadurch verschiebt sich die Funktion ihrer Äußerung. Statt als Figur zu erscheinen, die über ein komplexes kulturelles und regionales Sprachrepertoire und eine gypsy Herkunft verfügt, funktioniert ihre Aussage komplett standard. Somit fehlt die regionale Verortung ihrer Figur, wodurch ein Teil der varietätenbasierten Charakterisierung verloren geht.

Die doppelte Negation, die eine dialektale Färbung besitzt, wird im Ungarischen nicht nachgebildet. Obwohl doppelte Negation im Ungarischen grammatisch möglich ist, wird hier keine dialektale Markierung erzeugt. Dadurch verschwindet ein wichtiges Element, das Polly im Ausgangstext einen Brummie-Dialekt spricht, der ihre lokale Herkunft andeutet.

Obwohl die Funktion der Sprachvarietäten standardisiert wird, bleibt die Szene für das Zielpublikum verständlich und kohärent. Die Grunddynamik zwischen vulgärer Männersprache und regulierender weiblicher Autorität wird beibehalten, ebenso wie die narrative Funktion der Szene innerhalb des sozialen Aufstiegs der Shelby-Familie. Die Beziehung zwischen Ausgangstext und Translat lässt sich aber nicht als einfacher Verlust beschreiben, sondern vielmehr als eine Verschiebung der durch die *frames* evozierten *scenes*. Während der Ausgangstext Pollys Figurencharakterisierung durch ein komplexes Zusammenspiel verschiedener Sprachvarietäten aufbaut, werden diese Elemente im ungarischen Translat weitgehend neutralisiert. Es entsteht keine vollständige Übereinstimmung auf der Ebene der Charakterisierung durch Sprachvarietäten.

6.4.2 Beispiel 2: Staffel 1 Folge 6 [28:39-29:46]

Polly konfrontiert Grace nach der Enthüllung, dass Grace eine Spionin ist, die Tommy infiltriert hat. Polly erkennt nicht nur den Verrat, sondern auch Grades Gefühle für Tommy und positioniert sich klar als Schutzfigur der Familie. Die Konfrontation steigert sich zunehmend von einer

scheinbar nüchternen Einschätzung zu einer offenen Drohung, in der Polly Grace auffordert, die Stadt zu verlassen, andernfalls werde sie selbst handeln.

6.4.2.1 Feststellung der Translatfunktion

Die Szene muss das konfrontative und emotional aufgeladene Gespräch für das Publikum verständlich machen und gleichzeitig Pollys dominante Position innerhalb der Familienhierarchie sichtbar halten. Ihre Sprache dient der Einschüchterung, der emotionalen Abgrenzung sowie der Festlegung klarer Machtverhältnisse zwischen ihr und Grace. Pollys aggressive Direktheit, ihre emotionale Härte und ihre Rolle als matriarchale Autoritätsfigur müssen vermittelt werden.

Ein charakteristisches Element von Pollys Idiolekt ist ihre wiederkehrende Tendenz, Männer durch abwertende oder ironisch-metaphorische Formulierungen zu beschreiben. Durch solche Metaphern positioniert sich Polly als jemand, der männliches Verhalten durchschaut und kontrollierter handelt als ihre männlichen Gegenüber. Ihre Sprache konstruiert damit eine rationale Perspektive, ohne dies explizit auszusprechen. Diese idiolektale Strategie trägt wesentlich dazu bei, sie als starke weibliche Autoritätsfigur zu etablieren, die innerhalb einer männlich dominierten Welt ihre eigene Position definiert. Die metaphorische Abwertung männlicher Handlungsweisen wird so zu einem wiederkehrenden sprachlichen Mittel, das ihre soziale Rolle und ihre Position innerhalb der Familienhierarchie sichtbar macht.

6.4.2.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

POLLY: Ha mindennek vége, talán megbocsát neked. Talán visszafogad. Sosem lehet tudni a férfiaknál. Mindenre képesek azért, akikre a farkuk mutat és nem lehet lebeszélni őket róla. De mondok valamit. Én sosem fogok neked megbocsátani. Sem elfogadni. Vagy befogadni téged. És én vagyok az. aki cslád szívügyeit viszi. És ami engem illet, te mindig egy kormánybesúgó maradsz. Ha nem hagyod el a várost holnapig, én magam végzek veled.

[Grace starrt Polly schweigend an]

POLLY: Most menj!

[Grace beginnt zu gehen, dreht sich aber um]

GRACE: Talán az zavar téged annyira, hogy tudod: hogy egy nap elveszítetitek őt.

Die intratextuelle Kohärenz des ungarischen Zieltexts entsteht durch eine klare sprachliche Struktur, die Pollys Dominanz konsequent aufrechterhält. Ihre Aussagen folgen einer steigenden Intensität: zunächst scheinbar rationale Überlegungen („*talán megbocsát neked*“, auf Deutsch: vielleicht vergibt er dir), anschließend persönliche Abgrenzung („*én sosem fogok neked megbocsátani*“, auf Deutsch: Ich werde dir niemals vergeben.), schließlich eine offene Drohung („*én magam végzek veled*“, auf Deutsch: Ich werde dich selbst erledigen.). Diese Eskalation erzeugt eine kohärente Dramaturgie, die ihre Autorität verstärkt.

Lexikalisch arbeitet das Translat mit einer Mischung aus neutraler Standardsprache und stark emotionalisierten Ausdrücken. Die Wiederholung negativer Strukturen („*sosem*“, auf

Deutsch: niemals, „*sem elfogadni*“, auf Deutsch: weder akzeptieren, „*vagy befogadni*“, auf Deutsch: noch aufnehmen) erzeugt einen rhythmischen Effekt, der ihre absolute Ablehnung sprachlich inszeniert.

Ein interessanter Punkt betrifft die Formulierung „*akikre a farkuk mutat*“ (auf Deutsch: auf die ihre Schwänze zeigen). Inhaltlich bleibt die Aussage verständlich und transportiert weiterhin Pollys abwertende Haltung gegenüber männlichem Verhalten sowie ihre Einschätzung, dass Männer ihren sexuellen Impulsen folgen. Polly distanziert sich eindeutig von diesem Verhalten. Dennoch wirkt die gewählte Personifizierung („*farkuk mutat*“, auf Deutsch: ihre Schwänze zeigen) im Ungarischen leicht ungewöhnlich. Während ein ungarisches Publikum typischerweise eher Formulierungen wie „*csak a farkuk után mennek*“ (auf Deutsch: gehen nur ihrem Schwanz hinterher) erwarten würde, erzeugt diese Lösung eine Konstruktion, die zwar verständlich, aber stilistisch ungewohnt wirkt. Die intendierte Bedeutung und Funktion bleiben erhalten, doch die ungewöhnliche Formulierung kann kurzfristig Irritation hervorrufen, da sie nicht dem prototypischen ungarischen Ausdrucksmuster entspricht.

Der Ausdruck „*kormánybesúgó*“ (auf Deutsch: Regierungsspitzel) ist im Ungarischen grundsätzlich verständlich, stellt jedoch kein fest etabliertes Lexem dar. Ungarische SprecherInnen können die Bedeutung zwar erschließen, dennoch wirkt die Form eher wie eine kontextabhängige oder situative Neubildung⁸⁸ als wie ein bestimmter Begriff.

6.4.2.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstexts

Der Monolog konstruiert Polly als die eigentliche Machtinstanz der Familie auf einer emotionalen Ebene. Polly positioniert sich nicht als Konkurrentin zu Tommys rationaler Machtlogik, sondern als Herrscherin über einen anderen, ebenso wichtigen Bereich. „*It's me who runs business of the heart in this family*“ funktioniert als explizite Machtdeklaration. Polly beansprucht hier einen Herrschaftsbereich, der nicht durch Gewalt oder Geld definiert ist, sondern durch emotionale Kontrolle und familiäre Loyalität. Außerdem präsentiert sich Polly als jemand, emotional klüger als Männer agiert. Sie verwendet bewusst ein vulgäres und abwertendes Bild, um das impulsive Verhalten von Männern zu beschreiben und sich von solchen Entscheidungen zu distanzieren. Diese Kombination erzeugt ein idiolektales Profil, das sie als strategisch denkende Figur darstellt, die sowohl emotionale als auch kriminelle Regeln versteht.

⁸⁸ Das Wort setzt sich aus „*kormány*“ (auf Deutsch: Regierung) und „*besúgó*“ (auf Deutsch: Informant) zusammen und bedeutet wörtlich „Regierungsspitzel“.

Die Funktion des Ausgangstextes liegt somit darin, Pollys Rolle sprachlich als matriarchale Schutzfigur zu etablieren, die als Frau nicht nur rational Entscheidungen trifft, sondern emotionale Grenzen setzt, aber wenn notwendig Gewalt als Konsequenz androht.

6.4.2.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

POLLY: You know, after all this is over, he might forgive you. He might take you in. You can never tell with men. They go for whoever their dicks point at and there's no changing their minds. But I should tell you something. I will never forgive you. Or accept you. Or take you in. And it's me who runs business of the heart in this family. And as far as I'm concerned, you're a snitch from the Parish. And if you're not gone from this city by tomorrow, I'll kill you myself.

[Grace starrt Polly schweigend an]

POLLY: Now go.

[Grace beginnt zu gehen, dreht sich aber um]

GRACE: Maybe what really upsets you, is the thought that one day you might lose him.

Der Ausgangstext ist stark kohärent, da sprachliche, paralinguistische und visuelle Elemente eng zusammenwirken. Pollys Rede bewegt sich zwischen zwei Registern: einerseits vulgär und direkter Sprache („*dicks point at*“), andererseits metaphorischer Formulierung („*business of the heart*“). Diese Mischung erzeugt eine komplexe Figurencharakterisierung, in der rohe Direktheit und emotionale Intelligenz gleichzeitig präsent sind. Durch diese sprachliche Direktheit konstruiert sie eine Szene weiblicher Überlegenheit innerhalb einer männlich dominierten Welt. Sie spricht gleichzeitig wie eine erfahrene Mutterfigur und wie eine Gangsterin.

Der vulgäre Ausdruck „*they go for whoever their dicks point at*“ erfüllt eine klare charakterisierende Funktion. Polly präsentiert sich als Figur, die männliches Verhalten nüchtern analysiert und emotional distanziert bewertet. Polly spricht über Männer, einschließlich Tommy, mit einer Verachtung, die zeigt, dass sie keine romantischen Illusionen hat, sondern ihre Entscheidungen rational trifft. Das ist keine Bitterkeit, sondern Weltkenntnis. Die Formulierung fungiert somit als idiolektaler Marker, der ihre Lebenserfahrung, ihre Direktheit und ihre moralische Überlegenheit sprachlich sichtbar macht.

Einen ebenso charakteristischen Ausdruck bildet die Wendung „*business of the heart*“. Die Verbindung von emotionalem Inhalt mit wirtschaftlicher Terminologie verweist auf ihre Fähigkeit, Gefühle und Beziehungen in den logischen Rahmen eines Geschäfts zu übertragen. Dieser Sprachgebrauch ist typisch für ihre Figur, da er emotionale Autorität mit strategischem Denken verbindet. Der Ausdruck trägt damit zur intratextuellen Kohärenz bei, indem er ihre Rolle als matriarchale Figur unterstreicht, die sowohl über die emotionalen als auch über die geschäftlichen Belange der Familie entscheidet.

Die Bezeichnung „*snitch from the Parish*“ ist soziolektal geprägt. Der Begriff „*snitch*“ verortet Polly sprachlich im kriminellen Milieu, während „*Parish*“ eine lokale und kulturelle Dimension hinzufügt, die an ein katholisch geprägtes Gemeinschaftsverständnis erinnert.

Durch diese Kombination entsteht eine sprachliche Markierung, die sowohl soziale Zugehörigkeit als auch moralische Bewertung ausdrückt. Polly spricht hier nicht in neutraler Standardsprache, sondern in einer Varietät, die ihre Herkunft und ihre Position innerhalb einer spezifischen Gemeinschaft sichtbar macht.

Die audiovisuellen Elemente, insbesondere ihr ruhiger Blick, das kontrollierte Sprechtempo und das bewusste Pausieren, verstärkt ihre Worte und sorgt dafür, dass die Szene als einseitige Machtdemonstration wahrgenommen wird.

6.4.2.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

POLLY: You know, after all this is over, he might forgive you. He might take you in. You can never tell with men. They go for whoever their dicks point at and there's no changing their minds. But I should tell you something. I will never forgive you. Or accept you. Or take you in. And it's me who runs business of the heart in this family. And as far as I'm concerned, you're a snitch from the Parish. And if you're not gone from this city by tomorrow, I'll kill you myself.	POLLY: Ha mindennek vége, talán megbocsát neked. Talán visszafogad. Sosem lehet tudni a férfiaknál. Mindenre képesek azért, akikre a farkuk mutat és nem lehet lebeszélni őket róla. De mondok valamit. Én sosem fogok neked megbocsátani. Sem elfogadni. Vagy befogadni téged. És én vagyok az. aki család szívügyeit viszi. És ami engem illet, te mindig egy kormánybesúgó maradsz. Ha nem hagyod el a várost holnapig, én magam végzek veled.
POLLY: Now go.	POLLY: Most menj!
GRACE: Maybe what really upsets you, is the thought that one day you might lose him.	GRACE: Talán az zavar téged annyira, hogy tudod: hogy egy nap elveszíthetitek őt.

Die zentrale Figurenfunktion Pollys bleibt im ungarischen Translat grundsätzlich erhalten, verschiebt sich jedoch teilweise auf der Ebene der evozierten *scenes*. Besonders deutlich wird dies an der Bezeichnung über Männer („*they go for whoever their dicks point at*“), die im Ungarischen als „*akikre a farkuk mutat*“ wiedergegeben wird. Die grundlegende Szene, die Funktion und Pollys Werte erhalten. Männer erscheinen nach Pollys Bewertung weiterhin als impulsiv, triebgesteuert und wenig rational, während Polly sich selbst als emotional kontrollierter und erfahrener positioniert. Die idiolektale Funktion der Formulierung, nämlich eine abwertende Haltung gegenüber männlichem Verhalten zu vermitteln, bleibt somit kohärent, auch wenn die sprachliche Natürlichkeit abgeschwächt wirkt.

Eine deutlich komplexere Verschiebung zeigt sich bei der Übersetzung von „*snitch from the Parish*“. Der Ausgangstext verwendet hier eine stark soziolektale und kulturell verankerte Bezeichnung, die sowohl kriminelle Umgangssprache als auch religiös-lokale Konnotationen miteinander verbindet. Die gewählte ungarische Lösung („*kormánybesúgó*“) stellt eine kreative Neubildung dar, die die Verratsdimension zwar klar transportiert, jedoch andere *scenes*

aktiviert. Während „*Parish*“ eine *scene* von lokaler Gemeinschaft und sozialem Ausschluss evoziert, ruft „*kormánybesúgó*“ eher Assoziationen staatlicher Überwachung oder politischer Informantenrollen hervor. Dadurch verändert sich die Wahrnehmung von Pollys Figur leicht. Ihre regional verankerte, gemeinschaftsbezogene Sprache wird durch eine stärker allgemeine, politisierte Zuschreibung ersetzt. Die Funktion der Bedrohung bleibt erhalten, doch die soziolinguale Einbettung ihrer Sprache wird abgeschwächt.

Ein weiterer relevanter Analysepunkt betrifft die Übertragung von Pollys Idiolekt. Im Ausgangstext entsteht ihre Figurencharakterisierung durch ein hybrides Zusammenspiel aus vulgärer Metapher, soziolinktaler Beleidigung und emotionaler Geschäftssprache („*business of the heart*“). Im Translat werden diese Elemente teilweise standardisiert, wodurch sich die evozierten *scenes* von einer regional verankerten, kulturell spezifischen Matriarchin hin zu einer stärker universellen Autoritätsfigur verschieben. Die narrative Funktion der Szene bleibt jedoch stabil, während die feinen soziolinguistischen Nuancen ihrer Sprachvarietät nur eingeschränkt übertragen werden.

Im Hinblick auf die intertextuelle Kohärenz lässt sich zudem beobachten, dass die Untertitelung die audiovisuelle Kopräsenz des Ausgangstextes teilweise kompensiert. Da das Publikum weiterhin Pollys Stimme, Tonfall und Körpersprache wahrnimmt, können einige varietätsbezogene Bedeutungen trotz Verschiebungen erhalten bleiben. Die Ruhe ihrer Stimme und ihr kontrollierter Blick unterstützen die intendierte *scene* der Dominanz, auch wenn einzelne sprachliche Marker standardisiert oder neu interpretiert werden.

6.5 Alfie Solomons

6.5.1 Beispiel 1: Staffel 2 Folge 4 [36:56-37:19]

Die Szene spielt im Kontext von Tommys Expansion nach London, die das bestehende Machtgefüge zwischen den italienischen und jüdischen Gangs destabilisiert. Sabini, Führer der italienischen Gang, sucht das Gespräch mit Alfie, um die Beziehungen neu zu verhandeln und mögliche Loyalitäten zu klären. Obwohl Tommy selbst nicht im Mittelpunkt des Dialogs steht, bildet sein Aufstieg den Grund für das Treffen. Sabini und Alfie kennen sich bereits seit langer Zeit und stehen in einer konfliktreichen Beziehung. Sabini versucht in dieser Begegnung, Alfie rhetorisch zu kontrollieren und zu einem Gespräch zu bewegen, doch Alfie übernimmt schnell die sprachliche Dominanz.

6.5.1.1 Feststellung der Translatfunktion

Die Funktion des Translats in dieser Szene besteht darin, die stark performative Sprachweise von Alfies für das Publikum nachvollziehbar zu machen und gleichzeitig seine sprachliche

Identität als dominanter, rhetorisch aggressiver Gangster zu bewahren. Im Gegensatz zu Tommy, dessen Autorität durch sprachliche Reduktion entsteht, basiert Alfies Figurencharakterisierung auf sprachlicher Übersteigerung, Wiederholung und bewusst provokativer Wortwahl.

Nicht nur der semantische Inhalt muss übertragen werden, sondern auch die Intensität, das Tempo und die emotionale Aufladung von Alfies Sprache. Seine Sprache zeichnet sich durch wiederholte Flüche, übertriebene Steigerungen und abrupt wechselnde Tonlagen aus, wodurch er sich deutlich von anderen Figuren unterscheidet. Der Skopos des Translats besteht daher darin, durch den Text diese sprachliche Gewalt zu deutlichen und dem Publikum eine Wahrnehmung von Alfies Dominanz und zu ermöglichen. Alfies Redeweise wirkt dabei bewusst provokativ und dient dazu, Sabini verbal unter Druck zu setzen.

Zusätzlich erfüllt die Varietät eine soziale und gruppenbezogene Funktion. Alfies Sprachstil hebt ihn damit klar von einer neutralen oder standardsprachlichen Kommunikationsweise ab und signalisiert seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Welt.

6.5.1.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

SABINI: Mesélj, Alfie.

ALFIE: Meséljek? Jól van, mesélek. Kurvára elmondom, hogy volt, jó? Az úgy történt, hogy... Mindig csak mocskos, geci zsidókról beszéltél. Kurvára mindig... Mocskos zsidók, rohadt zsidó-sikek, szaros kukások. Csoda, hogy most nem mehetsz ide-oda?

SABINI: Mindenki viccelődik. De nincs humorérzéked.

ALFIE: Mindig basztatsz.

Im Mittelpunkt steht die Darstellung eines emotionalen Ausbruchs, in dem Alfie Sabini mit dessen antisemitischen Beleidigungen konfrontiert und damit die Machtdynamik zwischen den beiden Figuren offenlegt. Alfies Rede ist rhythmisch, übersteigert und bewusst provokativ, wodurch er die Gesprächssituation dominiert und Sabini unter Druck setzt.

Inhaltlich geht es um den Vorwurf, dass Sabini wiederholt Beleidigungen ausgesprochen hat und gleichzeitig behauptet, alles sei nur Humor gewesen („*Mindenki viccelődik.*“, auf Deutsch: Alle machen Witze). Alfie greift dieses Argument auf und dreht es rhetorisch gegen ihn. Die Wiederholung der beleidigenden Begriffe dient dabei nicht der Zustimmung, sondern der Anklage, indem Alfie Sabini zwingt, sich mit der eigenen Sprache zu konfrontieren.

Der ungarische Text reproduziert Alfies aggressive Sprachhaltung durch eine markierte Wortwahl. Ausdrücke wie „*kurvára*“ (auf Deutsch: verdammt, wortwörtlich: Hure), „*geci*“ (auf Deutsch: scheiß-, wortwörtlich: Sperma) oder „*szaros*“ (auf Deutsch: beschissen) übertragen die starke emotionale Aufladung und schaffen eine sprachliche Atmosphäre, die mit der Vulgarität der Szene übereinstimmt.

Die Verwendung der Adjektive „*mocskos*“ (auf Deutsch: dreckig), „*rohad*“ (auf Deutsch: rotten) und „*szaros*“ erfüllt innerhalb der ungarischen Untertitel eine zentrale funktionale Rolle für die Figurencharakterisierung Alfies. Diese Ausdrücke tragen weniger zur semantischen Differenzierung bei als vielmehr zur Intensivierung der emotionalen Wirkung. Durch die Variation mehrerer stark negativ konnotierter Adjektive entsteht ein rhythmischer, eskalierender Sprachfluss, der Alfies idiolektale Sprechweise als übersteigert erscheinen lässt. Die Wortwahl evoziert *scenes* von Abwertung und sozialer Aggression, wodurch die Atmosphäre der Konfrontation sprachlich verdichtet wird.

Besonders auffällig ist die Wahl des Ausdrucks „*zsizsik*“ (auf Deutsch: Kornkäfer), der im Ungarischen keine explizit antisemitische Bedeutung trägt, sondern einen Schädling bezeichnet⁸⁹. Eine mögliche abwertende, antisemitische Bedeutung entsteht erst durch metaphorische Verwendung im jeweiligen Diskurskontext. Eine etablierte antisemitische Bedeutung lässt sich dem Wort selbst jedoch nicht zuschreiben. Der *frame* „*zsizsik*“ evoziert Vorstellungen von parasitären oder lästigen Kreaturen und übernimmt somit eine metaphorische aber keine antisemitische Abwertungsfunktion.⁹⁰

Aus der Ko-Präsenz von Ausgangs- und Zieltext ergibt sich in der Szene, dass akustisch wahrnehmbar ist, dass Sabini an einer Stelle etwas sagt, ohne dass hierfür ein entsprechender ungarischer Untertitel eingeblendet wird. Diese Auslassung ist höchstwahrscheinlich auf die medienbedingten Beschränkungen der Untertitelung zurückzuführen. Dennoch führt sie nicht zu einem Kohärenzverlust, da die Information im weiteren Verlauf der Szene wiederholt wird. Im Sinne Ammanns zeigt sich hier, dass Kohärenz nicht ausschließlich aus der Vollständigkeit des Translats entsteht, sondern aus dem Zusammenspiel aller verfügbaren Zeichenkanäle.

6.5.1.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstexts

Im Ausgangstext dient Alfies Sprache in erster Linie der Selbstinszenierung. Er nutzt eine extreme, teilweise chaotische Redeweise, um Dominanz aufzubauen und gleichzeitig moralische Empörung zu performen. Die zahlreichen Flüche und Beleidigungen sind nicht bloß Ausdruck von Wut, sondern Teil eines rhetorischen Spiels, das seine Identität als unberechenbarer, intellektuell scharfer und zugleich brutaler Anführer konstruiert.

⁸⁹ Interessant ist zudem die Verwendung des Wortes „*zsizsik*“, das formal wie ein Plural wirkt, da die Endung -k im Ungarischen häufig ein Pluralmarker ist. Tatsächlich handelt es sich jedoch um eine Singularform. Obwohl Alfie semantisch auf eine Gruppe Bezug nimmt, kann die formale Nähe zu pluralischen Formen jedoch zur rhythmischen Struktur der Aufzählung beitragen.

⁹⁰ Die Entscheidung für dieses Wort kann jedoch auch auf einer lautlichen Ebene interpretiert werden, da „*zsizsik*“ phonetisch eine deutliche Nähe zu „*zsido*“ (auf Deutsch: Jude) aufweist. Dadurch entsteht eine klangliche Ähnlichkeit, die die aggressive Aufzählungsstruktur Alfies unterstützt, ohne die ethnische Bezeichnung direkt zu wiederholen.

Sein Idiolekt basiert stark auf britischem Working-Class-Slang und jüdisch geprägten sprachlichen Referenzen. Die wiederholte Verwendung provokativer Begriffe erzeugt eine Szene der Konfrontation, in der Sprache selbst zur Waffe wird. Alfie spricht nicht ruhig oder rational; seine Sprache wirkt überbordend und bewusst übertrieben, wodurch eine Spannung zwischen Humor, Aggression und strategischer Provokation entsteht.

Alfie verwendet drei verschiedene Begriffe: „*Jews*“, „*kikes*“, „*dustbin lids*“. Das ist keine zufällige Häufung, sondern eine bewusste Eskalation. Das Cockney Rhyming Slang ist dabei nicht nur ein inhaltliches Detail, sondern ein wichtiges soziolinguistisches Signal. Es verortet Alfie im Londoner East End, in einer Gemeinschaft, die diese verschlüsselte Sprache als kulturelles Erkennungszeichen verwendet.

6.5.1.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

SABINI: Talk to me, Alfie.

ALFIE: Talk to you? Alright, I will talk to you. I will fucking tell you how it was, right? What happened was this... All the time you were talking about dirty fucking Jews. All the fucking time... Dirty fucking jews, dirty kikes, dirty dustbin lids.

SABINI: Everybody makes jokes.

ALFIE: You wanna talk about not getting into places [unhörbarer Satz] Pushing everybody around, would ya.

SABINI: Everybody makes fucking jokes. I didn't know you had no sense of humour.

Die Gesprächssituation ist angespannt und konfrontativ. Sabini fordert Alfie („*Talk to me*“) auf, seine Position zu erklären, doch Alfie reagiert nicht mit einer sachlichen Antwort, sondern mit einem langen, emotional aufgeladenen Monolog. Statt direkt auf das Anliegen einzugehen, rekonstruiert er vergangene Beleidigungen und antisemitische Äußerungen Sabinis. Dabei nutzt er eine bewusst übersteigerte und aggressive Sprache, die weniger der Informationsvermittlung dient als der Demonstration von Macht und moralischer Überlegenheit.

Alfie beginnt mit dem neutralen, sachlichen Begriff „*Jews*“, weil er Sabinis Worte möglichst präzise zitiert. „*Kikes*“ ist ein schwerer antisemitischer Slur amerikanischer Herkunft, der im britischen Kontext besonders markiert und verletzend klingt. Seine Verwendung verweist auf eine konfliktgeladene, rohe Kommunikationskultur, wie sie häufig in kriminellen oder marginalisierten Milieus dargestellt wird. „*Dustbin lids*“ ist Cockney Rhyming Slang für „*Yids*“, also wieder ein Slur. Das ist charakteristisch für Cockney-Dialekt. Die aggressiven sowie antisemitisch gefärbten *frames* evozieren *scenes* von sozialer Spannung, ethnischer Konfliktsprache und Machtkämpfen innerhalb der Unterwelt.

Die Häufung von Schimpfwörtern wie z.B. „*fucking*“ als durchgehendes Intensifikationsmittel ist dabei kein bloßer Ausdruck von Wut, sondern Teil von Alfies soziolektaler

Färbung. Es ist die Sprache des Londoner East Ends, des jüdischen Halbweltmilieus, eine Varietät, die Alfie vollständig beherrscht und bewusst einsetzt.

Ein weiterer Aspekt der intratextuellen Kohärenz zeigt sich, wenn beide Figuren gleichzeitig sprechen und einzelne Äußerungen Alfies akustisch kaum verständlich sind. Dennoch bleibt der Gesamtverlauf der Szene nachvollziehbar, da Kohärenz im audiovisuellen Kontext nicht allein von sprachlicher Verständlichkeit abhängt, sondern durch das Zusammenspiel von Tonfall, Körpersprache und situativem Kontext entsteht.

6.5.1.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

SABINI: Talk to me, Alfie.	SABINI: Mesélj, Alfie.
ALFIE: Talk to you? Alright, I will talk to you. I will fucking tell you how it was, right? What happened was this... All the time you were talking about dirty fucking Jews. All the fucking time... Dirty fucking jews, dirty kikes, dirty dustbin lids.	ALFIE: Meséljek? Jól van, mesélek. Kurvára elmondom, hogy volt, jó? Az úgy történt, hogy... Mindig csak mocskos, geci zsidókról beszéltél. Kurvára mindig... Mocskos zsidók, rohadt zsizsikek, szaros kukások. Csoda, hogy most nem mehetsz ide-oda?
SABINI: Everybody makes jokes.	SABINI: Mindenki viccelődik. De nincs humorérzéked.
ALFIE: You wanna talk about not getting into places? Pushing everybody around...	ALFIE: Mindig basztatsz.
SABINI: Everybody makes fucking jokes. I didn't know you had no sense of humour.	

Die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und ungarischem Translat zeigt deutliche Verschiebungen auf der Ebene der Sprachvarietät. Besonders auffällig ist die unterschiedliche Struktur der sprachlichen Eskalation. Während im englischen Original eine Steigerung über eine Reihe von Nomen erfolgt („Jews“, „kikes“, „dustbin lids“), verlagert die ungarische Version die Intensivierung vor allem auf die Ebene der Adjektive („mocskos“, „rohad“, „szaros“). Diese Verschiebung kann als funktionale Anpassung verstanden werden, da im Ungarischen keine gleichwertige Palette historisch verankerter antisemitischer Slurs existiert, die eine vergleichbare Markierung tragen würden. Dadurch geht ein Teil von Alfies regionaler und sozialer Verortung verloren, insbesondere seine Einbindung in ein spezifisch britisch-jüdisches East-End-Milieu. Gleichzeitig bleibt jedoch der kommunikative Habitus der Figur erhalten. Alfie erscheint weiterhin als sprachlich exzessiver, aggressiver Sprecher, der seine Dominanz durch Übertreibung und beleidigende Lexik performativ inszeniert.

Ein weiteres Beispiel für die Verschiebung ist die Übersetzung von „dustbin lids“ mit „kukás“. „Dustbin lids“ gilt als eine antisemitische Cockney Rhyming Slang für Juden. Der

Ausdruck trägt im Ausgangstext daher nicht nur eine abwertende Bedeutung, sondern auch eine klare regionale Gegenzeichnung innerhalb der East Londoner Arbeiterklasse. Das ungarische „*kukás*“ hingegen ist eine Übersetzung des Bildes und ruft *scenes* von einer typischerweise schmutzigen Person hervor, die als wertlos oder gesellschaftlich niedrig angesehen wird. Die ethnische Spezifik des Originals wird dadurch abgeschwächt und durch eine stärker allgemeine soziale Abwertung ersetzt. Die interpretative Szene verschiebt sich somit vom ethnischen Konflikt hin zu einer stärker sozial geprägten Herabsetzung.

Während „*kikes*“ im Englischen ein klar antisemitischer Slur mit historischer Belastung ist, handelt es sich bei „*zsizsik*“ um die Bezeichnung eines Käfers. Der ungarische Ausdruck evoziert Vorstellungen von parasitären Insekten und verschiebt damit die semantische Ebene leicht. Während der Ausgangstext explizit ethnisch markierte Beleidigungen verwendet, greift das Translat auf eine kreative, indirektere, metaphorische Strategie zurück. Gleichzeitig fügt sich das lautmalerische Wort gut in die Sprache ein und verstärkt den rhythmischen Charakter seiner Rede.

Auch auf syntaktischer Ebene zeigen sich Verluste der dialektalen Markierung. Die Verwendung von „*wanna*“ im Ausgangstext fungiert als klares Merkmal einer reduzierten, Cockney-geprägten Umgangssprache, die schnelle, informelle Kommunikation signalisiert und Alfies regionale Herkunft unterstreicht. In der ungarischen Version wird diese dialektale Reduktion durch neutrale Standardformen ersetzt, wodurch ein Teil der Figurencharakterisierung verloren geht.

Die ungarische Untertitelung erreicht eine Äquivalenz hinsichtlich der emotionalen Intensität und der Aggressivität der Szene, dennoch entstehen Verschiebungen auf der Ebene der Sprachvarietäten. Während der englische Originaltext stark durch britischen Soziolekt und Dialekt geprägt ist, ersetzt die ungarische Version diese Varietät durch lokal verständliche vulgäre Ausdrücke. Dadurch bleibt die aggressive Wirkung erhalten, doch die spezifische regionale Markierung von Alfies Sprache geht teilweise verloren. Die Figur wirkt weiterhin laut, dominant und provokativ, jedoch weniger eindeutig innerhalb eines britisch-jüdischen Milieus verortet.

Neben den sprachlichen Elementen trägt auch die audiovisuelle Gestaltung wesentlich zur intertextuellen Kohärenz der Szene bei. Die Figurencharakterisierung entsteht nicht nur durch die Sprache, sondern durch das Zusammenspiel von Stimme, Körpersprache und Inszenierung. Tom Hardys Performance mit Lautstärkewechsel und überlappende Rede macht Alfies Idiolekt als performativen Akt, sodass die Funktion der Szene auch dann erhalten bleibt, wenn einzelne Äußerungen akustisch schwer verständlich sind oder im Untertitel fehlen.

Kreative Strategien können helfen, besondere Sprechweisen einer Figur elegant anzudeuten, ohne die Untertitel zu überladen. Trotzdem geht dabei immer ein Teil der Information verloren, besonders dann, wenn die sprachlichen Unterschiede wichtig für die Handlung oder die Darstellung der Figuren sind.

6.5.2 Beispiel 2: Staffel 1 Folge 6 [47:39-48:51]

Die Szene zeigt die Ankunft von Alfie in Small Heath, wo er gemeinsam mit seinem Neffen sowie einem weiteren Mitglied seiner Gang, Ishmael, um geschäftliche Angelegenheiten mit Tommy zu besprechen, insbesondere im Zusammenhang mit einem Boxkampf und dem Gin-Handel. Die Straße wirkt zunächst verlassen, niemand ist sichtbar, was Alfies Ungeduld verstärkt.

6.5.2.1 Feststellung der Translatfunktion

Die Szene stellt Alfie in einem entspannten, fast spielerischen Moment dar, in dem seine Persönlichkeit und sein Habitus ungefiltert sichtbar werden. Anders als in der Szene mit Sabini, wo Alfies Sprache als Waffe funktioniert, ist sie hier reiner Ausdruck seiner Identität, seiner Herkunft, seiner Weltanschauung und seines Humors. Während die Untertitel Alfies idiolektale Besonderheiten transportiert, wird seine Figur weniger durch Informationsgehalt als durch Tonfall, Wortwahl und Geste charakterisiert.

6.5.2.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

ALFIE: Itt aztán kibaszott disznószarszag van! Nem kóser. Small Heath-ben már attól pokolra jut az ember, ha csak levegőt vesz. Hol vannak ezek? Nyújtózz egyet, Treacle!

[Alfie geht zum Auto]

ALFIE: Mintha London óta még nőtt volna! Mint a gomba, sötétben nő.

GOLIATH: Pisálnom kell.

ALFIE: Igen? Hát, ez az egész hely egy pöcegödör. Csináld, ahová tetszik.

[Alfie geht weiter weg.]

ALFIE: Hol vannak? Ishmale, összecsóditénéd őket?

[Ishmael hupt.]

ALFIE: Ne kíméld!

[Ishmael hupt. Alfie geht zurück zum Auto.]

ALFIE: Köszönöm.

[Alfie hupt ununterbrochen, bis Tommy aus dem Gebäude kommt und zum Auto geht.]

Die intratextuelle Kohärenz des ungarischen Zieltextes zeigt sich besonders deutlich in der Verwendung religiös konnotierter und soziolektal markierter Ausdrücke, die spezifische *scenes* beim Publikum evozieren, deren Wirkung jedoch teilweise vom Vorwissen der RezipientInnen abhängt.

Ein Beispiel stellt der Ausdruck „*nem kóser*“ (auf Deutsch: nicht kosher) dar. Auf den ersten Blick verweist dieser Begriff klar auf Alfies jüdisch-religiösen Hintergrund und kann ihn sozial sowie kulturell verorten. Innerhalb der Szene entsteht die religiöse Konnotation jedoch nicht isoliert, sondern wird durch den vorherigen Bezug auf Schweine („*disznósarszag*“, auf Deutsch: Schweinescheißgeruch) aktiviert, wodurch eine semantische Verbindung zwischen religiösen Regeln und Alfies abwertender Beschreibung der Umgebung entsteht.

Gleichzeitig ist „*nem kóser*“ im Ungarischen auch als umgangssprachlicher Ausdruck verbreitet, der allgemein „verdächtig“ oder „nicht in Ordnung“ bedeutet. Dadurch kann die religiöse *scene* entweder stärker oder schwächer ausfallen. RezipientInnen mit religiösem oder kulturellem Hintergrundwissen erkennen eine zusätzliche Bedeutungsebene, während andere den Ausdruck einfach als Slangwort wahrnehmen. Die Kohärenz bleibt somit erhalten, verschiebt sich jedoch abhängig von der individuellen Lesestrategie.

Ähnlich verhält es sich mit dem Verb „*összecsődíteni*“ (auf Deutsch: zusammentrommeln). In seiner standardsprachlichen Bedeutung bezeichnet es das schnelle oder ungeordnete Zusammenrufen mehrerer Personen und passt damit funktional zur Handlung der Szene. Gleichzeitig besitzt das Wort eine ältere, weniger bekannte religiöse Konnotation, die sich auf das Zusammenrufen zu Gottesdiensten oder gemeinschaftlichen Gebeten beziehen kann. Diese Bedeutung ist für viele RezipientInnen nicht unmittelbar präsent, wodurch die religiöse *scene* nur implizit angedeutet wird.

Problematischer ist hingegen die Verwendung des Begriffs „*treacle*“. Für ein ungarisches Publikum ist das Wort weitgehend bedeutungslos, da es weder als etablierter Begriff noch als nachvollziehbarer Spitzname erkennbar ist. Während Alfies Sprache ansonsten durch klare *frames* verständliche *scenes* evoziert, entsteht hier eine Lücke. Das Publikum kann keine eindeutige mentale Vorstellung bilden, wodurch die intratextuelle Kohärenz kurzfristig geschwächt wird. Der Ausdruck wirkt isoliert und erzeugt keine funktionale Ergänzung zur Figurencharakterisierung.

Insgesamt zeigt sich, dass die intratextuelle Kohärenz des Translats stark von der Wechselwirkung zwischen Lexik und kulturellem Vorwissen abhängt. Während für Alfies Sprache typisch religiös konnotierte *frames* wie „*nem kóser*“ oder „*összecsődíteni*“ unterschiedliche, aber weiterhin kohärente *scenes* hervorrufen können, stellt „*treacle*“ als nicht adaptierter Ausdruck einen seltenen Moment von Inkohärenz innerhalb eines ansonsten funktional stimmigen Zieltextes dar.

6.5.2.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstexts

Die Funktion der sprachlichen Gestaltung in dieser Szene besteht wesentlich darin, Alfie über verschiedene Sprachvarietäten zu charakterisieren. Seine Sprache ist nicht neutral, sondern setzt sich aus mehreren Ebenen zusammen, die gemeinsam eine komplexe Figurenidentität erzeugen. Ein zentraler Bestandteil seines Idiolekts ist die Verwendung religiös oder biblisch konnotierter Ausdrucksweisen. Parallel dazu verweist sein Soziolekt auf seinen jüdischen kulturellen Hintergrund. Die Verbindung religiöser Begriffe mit vulgärer Umgangssprache verortet Alfie sozial zwischen religiöser Gemeinschaft und krimineller Unterwelt. Diese sprachliche Hybridität trägt wesentlich zu seiner Figurencharakterisierung bei. Hinzu kommen dialektale Elemente, die seine lokale Herkunft markieren. Dialekt, Soziolekt und Idiolekt wirken somit zusammen und erzeugen eine sprachliche Stimme, die sowohl regional als auch sozial verankert ist. Seine Sprache vermittelt Macht, Ironie und kulturelle Identität zugleich.

6.5.2.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

ALFIE: Fucking hell, it smells like pig round here, don't it? Definitely not kosher. Come to Small Heath and you will go to hell for fucking breathing. Where is everyone? Stretch your legs, Treacle.
[Alfie geht zum Auto]
ALFIE: Fuck me, it looks like he's grown since we've left London. Like a mushroom, ain't he? He grows in the dark.
GOLIATH: Need a piss.
ALFIE: Do you? Yeah, well, this place is a shithole, yeah. So why don't you just knock yourself out.
[Alfie geht weiter weg.]
ALFIE: Where is everyone? Ishmael, please, will you hit the call of prayer?
[Ishmael hupt.]
ALFIE: Well, hit it.
[Ishmael hupt. Alfie geht zurück zum Auto.]
ALFIE: Thank you. Thank you.
[Alfie hupt ununterbrochen, bis Tommy aus dem Gebäude kommt und zum Auto geht.]

Alfies Sprache ist geprägt von idiolektalen, soziolektalen und dialektalen Merkmalen, die gemeinsam eine konsistente Figurenstimme erzeugen. Er verwendet religiös geprägte Ausdrücke in einem völlig alltäglichen Kontext. Wenn er etwa von einem „*call of prayer*“ spricht, meint er nicht tatsächlich ein religiöses Ritual, sondern benutzt einen Ausdruck aus dem religiösen Bereich, um eine einfache Handlung, das Hupen, um Aufmerksamkeit zu bekommen, zu beschreiben. Er formuliert bewusst übertrieben und schafft dadurch eine gewisse Bildlichkeit. Gleichzeitig zeigt sich darin sein religiöser Hintergrund.

Religiöse Begriffe gehören zu seinem sprachlichen Repertoire, werden jedoch nicht ausschließlich ernsthaft verwendet, sondern häufig ironisch oder humorvoll umgedeutet. Besonders deutlich wird dies bei der Verwendung von „*kosher*“. Nachdem Alfie den Geruch der Umgebung mit Schweinen verbindet, kommentiert er die Situation mit „*definitely not kosher*“. Der

religiöse Begriff wird hier metaphorisch eingesetzt und erzeugt eine humorvolle Übertreibung, die gleichzeitig seine jüdische Identität anklingen lässt und seine provokative Kommunikationsweise unterstreicht. Für das Publikum entstehen dadurch *scenes*, die sowohl religiöse Vorstellungen als auch die kriminelle Alltagssituation verbinden.

Der Ausdruck „*treacle*“, als er seinen Neffen anspricht ist kein neutraler Spitzname, sondern Teil des Cockney Rhyming Slang⁹¹ und damit ein dialektales Merkmal. Durch die Verwendung dieses Begriffs wird Alfie regional eindeutig im Londoner Raum verortet, da Cockney Rhyming Slang stark mit der working-class-Kultur East Londons verbunden ist. Die Funktion des Ausdrucks liegt daher in der lokalen und kulturellen Markierung seiner Figur. Gleichzeitig evoziert „*treacle*“ *scenes* einer informellen, leicht ironischen Kommunikationsweise, die typisch für Alfies idiolektalen Stil ist. Er benutzt einen scheinbar liebevollen Begriff in einem Kontext, der gleichzeitig rau und dominant wirkt.

Dialektale Formen wie „*ain't* he“ oder „*don't* it“ stellen ein weiteres kohärentes Element dar. Grammatisch entsprechen sie nicht der Standardsprache, sind jedoch typisch für cockney-nahe oder working-class geprägte Sprechweisen. Diese Strukturen erzeugen eine informelle, spontane Rhythmik und vermitteln eine gewisse Lässigkeit, die zu Alfies selbstbewusster, performativer Haltung passt. Ihre Funktion liegt weniger in der inhaltlichen Bedeutung als in der sozialen Markierung. Sie verorten die Figur regional und sozial und tragen dazu bei, eine konsistente sprachliche Identität aufzubauen.

Die Kombination aus religiöser Metaphorik, soziolektalen Anredeformen und dialektalen Strukturen schafft eine sprachliche Kohärenz, die Alfie als komplexe Figur erscheinen lässt. Seine Sprache wirkt gleichzeitig gebildet und vulgär, sakral und profan, lokal verankert und individuell geprägt. Gerade diese Mischung erzeugt eine stabile Gesamtscene, in der Sprache, audiovisuelle Darstellung und Figurencharakterisierung eng miteinander verschränkt sind.

6.5.2.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

ALFIE: Fucking hell, it smells like pig round here, don't it? Definitely not kosher. Come to Small Heath and you will go to hell for fucking breathing. Where is everyone? Stretch your legs, Treacle.	ALFIE: Itt aztán kibaszott disznószarszag van! Nem kóser. Small Heath-ben már attól pokolra jut az ember, ha csak levegőt vesz. Hol vannak ezek? Nyújtózz egyet, Treacle!
ALFIE: Fuck me, it looks like he's grown since we've left London. Like a mushroom, ain't he? He grows in the dark.	ALFIE: Mintha London óta még nőtt volna! Mint a gomba, sötétben nő.
GOLIATH: Need a piss.	GOLIATH: Pisálnom kell.

⁹¹ Ursprünglich stammt er aus der Phrase „treacle tart“, die im Cockney Slang für „sweetheart“ steht.

ALFIE: Do you? Yeah, well, this place is a shithole, yeah. So why don't you just knock yourself out.	ALFIE: Igen? Hát, ez az egész hely egy pöcegödör. Csináld, ahová tetszik.
ALFIE: Where is everyone? Ishmael, please, will you hit the call of prayer?	ALFIE: Hol vannak? Ishmale, összecsdítenéd őket?
ALFIE: Well, hit it.	ALFIE: Ne kíméld!
ALFIE: Thank you. Thank you.	ALFIE: Köszönöm.

Die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und ungarischem Translat zeigt sich darin, dass zentrale Elemente von Alfies Figurencharakterisierung grundsätzlich erhalten bleiben. Besonders auffällig ist, dass religiös konnotierte Ausdrücke wie „*kosher*“ oder die metaphorische Wendung „*call of prayer*“ im Ungarischen weitgehend beibehalten werden. Dadurch bleibt ein wichtiger Bestandteil seines idiolektalen Sprachstils sichtbar, der auf seinen jüdischen kulturellen Hintergrund verweist.

Gleichzeitig erfordert die volle Bedeutungsentfaltung dieser *frames* ein gewisses Hintergrundwissen seitens des Zielpublikums. Obwohl die religiös geprägten Ausdrücke in beiden Texten ihre Funktion erfüllen, Alfies Figur zu bezeichnen, brauchen die ungarischen Lösungen ein gewisses Hintergrundwissen. „*Nem kóser*“ kann ja auch als allgemeiner Slang für etwas „Falsches“ verstanden werden, und somit ist die religiöse Dimension nicht unbedingt für alle RezipientInnen gleichermaßen präsent. Noch deutlicher zeigt sich dies bei der Übersetzung von „*call of prayer*“ durch „*összecsdíteni*“. Zwar erfüllt das Verb im heutigen Ungarisch eine verständliche Standardfunktion („Menschen zusammenrufen“) und eine religiöse Bedeutung tragen kann, ist diese Bedeutung weitgehend veraltet und wird nur bei wenigen ZuschauerInnen eine entsprechende religiöse *scene* evozieren. Dadurch bleibt die religiöse Ebene Alfies Sprache zwar erhalten, funktioniert jedoch abgeschwächt.

Eine deutlich stärkere Verschiebung entsteht bei dialektalen Markern. Der Ausdruck „*treacle*“ fungiert im Original als regionaler Dialektmarker und trägt zur lokalen Verortung Alfies bei. Im ungarischen Translat bleibt das Wort unverändert bestehen und erscheint durch die Großschreibung wie ein Eigenname⁹². Da der Begriff für ein ungarisches Publikum in der Regel keine bekannte Bedeutung besitzt, evoziert er keine spezifische *scenes* und kann sogar zu Missverständnissen führen. Die dialektale Funktion des Ausdrucks geht dadurch verloren.

⁹² Aus dem visuellen Kontext der Szene lässt sich vermuten, dass der Ausdruck „*Treacle*“ im Translat möglicherweise als Eigenname interpretiert wurde. Da Alfie im Bild mit seinen Neffen interagiert, könnte der/die ÜbersetzerIn angenommen haben, dass es sich um eine Anrede handelt. Diese Interpretation lässt sich jedoch nicht eindeutig belegen und bleibt daher spekulativ.

Ähnliches gilt für grammatische Dialektmerkmale wie „ain't“ oder „don't it“, die im Original Alfies Working-Class-Herkunft hörbar machen. Diese Formen werden im Ungarischen nicht übernommen, wodurch ein wichtiger Teil seiner regionalen sprachlichen Identität nicht übertragen wird. Während die Handlung und der humorvolle Ton erhalten bleiben, verschiebt sich die Figurencharakterisierung. Alfie wirkt im Zieltext weniger als lokal verankerter Dialektsprecher und stärker als allgemein vulgäre, humorvolle Figur.

Insgesamt bleibt die Szene funktional verständlich und dramaturgisch kohärent, jedoch verändert sich die Gewichtung der Charakterisierungsmittel. Während im Ausgangstext Sprachvarietäten eine zentrale Rolle spielen, wird Alfies Persönlichkeit im ungarischen Translat stärker über audiovisuelle Elemente wie Stimme, Mimik und Körpersprache vermittelt. Die religiöse Dimension seiner Sprache bleibt teilweise erhalten, die dialektale Verortung hingegen geht weitgehend verloren. Aus funktionaler Perspektive zeigt sich somit eine Verschiebung der Figurencharakterisierung von sprachlichen hin zu multimodalen Ausdrucksmitteln, ohne dass die Gesamtwirkung der Szene vollständig zerfällt.

6.6 Zusammenfassung der Analyse

Die vorangehende Analyse hat anhand von sechs ausgewählten Szenen aus *Peaky Blinders* untersucht, auf welche Weise sprachliche Varietäten im Ausgangstext zur Figurencharakterisierung beitragen und inwieweit diese Funktion in der ungarischen Untertitelung erhalten bleibt. Die Analyse zeigt ein konsistentes Muster, das sich über alle drei Figuren hinweg beobachten lässt. Die grundlegende narrative Funktion der Szenen wird in der Untertitelung weitgehend bewahrt, während die varietätsbasierte Tiefenschicht der Figurencharakterisierung häufig reduziert oder verschoben wird.

Bei Tommy Shelby zeigt sich, dass seine Figurencharakterisierung im Ausgangstext wesentlich über eine spezifische Kombination aus dialektalen Merkmalen, soziolektaler Verortung und strategisch eingesetztem Registerwechsel funktioniert. Ausdrücke wie „mugs“ oder „Nah“ sind nicht nur Träger semantischer Information, sondern etablieren gleichzeitig eine klare soziale Hierarchie und verorten Tommy innerhalb eines britischen Arbeiterklassemilieus, von dem er sich zugleich strategisch distanziert. Im ungarischen Translat werden diese Ausdrücke durch funktional ähnliche, aber soziolektal weniger markierte Entsprechungen ersetzt. „Zöldfülűek“ evoziert Unerfahrenheit, während „mugs“ eine schärfere, hierarchisierende Abwertung impliziert. Ähnliches gilt für die Romani-Szene. Hier ermöglicht der Sprachwechsel im Ausgangstext Tommy eine bewusste Inszenierung kultureller Zugehörigkeit und strategischer Anpassungsfähigkeit, die im Zieltext nur bedingt nachvollziehbar wird, da die

Mehrsprachigkeit durch eine einheitliche ungarische Wiedergabe geglättet wird. Funktional überzeugende Übertragungen gelingen dort, wo einzelne Ausdrücke wie „*gádzsó*“ eine vergleichbare sozio-kulturelle *scene* evozieren können. Insgesamt bleibt Tommys Figurencharakterisierung im Translat erkennbar, erscheint jedoch sprachlich weniger markiert und soziolektal weniger spezifisch verortet.

Polly Grays Figurencharakterisierung basiert auf einem hybriden Sprachstil, der vulgäre Direktheit mit emotionaler Geschäftssprache und einer matriarchalen Autorität verbindet. Im Ausgangstext entsteht dieses Profil durch eine Kombination aus dialektalen Doppelnegationen, soziolektal geprägten Bezeichnungen wie „*snitch from the Parish*“ sowie kulturell spezifischen Varietätsreferenzen wie „*Rokka*“ und „*Shelta*“. Diese Elemente verorten Polly nicht nur sozial und regional, sondern signalisieren auch ihr Verhältnis zu den Sprachcodes marginalisierter Gemeinschaften. In der ungarischen Untertitelung werden diese Varietäten weitgehend neutralisiert, wodurch Pollys kulturelle Verortung und ihr bewusstes Verhältnis zur Varietätenvielfalt kaum mehr erkennbar sind. Kreative Lösungen wie „*kormánybesúgó*“ transportieren die Verratsdimension von „*snitch*“, aktivieren dabei jedoch andere *scenes*, was die Wahrnehmung von Pollys sozialer Position leicht verschiebt. Die Dominanzfunktion ihrer Figur bleibt dank des audiovisuellen Zusammenspiels von Stimme, Mimik und körperlicher Präsenz weitgehend erhalten, auch wenn die sprachlichen Feinheiten im Zieltext an Kontur verlieren.

Alfie Solomons stellt den komplexesten Fall dar, da seine Sprache auf mehreren sich überlagernden Ebenen fungiert. Er verbindet britisch-jüdischen Soziolekt, Cockney-Elemente, religiös konnotierte Ausdrucksweisen und eine überbordende, performative Rhetorik zu einer charakteristischen Figurenstimme. Im Ausgangstext dient die Eskalation der Beleidigungen nicht nur der inhaltlichen Konfrontation, sondern auch der präzisen sozio-kulturellen Verortung Alfies. In der Untertitelung wird eine vergleichbare emotionale Intensität erzeugt, die ethnisch und regional markierte Spezifik des Originals geht jedoch weitgehend verloren. Besonders deutlich zeigt sich dies bei der Übersetzung von „*dustbin lids*“ durch „*kukás*“, welche zwar die soziale Abwertung transportiert, löst aber die gruppenspezifische Codierung vollständig auf. Eine Ausnahme bildet die Wahl von „*zsizsik*“ als Entsprechung für „*kikes*“. Da im Ungarischen kein historisch verankerter antisemitischer Slur mit vergleichbarer Markierung existiert, greift die Übersetzung auf eine kreative metaphorische Strategie zurück, indem sie negative Vorstellungen evoziert und zudem phonetisch eine gewisse Nähe zu „*zsidó*“ ist. Gelingene Entsprechungen finden sich dort, wo religiös konnotierte Ausdrücke Alfies jüdisch-kulturellen Hintergrund zumindest andeuten. Der nicht adaptierte Ausdruck „*Treacle*“ stellt hingegen einen

Moment deutlicher Inkohärenz dar, da er im Ungarischen keine nachvollziehbare *scene* auslösen kann.

Aus der Analyse lassen sich drei zentrale Tendenzen ableiten. Erstens erfolgt in der ungarischen Untertitelung eine systematische Standardisierung der Sprachvarietäten. Dialektale und soziolektale Merkmale werden durch neutralere Entsprechungen ersetzt, wodurch die regionale und soziale Verortung der Figuren im Translat an Schärfe verliert. Dies ist zum Teil auf die medienspezifischen Beschränkungen der Untertitelung zurückzuführen. Die Anforderungen an Lesbarkeit, Kürze und Verarbeitungsgeschwindigkeit lassen wenig Raum für komplexe varietätsbasierte Lösungen. Zweitens gelingt die Übertragung emotionaler Intensität häufig besser als jene der soziolinguistischen Spezifik. Die Figuren wirken weiterhin autoritär, aggressiv oder humorvoll, doch die konkreten sprachlichen Mittel, durch die diese Eigenschaften im Original erzeugt werden, sind im Zieltext oft nicht mehr dieselben. Drittens zeigt sich durchgehend, dass der multimodale Kontext der Untertitelung eine wichtige Kompensationsfunktion übernimmt. Da der Originalton für das Zielpublikum hörbar bleibt, können Intonation, Sprechtempo, Stimmlage und paraverbale Merkmale varietätsbasierte Informationen teilweise vermitteln, die der Untertiteltext selbst nicht mehr trägt.

7 Schlussfolgerung

Die vorliegende Arbeit ist am Beispiel der britischen Fernsehserie *Peaky Blinders* und ihrer ungarischen Untertitelung der Frage nachgegangen, inwieweit sprachliche Varietäten als Mittel der Figurencharakterisierung in der interlingualen Untertitelung übertragen werden können. Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass Sprache in fiktionalen audiovisuellen Texten weit mehr leistet als bloße Informationsvermittlung. Sprachvarietäten, insbesondere Dialekte, Soziolekte und Idiolekte tragen zur Konstruktion von Figurenidentitäten bei, verorten Figuren in sozialen und kulturellen Kontexten und etablieren Machtverhältnisse, ohne diese explizit benennen zu müssen. Die Frage war, ob und wie diese Funktionen im Medium der Untertitelung erhalten bleiben können.

Die Analyse zeigt sowohl, welche Funktionen die interlinguale Untertitelung erfolgreich vermitteln kann, als auch, wo ihre Grenzen liegen. Werden die narrative Verständlichkeit und die grundlegenden Figurenfunktionen betrachtet, arbeitet die ungarische Untertitelung weitgehend erfolgreich. Die Figuren bleiben in ihren Grundeigenschaften erkennbar, die Szenen sind insgesamt kohärent und die dramaturgischen Kernfunktionen der Dialoge werden vermittelt. Tommy erscheint als strategisch denkender, emotionaler distanzierter Anführer, Polly als matriachale Autorität, die rationale Kontrolle mit emotionaler Entschlossenheit verbinde und Alfie als unberechenbar aggressive, aber intellektuell scharfe Figur.

Auf einer feineren Ebene zeigen sich jedoch systematische Verschiebungen. Sprachliche Varietäten, die im Ausgangstext zur regionalen Verortung, zur Markierung von Gruppenzugehörigkeit und zur idiolektalen Differenzierung beitragen, werden in der Untertitelung häufig neutralisiert oder durch funktional ähnliche, aber soziolektal weniger spezifische Entsprechungen ersetzt. Was im Original durch die Wahl eines einzigen Wortes wie „*mugs*“, „*kikes*“, „*Shelta*“ eine komplexe *scene* evoziert, erfordert im Zieltext entweder kreative Umformulierungen, die andere *scenes* aktivieren, oder es wird geglättet. Aus der Perspektive von Ammanns (1990) funktionalem Analysemodell lässt sich festhalten, dass die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangs- und Zieltext auf der narrativen Ebene weitgehend gegeben ist, auf der varietätssemantischen Ebene jedoch regelmäßig Verschiebungen aufweist, die die evozierten *scenes* beim Zielpublikum von *scenes* des Ausgangspublikums unterscheiden.

Die interlinguale Untertitelung operiert unter technischen, zeitlichen und semiotischen Bedingungen, die eine vollständige Übertragung varietätsbezogener Information grundsätzlich erschweren. Die Gleichzeitigkeit von Originalton, Bildkanal und Untertiteltext erzeugt dabei eine besondere Spannung. Auf der einen Seite schränkt die Ko-Präsenz des Originals die Freiheit der Übertragung ein, da zu starke Abweichungen vom Gehörten auffallen würden. Auf der

anderen Seite kompensiert der Originalton einen Teil der varietätsbezogenen Verluste, indem er Intonation, Akzent und paraverbale Merkmale direkt ans Zielpublikum weitergibt. Der Brummie-Akzent der Sheldys, Alfies laute Sprechweise und Pollys kontrollierte Stimme bleiben hörbar und tragen zur Figurencharakterisierung bei, auch wenn die Untertitel selbst diese Merkmale nicht mehr abbilden. Die Figurencharakterisierung entsteht nicht nur im Untertiteltext, sondern im Zusammenspiel unterschiedlicher Kanäle.

Verschiebungen hängen unter anderem auch damit zusammen, dass für viele varietätsspezifische Merkmale keine direkten oder funktional vergleichbaren Entsprechungen in der Zielsprache existieren. Dialektale oder soziolektale Besonderheiten sind häufig stark an die jeweilige Sprachstruktur sowie an kulturelles Hintergrundwissen gebunden und lassen sich daher nicht ohne Weiteres in eine andere Sprach- und Kulturgemeinschaft übertragen. Besonders im Fall der Untertitelung wird dieses Problem zusätzlich dadurch verstärkt, dass gesprochene Sprache in eine schriftliche Form übertragen werden muss. Charakteristische Merkmale gesprochener Varietäten wie grammatische Abweichungen, ungewöhnliche Satzstrukturen oder lautliche Besonderheiten können in Untertiteln häufig nicht vollständig wiedergegeben werden, da sie entweder schwer lesbar wären oder gegen die Konventionen der Untertitelung verstoßen würden. Auch wenn ÜbersetzerInnen mit kreativen Lösungen versuchen können, bestimmte Effekte zu kompensieren, stoßen solche Strategien immer wieder an strukturelle und mediale Grenzen.

Für die Translationswissenschaft und die Forschung zur audiovisuellen Translation ergeben sich aus diesen Beobachtungen weiterführende Fragen. So wäre es sinnvoll zu untersuchen, wie andere Sprachen mit ähnlich komplexen Ausgangstexten umgehen. Eine vergleichende Perspektive könnte zeigen, ob die in dieser Arbeit beobachtete Tendenz zur Standardisierung vor allem auf allgemeine Bedingungen der Untertitelung zurückzuführen ist oder ob sie stärker von den strukturellen Möglichkeiten der Zielsprache, kulturellen Normen oder spezifischen Übersetzungstraditionen beeinflusst wird. Dadurch könnte genauer bestimmt werden, welche Reduktionen varietätsgeprägter Merkmale medienbedingt sind und welche eher sprach- oder kulturspezifisch entstehen.

Darüber hinaus könnte ein größeres Korpus dazu beitragen zu klären, ob die hier beobachteten Tendenzen auch über weitere Figuren oder Genres hinweg bestehen. Ein breiteres Untersuchungsmaterial würde es ermöglichen zu untersuchen, ob bestimmte Formen der Sprachvarietäten grundsätzlich leichter untertitelbar sind als andere oder ob Verluste besonders dort auftreten, wo Varietäten zusätzlich kulturelle Verortung, Komik oder atmosphärische Funktion tragen.

Ebenso wäre eine rezeptionsorientierte Untersuchung interessant. Während die vorliegende Arbeit mögliche Auswirkungen der Untertitelung rekonstruiert, könnte eine empirische Perspektive zeigen, inwiefern die sprachlichen Verschiebungen tatsächlich die Figurenwahrnehmung beeinflussen oder ob audiovisuelle Faktoren wie Schauspiel, Stimme und Bildgestaltung diese Verluste weitgehend kompensieren. Solche Ergebnisse könnten dazu beitragen, besser zu bestimmen, welche sprachlichen Merkmale für das Publikum tatsächlich wahrnehmungsrelevant sind und daher in der Untertitelung prioritär berücksichtigt werden sollten.

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die Untertitelung von Sprachvarietäten kein rein technisches, sondern ein grundlegend translatorisches Problem ist, das theoretische Fundierung, kulturelles Kontextwissen und kreatives Entscheidungsvermögen erfordert. Die Fähigkeit, einem Zielpublikum nicht nur zu erzählen, was eine Figur sagt, sondern auch wer sie ist, wie sie spricht und was ihre Sprache über sie verrät bleibt die eigentliche, schwer zu lösende Herausforderung der interlingualen Untertitelung.

8 Bibliographie

- Agnetta, Marco & Künzli, Alexander (2024). Der (sub-)disziplinäre Status der AVT. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank&Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur. 23-34.
- Ammann, Margaret (1990). *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*. TEXTconTEXT 5.
- Ammann, Margaret & Vermeer, Hans J. (1991). *Der andere Text. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik*. TEXTconTEXT 6, 251-260.
- Ammann, Margret (1993). Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns. In: Holz-Mänttari, Justa; Nord, Christiane. (Hgg.): *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: University of Tampere, 433-446.
- Assis Rosa, Alexandra (2015). Translating Orality, Recreating Otherness. *Orality in Translation. Special Issue of Translation Studies* 8 (2), 209-225.
- Bączkowska, Anna (2011). *Some remarks on a multimodal approach to subtitles*. W: *Linguistics Applied*. 4. 47-65.
- Balossi, Giuseppina (2014). *A corpus linguistic approach to literary language and characterization: Virginia Woolf's The Waves*. Amsterdam: John Benjamins.
- Bandia, Paul (2011). Orality and Translation. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies* (2). Amsterdam: John Benjamins Publishers. 108-112
- Baños, Rocío & Díaz Cintas, Jorge (2018). Language and Translation in Film: Dubbing and Subtitling. In Kirsten Malmkjaer (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Routledge, 313-326.
- Baughner, Lacy (2019). Peaky Blinders has one thing that most gangland stories don't: A cast full of incredible women. *Paste Magazine*. <https://helen-mccrory.com/2019/10/07/why-peaky-blinders-matriarch-polly-gray-is-the-most-interesting-part-of-the-show/> (Stand: 18.12.2025).
- BBC (o.J.). Peaky Blinders-Storylines. <http://peakyblinders.ch.bbc.co.uk/index.html> (Stand: 13.12.2025).
- Bednarek, Monika (2011). The stability of the televisual character: A corpus stylistic case study. In: Piazza, Roberta; Bednarek, Monika & Rossi, Fabio (Hg.) *Telecinematic Discourse: Approaches to the language of films and television series*. John Benjamins Publishing Company, 185-204.

- Berruto, Gaetano (2004). Sprachvarietät – Sprache (Gesamtsprache, historische Sprache). In: Ammon, Ulrich & Dittmar, Norbert & Mattheier, Klaus J. & Trudgill, Peter (Hg.) *Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Berlin & New York: De Gruyter, 188-194.
- Biber, Douglas (1995). *Dimensions of Register Variation: A Cross-Linguistic Comparison*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blake, Norman (1981). *Non-Standard Language in English literature*. London: André Deutsch Limited.
- Bleichenbacher, Lukas (2008). *Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Francke Verlag.
- Bolaños-García-Escribano, Alejandro & Díaz-Cintas, Jorge (2019). Audiovisual translation: Subtitling and revoicing. In: Laviosa, Sara & González- Davies, Maria (Hg.) *The Routledge handbook of translation and education*. London: Routledge. S. 207–225. [DOI: <https://doi.org/10.4324/9780367854850-14>].
- Bosseaux, Charlotte (2015). *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*. Oxford: Lang.
- Bowcher, Wendy (2019). Context and register. In: Thompson, Geoff; Bowcher, Wendy & Fontaine, Lise (Hg.) *The Cambridge Handbook of Systemic Functional Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 142-170
- Burkhard, Dennis & Gymnich, Marion (2024). Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank&Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur. 87-94.
- Bußmann, Hadumod (Hg.) (2008). *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Caffrey, Colm (2008). Viewer perception of visual nonverbal cues in subtitled TV Anime. *European Journal of English Studies* 12 (2), 163-178. DOI: 10.1080/13825570802151439
- Caimi, Annamaria (2006). Audiovisual Translation and Language Learning: The Promotion of Intralingual Subtitles. *The Journal of Specialised Translation*, 6.
- Catford, J.C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation – An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Chambers, J.K. & Trudgill, Peter (1998). *Dialectology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Chaume, Frederic (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta*, 49(1), 12-24. [DOI: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7202/009016ar>].
- Chaume, Frederic (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. London/New York: Routledge.
- Chaume, Frederic & Poyatos, Fernando (1996). Translating non-verbal information in dubbing. In: *Nonverbal Communication and Translation*. 17, 315-326. The Netherlands: John Benjamins Publishing Company. [DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.17.25cha>]
- Chiaro, Delia. (2008). Issues of quality in screen translation. Problems and solutions. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine; Bucaria, Chiara. (Hg.) *Between text and image: Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 241-256.
- Chinn, Carl (2019). *Peaky Blinders: The Real Story of Birmingham's Most Notorious Gangs*. London: John Blake
- Cintas, Jorge Día (2013). The technology turn in subtitling. In: Thelen, Marcel & Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara (Hg.) *Translation and Meaning Part 9*. Maastricht: Zuyd University of Applied Sciences. 119-132.
- Clements, Katherine (2016). Historia Interviews: Steven Knight. *The Historical Writer's Association*. <https://historiamag.com/historia-interviews-steven-knight/> (Stand: 18.12.2025).
- Collins, Andres (2013). Peaky Blinders aside, why is the West Midlands ignored by TV?. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/sep/26/peaky-blinders-west-midlands-tv-birmingham> (Stand: 02.03.2026).
- Coseriu, Eugenio (1988). „Historische Sprache“ und „Dialekt“. In: Albrecht, J  rn & Lüdtke, Jens & Harald Thun (Hg.) *Energeia und Ergon: Sprachliche Variation – Sprachgeschichte – Sprachtypologie. Studia in honorem Eugenio Coseriu*. Band I: Schriften von Eugenio Coseriu. Tübingen: Narr. 1965-1987.
- Costa, Paul Jr. & McCrae, Robert (1992). *Revised NEO Personality Inventory (NEO-PI-R) and NEO Five-Factor Inventory (NEO-FFI) professional manual*. Odessa, FL: Psychological Assessment Resources.
- Coulthard, Malcolm (2004). Authorship identification, idiolect, and linguistic uniqueness. *Applied Linguistics* 25 (4), 431-477.
- Coupland Nikolas (2007). *Style: Language Variation and Identity*. Cambridge University Press.
- Coupland, Nikolas (2007). *Style: Language Variation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Crystal, David (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Sixth Edition. Malden & Oxford & Carlton: Blackwell Publishing.
- Culpeper, Jonathan (2001). *Language and characterisation: People in plays and other texts*. New York: Routledge.
- Culpeper, Jonathan & Fernandez-Quintanilla, Carolina (2017). Fictional characterisation. In: Locher, Miriam A. & Jucker, Andres H. (Hg.) *Pragmatics of fiction*. 12. Aufl. Mouton De Gruyter 93-128.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*. New York: Routledge.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline (2021). *Subtitling. Concepts and Practices*. London: Routledge.
- Díaz Cintas, Jorge; Sánchez, Pablo. (2006). Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *The Journal of Specialised Translation*. 6. 37-52.
- Diller, Hans-Jürgen; Kornelius, Joachim (1978). *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Tübingen: De Gruyter, Inc.
- Dittmar, Norbert (1997). *Grundlagen der Soziolinguistik – Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München, Wien: Hanser Verlag.
- Eder, Jens (2010). Understanding Characters. *Projections* (New York, N.Y.), 4 (1), 16-40. [DOI: <https://doi.org/10.3167/proj.2010.040103>].
- Eder, Jens (2014). *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. 1. Auflage. Marburg: Schüren Verlag.
- Eder, Jens, & Stephen Lowry (2025). *Characters in Film and Other Media: Theory, Analysis, Interpretation*. 1st ed. Cambridge, UK : Open Book Publishers.
- Edwards, John (2009). *Language and identity*. New York: Cambridge: Cambridge University Press.
- Egner, Jeremy (2017). 'Peaky Blinders': The Disparate Ingredients of a Cult Hit. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/12/21/arts/television/peaky-blinders-netflix-bbc-cillian-murphy.html> (Stand: 13.12.2025).
- Even-Zohar, Itamar (1979). *Polysystem Theory*. *Poetics Today* 1 (1), 287-310.
- Fabbro, Anastasia; Crescentini, Cristiano; D'Antoni, Fabio & Fabbro Franco (2019). A pilot study on the relationships between language, personality and attachment styles: A

- linguistic analysis of descriptive speech. *The Journal of General Psychology*, 146:3. 283-298.
- Fillmore, Charles J. (1977). Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North Holland, 55-88.
- Fludernik, Monika (2009). *An introduction to narratology* (1. publ.). London: Routledge.
- Furnham, Adrian (1990). Language and personality. In: Giles, Howard & Robinson, Peter (Hg.) *Handbook of language and social psychology*. Chichester: John Wiley & Sons, 73-95.
- Gambier, Yves (1994). Audio-visual communication: Typological detour. In: Dollerup, Cay; Lindegaard, Annette (Hg.) *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 275-283.
- Gambier, Yves (2003). Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception. In: *The Translator* 9 (2). 171–189. [DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799152>].
- Gambier, Yves (2013). The position of audiovisual translation studies. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge handbook of translation studies*. London: Routledge. S. 45-59.
- Glück, Helmut et al. (2024). *Metzler Lexikon Sprache*. 6., akt. u. überarb. Auflage 2024 edition. Stuttgart: J.B. Metzler. [DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05985-7>].
- Gottlieb, Henrik (1994^a). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 2(1). Copenhagen: Taylor & Francis Group, 101-121. [DOI: [10.1080/0907676X.1994.9961227](https://doi.org/10.1080/0907676X.1994.9961227)].
- Gottlieb, Henrik (1994^b). Subtitling: People translating people. In: Dollerup, Cay & Lindegaard, Anne (Hg.) *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, aims, visions. Papers from the second Language International Conference. Elsinor, Denmark 4–6 June 1993*. Amsterdam: Benjamins. 261–274.
- Gottlieb, Henrik (1998). Subtitling. In: Baker, Mona; Malmkjær, Kristen (Hg.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 244-248.
- Gottlieb, Henrik (2002). Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin (Hg.), *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis.
- Gottlieb, Henrik (2005). Multidimensional translation: Semantics turned semiotics. In: Heidrun Gerzymisch-Arbogast; Sandra Nauert (Hg.) *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*. 1-29.

- Gottlieb, Henrik; Dollerup, Cay; Loddegaard, Anne (1992). Subtitling – A New University Discipline. In: *Teaching Translation and Interpreting*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 161-170.
- Gromyak, R., & Kovaliv, U. (Hg.) (1997). *Literaturoznavchyi Slovnyk-dovidnyk*. The Literary Studies Dictionary-reference Book. Kyiv: VTS Akademia.
- Halliday, M. A. K., & Matthiessen, Christian (1999). *Construing experience through meaning: A language-based approach to cognition*. London/ New York: Cassell.
- Halliday, M.A.K. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M.A.K. & Hasan, Ruqaiya (1985). *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Geelong: Deakin University Press.
- Hans J. Vermeer; Heidrun Witte (1990). *Mögen Sie Zistrosen? : scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.
- Hatim, Basil & Mason, Ian (2005). *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- Herbst, Thomas (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie* (Linguistische Arbeiten 318). Tübingen: Niemeyer.
- Hickethier, Knut (2001). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart.
- Hirsh, Jacob & Peterson, Jordan (2009). Personality and Language Use in Self-Narratives. *Journal of Research in Personality* 43, 524-527.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Holz-Mänttari, Justa (1986). Translatorisches Handeln - theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 348-374.
- Hough, Quinn (2022). “Why BBC’s Peaky Blinders Is Still a Netflix Original.” *Screen Rant*. <https://screenrant.com/peaky-blinders-bbc-netflix-original/> (Stand: 13.12.2025).
- House, Juliane (1981). *A model for translation quality assessment*. 2. Aufl. Tübingen: Narr.
- Hudson, R. (1980). *Sociolinguistics* (2 ed.). New York: Cambridge University Press.
- ISzDb (o.J.). Labor Film Szinkronstúdió. <http://iszdb.hu/?ceg=21&lap=munkak> (Stand: 10.12.2025).
- Jewitt, Carey (2014). An Introduction to Multimodality. In Jewitt, Carey (Hg.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (2nd ed.). London: Routledge.

- Jüngst, Heike E. (2010). *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Narr Verlag.
- Kadrić, Mira; Kaindl, Klaus; Cooke, Michèle (2012). *Translatorische Methodik*. 5. Aufl. Wien: Facultas AG, 82-85.
- Kadrić, Mira; Kaindl, Klaus; Reithofer, Karin (2019). *Translatorische Methodik*. 6. Aufl. Wien: Facultas AG, 84f.
- Kaindl, Klaus (2024). Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank&Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur. 35-46.
- Karamitroglou, Fotios (2000). *Towards a Methodology for the investigation of Norms in audiovisual translation. The choice between subtitling and Revoicing in children's programmes in Greece*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Kerz, Elma; Qiao, Yu; Zanzwar, Sourabh & Wiechmann, Daniel (2022). Pushing on Personality Detection from Verbal Behavior: A Transformer Meets Text Contours of Psycholinguistic Features. In: Barnes, Jeremy; De Clercq, Orphée; Barriere, Valentin; Tafreshi, Shabnam; Alqahtani, Sawsan; Sedoc, João; Klinger, Roman & Balahur, Alexandra. *Proceedings of the 12th Workshop on Computational Approaches to Subjectivity, Sentiment & Social Media Analysis*. Dublin: Association for Computational Linguistics, 182-194.
- Kinnunen, Tuija (2013). Translatorisches Handeln und die interprofessionale Kooperation im Kontext des Gerichtsdolmetschens in Finnland. *trans-kom - Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation* 6, 70-91. http://www.trans-kom.eu/bd06nr01/trans-kom_06_01_04_Kinnunen_Gericht.20130701.pdf (Stand: 07.2013).
- Koller, Werner (1972). Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle. Bern [u.a.]: Francke.
- Koller, Werner (2004). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Künzli, Alexander (2017). Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption. Berlin: Frank & Timme, 49-51.
- Künzli, Alexander (2024). Untertitelung. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank&Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur. 107-122.

- Kurch, Alexander (2024). Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank&Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur. 361-376. l'éléction' von Regisseurin Monique Mbeka Phoba. In: Panier, Anne & Brons, Kathleen & Lee, Chang; Kim, Kyungil; Seo, Young & Chung, Cindy (2007). The Relations Between Personality and Language Use. *The Journal of general psychology* 134, 405-413.
- Levý, Jiří (1969). *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main/Bonn: Athenäum.
- Lin, Benedict (2014). Stylistics in translation. In: Stockwell, Peter & Whiteley, Sarah (Hg.) *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge University Press, 573-589.
- Linden, Patricia (2010). An Wort verloren. Die Untertitelung literarischer und textbetonte Filme. Mit Beispielen von niederländischen Untertiteln deutschsprachiger Filme. *transkom* 3, 149-172.
- Ling, Thomas (2019). Peaky Blinders season 5 finale draws show's highest ever ratings. <https://www.radiotimes.com/tv/drama/peaky-blinders-season-5-finale-draws-shows-highest-ever-ratings/> (Stand: 02.03.2026).
- Linguistik und Translatologie 11. Frankfurt am Main: Lang, 19-156.
- Lippi-Green, R. (2012). *English with an Accent* (2 ed.). New York: Routledge. [DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203348802>].
- Löffler, Heinrich (2010). *Germanistische Soziolinguistik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Lüdtke, Jens & Klaus J. Mattheier (2005). Variation – Varietäten – Standardsprachen. Wege für die Forschung. In: Lenz/Mattheier (Hg.), 13-38.
- Marco, Josep (2001). Register analysis in literary translation: A function approach. *Babe*, 46 (1), 1-19.
- Massidda, Serenella (2025). *Exploring Creative Audiovisual Translation in the Age of AI*. Chieti/Pescara: Gabriele d'Annunzio University.
- Matamala, Anna & Orero, Pilar (2016). Accessible Audiovisual Translation: Conceptualising a Field of Practice. In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 15, 1-13.
- Matkivska, N. (2014). Audiovisual translation: Conception, types, characters' speech and translation strategies applied. *Studies about Languages*, 25, 38-44. [DOI: <https://doi.org/10.5755/j01.sal.0.25.8516>].

- Matthiessen, Christian (2019). Register in Systemic Functional Linguistics. In: Egbert, Jesse & ray, Bethany (Hg.) *Register Studies 1:1*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 10-41.
- Mayoral, Roberto, Kelly, Dorothy & Gallardo, Natividad (1988). Concept of Constrained Translation. *Non-Linguistic Perspectives of Translation. Meta* 33(3), 356-367.
- McCrae, Robert, & Costa, Paul Jr. (1996). Toward a new generation of personality theories: Theoretical contexts for the five-factor model. In Wiggins, Jerry. S. (Hg.) *The five-factor model of personality: Theoretical perspectives*. New York: Guilford Press, 51-87.
- McIntyre, Dan (2014). Stylistics in translation. In: Stockwell, Peter & Whiteley, Sarah (Hg.) *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge University Press, 149-164.
- Nagel, Silke (2009). Das Übersetzen von Untertiteln: Prozess und Probleme der Kurzfilme Shooting Bokkie, Wasp und Green Bush. In: Nagel, Silke; Hezel, Susanne; Hinderer, Katharina; Pieper, Katrin (Hg.), *Audiovisuelle Übersetzung: Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Netflix (o.J.^a). Timed Text Style Guide. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements> (Stand: 07.03.2026).
- Netflix (o.J.^b). Peaky Blinders. <https://www.netflix.com/title/80002479> (Stand: 06.03.2026).
- Neumann, Stella. (2021). Register and Translation. In: Kim, Mira; Munday, Jeremy; Wang, Eddie & Wang, Pin. *Systemic Functional Linguistics and Translation Studies*. London: Bloomsbury Academic, 65–81.
- Neves, Josélia (2004). Language Awareness through Training in Subtitling. In: Pilar, Orero (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins, 127-140.
- Nord, Christiane (1988). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Julius Groos.
- Notesonscreen (2016). Peaky Blinders and Top Boy: What can the representation of dialect tell us about new characters and new inter-character relationships?. <https://notesonscreens.wordpress.com/2016/07/04/peaky-blinders-and-top-boy-what-can-the-representation-of-dialect-tell-us-about-new-characters-and-new-inter-character-relationships/> (Stand: 18.12.2025).
- O'Hagan, Minako (2006). Teletranslation Revisited: Futurama or Screen Translation?. *EU High Level Scientific Conference Series: Multidimensional Translation (MuTra)*. 1-12.

- http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_O'Hagan_Minako.pdf
- Oksaar, Els (2000). *Idiolekt als Grundlage der variationsorientierten Linguistik*. Sociolinguistica 14, 37-42.
- Olsson, John (2008). *Forensic linguistics*. London: Continuum International Publishing Group.
- Orero, Pilar (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Panier, Anne (2012). Übersetzungsschwierigkeiten und -probleme bei der Untertitelung der Textsorte Dokumentarfilm. Eine Untersuchung am Beispiel des Films 'Entre la coupe et l'élection' von Regisseurin Monique Mbeka Phoba. In: Panier, Anne & Brons, Kathleen & Wisniewski, Annika & Weißbach, Marleen (Hg.). *Filmübersetzung. Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie 11. Frankfurt am Main: Lang, 19-156.
- Pedersen, Jan (2019). Fansubbing in subtitling land. An investigation into the nature of fansubs in Sweden. *International Journal of Translation Studies* 31(1), 50-76. [DOI: <https://doi.org/10.1075/target.18017.ped>]
- Perego, Elisa (2012). Introduction. In: Elisa Perego (Hg.) *Eye Tracking in Audiovisual Translation*. Rome: Aracne Editrice, 7-11.
- Perego, Elisa; Del Missier, Fabio; Porta, Marco & Mosconi, Mauro (2010). The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing. *Media Psychology*, 13(3). Abingdon: Taylor & Francis Group., 243-272.
- Pérez González, Luis (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. London/New York: Routledge.
- Pettit, Zoë (2005). Translating register, style and tone in dubbing and subtitling University of Greenwich. *The Journal of Specialised Translation* 4, 49-65.
- Pettit, Zoë (2009). Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Great Britain: Cromwell Press Group, 44-57.
- Pieczynska-Sulik, Anna (2005). Idiolektale Figurencharakteristik als Übersetzungsproblem. Am Beispiel der "Unkenrufe" von Günter Grass. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag.
- Poyatos, Fernando (1983). Language and nonverbal systems in the structure of face-to-face interaction. *Language & Communication*, 3(2), 129–140. [https://doi.org/10.1016/0271-5309\(83\)90010-1](https://doi.org/10.1016/0271-5309(83)90010-1)

- Prunč, Erich (1997) Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns). *TEXTconTEXT* 11 =NF 1.2, 99-127.
- Prunč, Erich (2001). Translation in die Nicht-Muttersprache und Translationskultur. *TEXTconTEXT* 15 =NF 5, 283-299.
- Prunč, Erich (2012). Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht. Berlin: Frank und Timme GmbH.
- Ramos Pinto, Sara (2009). How important is the way you say it? A Discussion on the Translation of Linguistic Varieties in Different Media. *Target* 21 (2), 289-307.
- Ramos Pinto, Sara (2018). Film, Dialects and Subtitles: An Analytical Framework for the Study of Non-Standard Varieties in Subtitling. In: *Translator*. Abingdon: Routledge, 24(1), 17-34.
- Rampton, Ben (1995). *Crossing: Language and Ethnicity among Adolescents*. London: Longman.
- Reinart, Sylvia (2004). Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation. In: Kohlmayer, Rainer & Pöckl, Wolfgang (Hg.) *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main: Lang, 73-112.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Niemeyer.
- Remael, Aline (2001). Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation. In: Yves Gambier; Henrik Gottlieb (Hg.) (Multi)Media Translation. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 13-22.
- Renna, Dora (2021). Language Variation and Multimodality in Audiovisual Translation. A New Framework of Analysis. Stuttgart: ibidem Press.
- Risku, Hanna (1998). *Translatorische Kompetenz: kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen: Stauffenberg-Verlag.
- Rodionova, Maria Yu (2018). Characterization through Speech in Fiction and Literary Translation. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 11 (5), 823-832.
- Savova, Lilia (2005). Register. In: Strazny, Philipp (Hg.) *New Encyclopedia of Linguistics*, volume 2. New York: Taylor & Francis, 898-899.
- Schilling, Natalie (2013). *Sociolinguistic Fieldwork*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Shutler, Ali (2025). Here's everything we know about 'Peaky Blinders: The Immortal Man' movie. *NME*. <https://www.nme.com/features/film-features/peaky-blinders-movie-cast-plot-release-date-tommy-shelby-3814955> (Stand: 20.12.2025).
- Sinner, Carsten (2014). *Varietätenlinguistik: Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Sky (o.J.). Peaky Blinders – Gangs of Birmingham. <https://www.sky.at/serien/peaky-blinders-gangs-of-birmingham-17446> (Stand: 10.12.2025).
- Snell-Hornby, Mary (1986). Übersetzen, Sprache, Kultur. In: Snell-Hornby, Mary. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 9-29
- Snell-Hornby, Mary (1988). *Translation studies: An integrated approach*. Amsterdam: Benjamins.
- Sommerfeld, Beate (2016). *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sperber, Dan & Wilson, Deirdre (1995). *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stedje, Astrid (1996). *Deutsche Sprache gestern und heute: Einführung in Sprachgeschichte und Sprachkunde*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Sung, Olha (2020). *Translation Challenges in Rendering Idiolects of Literary Characters*. *Kalbu Studijos*, no. 37. 37-55. [DOI: <https://doi.org/10.5755/j01.sal.1.37.24772>].
- Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Leipziger Studien zur angewandten
- Taylor, Christopher (2003). Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator* 9 (2), 191-205.
- Taylor, Christopher (2020). Multimodality and Intersemiotic Translation. In: Bogucki, Łukasz & Mikołaj Deckert (Hg.) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. [DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2>].
- Titford, Christopher (1982). Subtitling: Constrained translation. In: *Lebende Sprachen* 27/3. S. 113-116.
- Tomaszkiewicz, Teresa (2010). Areas of untranslatability in audiovisual transfers. In: Bogucki, Łukasz/Kredens, Krzysztof (Hg.) *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 93-106.
- Toury, Gideon (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Inst.

- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Trudgill, Peter (2003). *A Glossary of Sociolinguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- University of Birmingham (2019). Peakylinders: a gritty brand for Birmingham?. <https://blog.bham.ac.uk/business-school/2019/09/02/peakylinders/> (Stand: 02.03.2026).
- Vannerem, Mia & Snell-Hornby, Mary (1986). Die Szene hinter dem Text: „Scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 184-205.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge.
- Vermeer, Hans J (1992). Eine kurze Skizze der scenes-&-frames-Semantik für Übersetzer. In: Salevsky, Heidmarie (Hg.) *Wissenschaftliche Grundlagen der Sprachmittlung: Berliner Beiträge zur Übersetzungswissenschaft*. Frankfurt a. M., 75-83.
- Vermeer, Hans J. (1990). *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. 2. Aufl. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg
- Vermeer, Hans J. (1998). Didactics of Translation. In: Baker, Mona, Malmkjær, Kirsten (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge.
- Vermeer, Hans J. & Witte, Heidrun (1990). Mögen Sie Zistosen?: scenes & frames & channels im translatorischen Handeln. Heidelberg: Groos.
- Vitucci, Francesco (2017). The semiotic cohesion of audiovisual texts. Types of intersemiotic explicitations in the English subtitles of Japanese full-length films. In: Bartoszewicz, Iwona; Małgorzewicz, Anna (Hg.) *Paradigmen in der Translationsforschung: Ein- und Aussichten*. Dresden: Wrocław, 83-104.
- Welsch, Wolfgang (2020). *Migration, Diversität und Kulturelle Identitäten: Sozial- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Werner, J Ritter (2001). Text and Context in Multimedia Translation. In: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hg.). *(Multi)Media Translation*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 51-64.
- Yang, Wenjuan (2019). Systemic Functional Linguistics and Its Applications. *Theory and Practice in Language Studies*, 9 (12), 1551-1557.

- Yau, Wai-Ping (2019). Sociolinguistics and Linguistic Variation in Audiovisual Translation. In: Pérez-González (Hg.), 281-295.
- Zabalbeascoa, Patrick (1993). *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. Doctoral Thesis, Universitat de Lleida
- Zabalbeascoa, Patrick (2008). The Nature of the Audiovisual Text and Its Parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *Benjamins Translation Library* (77), Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 21-37.
- Zabalbeascoa, Patrick (2025). *Audiovisual Translation*. United Kingdom: Routledge, 161-176.