

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Nueve Reinas auf Wienerisch?
Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung des *Lunfardo*.

Verfasserin

Kerstin Plass, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Jänner 2012

Studienkennzahl (lt. Studienblatt):

A 060 351 342

Studienrichtung (lt. Studienblatt):

Masterstudium Übersetzen

Betreuerin:

Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, die mich durch alle Phasen meines Lebens begleitet hat und mir stets bei all meinen noch so verrückten Unternehmungen zur Seite gestanden ist. Ohne euch wäre diese Arbeit gar nicht erst möglich gewesen.

Ich danke auch der Stadt San Sebastián und ihrem inspirierenden Ambiente, das mich auf so manch glorreiche Idee gebracht hat.

Außerdem möchte ich meiner Betreuerin Frau Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek meinen herzlichen Dank für die exzellente Betreuung aussprechen und dafür, mich zu ermutigen, eine Übersetzung ins Wienerische erst zu wagen.

Danke auch dir, liebe Sasha, dafür, dass du da bist, auch wenn du nicht da bist, dafür, dass ich immer auf dich zählen kann und dafür, dass du so unglaublich stolz auf mich bist.

Gracias también a vos, Adriana, por distraerme cuando era necesario, por prestarme tu oído y por alentarme a seguir cuando me faltaba el ánimo.

Danke, Lisi, für die wunderschöne Studienzeit, die wir miteinander verbracht haben, für deine Freundschaft und deine wertvollen Ratschläge und Anregungen.

Y por último quiero agradecer a vos, Julián, por todo lo que hacés e hiciste por mí, por introducirme al mundo mágico del *lunfardo* y por ser esa persona maravillosa que sabe darme fuerza cuando me quiero dar por vencida. Gracias por bancarme en todas y por soportar mis caprichos. Simplemente gracias por ser.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	i
Inhaltsverzeichnis	iii
Abbildungsverzeichnis.....	v
Einleitung.....	1
1 Der Lunfardo	3
1.1 Argentinien: Land der Immigranten?	3
1.2 Der Lunfardo als linguistisches Phänomen	4
1.2.1 Etymologie des Wortes Lunfardo.....	4
1.2.2 Ursprünge und Entwicklung des Lunfardo	5
1.2.3 Der Wortschatz des Lunfardo und seine Bildung.....	9
1.3 Der Lunfardo innerhalb des argentinischen Sprachsystems	14
1.3.1 Sprache der Diebe oder Sprache des Volkes?.....	14
1.3.2 Der Lunfardo aus soziokultureller und kommunikationsfunktioneller Sicht.....	16
1.4 Exkurs: Der Lunfardo in Musik, Literatur und Film.....	19
1.5 Zusammenfassung.....	24
2 Der Film: Nueve Reinas.....	25
2.1 <i>El Nuevo Cine Argentino</i> : Das argentinische Kino überquert den Atlantik.....	25
2.2 Synopsis und technische Daten.....	29
2.2.1 Die Hauptdarsteller.....	31
2.2.2 Der Regisseur.....	32
2.3 Kulturspezifik des Films <i>Nueve Reinas</i>	33
2.4 Zusammenfassung.....	35
3 Kommunikation, Kultur, Translation	37
3.1 Was ist Kommunikation?	37
3.2 Was ist Kultur?	40
3.3 Die Kulturspezifik der Kommunikation	43
3.4 Was ist Translation?.....	44
3.4.1 Die Rolle des kulturspezifischen Wissens und der Kulturkompetenz für professionelles translatorisches Handeln	45
3.5 Zusammenfassung.....	47
4 Grundwissen Translation	49
4.1 Der Text und seine Merkmale	49
4.2 Textklassifikation: Von Texttypen und Textsorten.....	52
4.3 Übersetzungstypen.....	55
4.4 Textverstehen und Übersetzungsrelevante Textanalyse	56
4.4.1 Textanalyse nach Hans Hönl.....	57
4.4.2 Textanalyse nach Christiane Nord.....	59
4.5 Übersetzungsprobleme.....	62
4.5.1 Übersetzungsproblem Sprachvarietäten (Dialekt, Soziolekt etc.).....	63

4.6 Skopos, translatorisches Handeln & Co: Ansätze der funktionalen Translationstheorie	65
4.6.1 Die Skopostheorie.....	66
4.6.2 Theorie des Translatorischen Handelns	67
4.6.3 Die scenes-and-frames Semantik	69
4.7 Übersetzungskritik.....	73
4.7.1 Der texttypologische Ansatz.....	75
4.7.2 Der pragmalinguistische Ansatz.....	78
4.7.3 Der funktionale Ansatz.....	82
4.8 Zusammenfassung	84
5 Audiovisuelle Translation beim Film.....	87
5.1 Der Film und seine Ausdrucksmittel.....	87
5.1.1 Der Film als Text	89
5.2 Audiovisuelle Translation	90
5.3 Untertitelung, Voice-over & Co.....	92
5.4 Synchronisation	94
5.4.1 Der Synchronisationsprozess	95
5.4.2 Technische Probleme und Schwierigkeiten bei der Synchronisation von Filmen	96
5.5 Translation im Film als kultureller Transfer: Probleme und Schwierigkeiten.....	99
5.6 Zusammenfassung	102
6 Nueve Reinas auf Wienerisch?	103
6.1 Zielsetzung und Anspruch der Analyse	103
6.2 Übersetzungskritik bei Filmen	104
6.2.1 Skopostheorie und scenes-and-frames Semantik zur Bewertung von Filmübersetzungen?	105
6.3 Bewertungskriterien für die Synchronisation des Film <i>Nueve Reinas</i>.....	106
6.3.1 Zielpublikum, Skopos und scenes and frames im Original	108
6.3.2 Übersetzungsstrategien, Zielpublikum, Skopos und scenes and frames der deutschen Synchronfassung	109
6.4 Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung des <i>Lunfardo</i>	111
6.4.1 Übersetzung ins Wienerische als möglicher Lösungsansatz: Vor- und Nachteile	112
6.5 Analyse Szene 1	114
6.5.1 Situativer Kontext, Hintergrundinformationen	114
6.5.2 Original und deutsche Synchronfassung im Vergleich.....	114
6.5.3 Übersetzung ins Wienerische: Möglichkeiten und Grenzen	118
6.6 Analyse Szene 2	120
6.6.1 Situativer Kontext, Hintergrundinformationen	120
6.6.2 Original und deutsche Synchronfassung im Vergleich	120
6.6.3 Übersetzung ins Wienerische: Möglichkeiten und Grenzen	124
6.7 Analyse Szene 3	127
6.7.1 Situativer Kontext, Hintergrundinformationen	127
6.7.2 Original und deutsche Synchronfassung im Vergleich	127
6.7.3 Übersetzung ins Wienerische: Möglichkeiten und Grenzen	131

6.8 Analyse Szene 4.....	135
6.8.1 Situativer Kontext, Hintergrundinformationen.....	135
6.8.2 Original und deutsche Synchronfassung im Vergleich.....	135
6.8.3 Übersetzung ins Wienerische: Möglichkeiten und Grenzen.....	141
7 Conclusio.....	145
8 Anhang.....	147
8.1 Anhang 1: E-mail Korrespondenz mit DVD-Vertrieb	147
8.2 Anhang 2: Erläuterungen zur Transkription des Wienerischen	149
8.3 Anhang 3: DVD-Cover	150
Literaturverzeichnis	151
Allgemeine Nachschlagewerke (Wörterbücher und Lexika)	151
Online-Wörterbücher	151
Sekundärliteratur	151
Online-Quellen.....	157
Abstract (Deutsch).....	159
Abstract (English)	159
Lebenslauf.....	161

Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1 „Handlungsgefüge Textdesign“	68
ABBILDUNG 2 Mögliche Varianten eines komplexen Textes	80
ABBILDUNG 3 Textuelle Ebenen im Film.....	90

Einleitung

Wenn der Autor eines Textes sich dazu entscheidet, einen der Charaktere in einem bestimmten Dialekt sprechen zu lassen, dann trifft er diese Wahl nicht willkürlich. Sprachliche Varietäten sind *Diskursmarker* und erlauben Rückschlüsse über die soziale und kulturelle Herkunft der Sprecher. Die Übertragung solcher Varietäten in eine andere Sprache stellt eine der größten Hürden für die Translation dar. Schon bei schriftlichen Texten wird die Übersetzung von Dialekten und Soziolekten ohne erhebliche Einbußen im Vergleich zum Original häufig als schier unmöglich betrachtet. Wie viel schwieriger muss es dann erst sein, wenn diese sprachlichen Varietäten in einem Film vorkommen, wo der Übersetzer weder Fußnoten noch anderweitige Ergänzungen anfügen kann? Welche Möglichkeiten und Grenzen ergeben sich in diesem Kontext, wenn es darum geht, die Stimmung des Originals ohne allzu große Verluste auch in der Synchronversion zu bewahren? Der Klärung dieser Frage widmet sich die vorliegende Arbeit.

Ziel ist es dabei, anhand der Analyse vier ausgewählter Szenen des argentinischen Spielfilms *Nueve Reinas* festzustellen, welche Vor- und Nachteile sich durch die Übertragung des *Lunfardo* in die Wiener Mundart im Vergleich zu einer Übersetzung ins Standarddeutsche ergeben. Dabei wird erörtert, welche Möglichkeiten sich durch einen solchen Lösungsansatz ergeben und wo die Grenzen der gewählten Strategie liegen.

Insgesamt gliedert sich die Arbeit in drei Teile: Im ersten Teil werden der *Lunfardo* und der Film *Nueve Reinas* näher betrachtet, im zweiten Teil geht es um die Darstellung translationswissenschaftlicher Grundkenntnisse, die für die Analyse im dritten Teil der Arbeit als notwendig erachtet werden.

Um dem Leser von Anfang an ein Bild davon verschaffen zu können, welche Rolle die hier behandelte sprachliche Varietät, i.e. der *Lunfardo*, für die argentinische Gesellschaft spielt, widmet sich das erste Kapitel der Entstehung und Verbreitung dieses linguistischen Phänomens. In diesem Kontext wird auch näher auf dessen Ursprünge und auf die unterschiedlichen Möglichkeiten der Wortbildung und Wortneuschöpfung eingegangen. Es gilt dabei hervorzuheben, dass der *Lunfardo* nicht nur im Alltagssprachgebrauch Anwendung findet, sondern auch als Stilmittel in Musik, Literatur, Film und Fernsehen eingesetzt wird, wie der in dieser Arbeit analysierte Spielfilm *Nueve Reinas* zeigt.

Im zweiten Kapitel schließlich geht es darum zu untersuchen, welche Rolle der *Lunfardo* im Film *Nueve Reinas* tatsächlich erfüllt. In diesem Kontext werden auch die Handlung des Films und dessen Bedeutung für das *Nuevo Cine Argentino* näher erörtert. Diese ersten beiden Kapitel wurden dem translationswissenschaftlichen Teil vorangestellt, da sich dort bereits praktische Beispiele aus dem behandelten Film bzw. dem *Lunfardo* finden, deren Bedeutung für den Leser bei einer anderen Strukturierung der Arbeit ansonsten unverständlich wäre.

Nach Klärung der Rahmenbedingungen werden nun im dritten Kapitel die Grundbegriffe Kultur, Kommunikation und Translation definiert und im darauffolgenden

Einleitung

vierten Kapitel die wichtigsten Grundbegriffe der Translationswissenschaft geklärt. Da sich die vorliegende Arbeit gewissenmaßen als *Kritik* (im weitesten Sinne des Wortes) der bereits existierenden deutschen Synchronfassung des Films versteht, werden in diesem Kapitel auch die wichtigsten theoretischen Ansätze für eine Übersetzungskritik vorgestellt.

Das fünfte Kapitel liefert eine Einführung in die wichtigsten Begriffe und Abläufe der audiovisuellen Translation bei Filmen und soll dem Leser vor Augen führen, warum die Filmsynchronisation oftmals als „die höchste Stufe in der Kunst des Übersetzens“ (Mounin 1967:144) bezeichnet wird.

Im sechsten Kapitel schließlich folgt der praktische Teil der vorliegenden Arbeit, in dem es darum geht, anhand von vier ausgewählten Szenen zu erörtern, inwiefern die Übertragung des *Lunfardo* in die Wiener Mundart als adäquate Übersetzungsstrategie beurteilt werden kann. Hierbei geht darum, anhand eines praktischen Beispiels darzustellen, welche konkreten Schwierigkeiten sich bei der Übertragung einer sprachlichen Varietät ergeben und mögliche Lösungsansätze zu finden.

In der Conclusio werden die wichtigsten Ergebnisse und Erkenntnisse aus der Analyse zusammengefasst und Bilanz über die Anwendbarkeit der gewählten Lösungsstrategie für die Praxis gezogen.

1 Der *Lunfardo*

Wie bereits aus dem Titel der vorliegenden Arbeit klar hervorgeht, sollen die Möglichkeiten und Grenzen einer Übersetzung des *Lunfardo* im Speziellen und der argentinischen Umgangssprache im Allgemeinen näher analysiert werden. Dazu ist es zunächst notwendig, zu klären, worum es sich beim *Lunfardo* überhaupt handelt, in welchem Kontext er entstanden ist, welche Rolle Immigranten dabei spielten, von wem er früher verwendet wurde und wer ihn heute benutzt etc. Im Folgenden wird daher das Umfeld, in dem der *Lunfardo* entstanden ist, beschrieben und der Frage nachgegangen, ob es sich beim *Lunfardo* um eine Gaunersprache handelt oder nicht und welche soziokulturelle und kommunikationsfunktionelle Bedeutung er für das argentinische Volk hat.

1.1 Argentinien: Land der Immigranten?

„Los mexicanos descenden de los aztecas, los peruanos descenden de los incas y los argentinos descenden de los barcos.“¹

Die Immigrationswellen, die zwischen 1860 und 1920 auf Argentinien überschwappten, prägten dessen kulturelles und soziales Panorama stark. Betrug die Einwohnerzahl des gesamten Landes im Jahr 1850 nur 900.000² Personen, von denen rund 100.000 spanische Wurzeln hatten, so stieg diese Zahl im darauf folgenden Jahrhundert rapide an. Insgesamt geht man von ungefähr 8 Millionen Immigranten aus. Der Großteil der Einwanderer stammte aus Italien und Spanien³, jedoch auch aus Polen, Russland, dem arabischen Raum, Frankreich, Portugal, Österreich-Ungarn, Deutschland, (damals noch) Jugoslawien, der Schweiz etc. kamen viele Menschen nach Argentinien (vgl. Kleewein 1983:7). Bereits in den 70er-Jahren des 19. Jh. lebten in Buenos Aires 95.000 „Einheimische“ und 93.000 „Ausländer“. Bis 1920 pendelte sich diese Zahl ein und eine Zeit lang gab es sogar genau so viele Ausländer wie „gebürtige Argentinier“ (vgl. Pérsico 2004:16). Die meisten Immigranten waren junge Männer zwischen 15 und 35 Jahren und die Tatsache, dass diese die weiblichen Immigrantinnen zahlenmäßig bei Weitem übertrafen führte auch dazu, dass zu dieser Zeit das Geschäft mit der Prostitution besonders florierte.

¹ Vielzitiert Ausspruch ungewissen Ursprungs, der häufig Carlos Fuentes, Octavio Paz oder sogar Jorge Luis Borges zugeschrieben wird.

² Grundsätzlich ist hier anzumerken, dass die Zahlenangaben von Werk zu Werk variieren, je nachdem auf welche Quelle sich der Autor gestützt hat und ob der Fokus auf Argentinien im Allgemeinen oder auf Buenos Aires im Speziellen gelegt wurde. Es gilt außerdem zu berücksichtigen, dass der Immigrationsfluss wahrscheinlich nur schwer festgehalten werden konnte, da zahlreiche Immigranten (besonders jene der ersten Immigrationswellen zwischen Mitte und Ende des 19. Jh.) später wieder zurückkehrten bzw. das Land verließen.

³ Laut einer Statistik auf der Website der argentinischen Regierung wanderten zwischen 1895 und 1946 insgesamt 1.476.725 Italiener und 1.364.321 Spanier in Argentinien ein (vgl. <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=259>).

Der argentinische Staat begegnete der Tatsache, dass das Land sich in ein Paradies für Einwanderer verwandelt hatte, indem die Schulpflicht eingeführt wurde, wodurch das multikulturelle Ambiente zumindest teilweise gezügelt werden konnte. Im Zuge dessen „brotó una sólida industria cultural motorizada por la creciente clase media que cada día fijaba más intensamente sus pautas de conducta social“ (Ibid.:17).

Die Immigranten gliederten sich in die Gesellschaft ein – sowohl wirtschaftlich als auch sozial – und die Mittelschicht wuchs zunehmend. Unter den Einwanderern herrschten jedoch zum Teil Generationenkonflikte: Während die Älteren ihre Wurzeln bewahren wollten, suchten die Jungen Anschluss in der Gesellschaft. Dabei stellte die Sprache sowohl das größte Hindernis als auch das zentrale Mittel zum Zweck dar. Den wahrscheinlich größten Einfluss auf diese Entwicklung nahm die italienische Sprache⁴, deren Sprecher die größte Gruppe der Einwanderer ausmachten: Allein zwischen 1900 und 1930 war ein Viertel der Bevölkerung Buenos Aires’ und seiner Umgebung italienischer Herkunft oder besaß italienische Vorfahren. Gleich darauf folgten Andalusier, Galicier, Katalanen, Basken und andere spanisch-stämmige Einwanderer (insgesamt 15 %) (vgl. Kleewein 1983:9 sowie Pérsico 2004:16ff.).

Italienische Bräuche und Gepflogenheiten hielten Einzug in der argentinischen Kultur und beeinflussten auch stark die argentinische Küche, jedoch auch auf linguistischer Ebene haben die italienischen Immigranten zunächst die Sprache der unteren Schichten Buenos Aires’ stark beeinflusst. Eines der augenscheinlichsten Beispiele dafür ist das Wort *lunfardo* selbst, auf dessen Etymologie ich im nächsten Punkt näher eingehen werde.

1.2 Der *Lunfardo* als linguistisches Phänomen

1.2.1 Etymologie des Wortes *Lunfardo*

Viele der Autoren, die sich mit dem Thema *Lunfardo* beschäftigt haben, sind der Meinung, dass zur Zeit der Immigration ein reger Betrieb an kriminellen Aktivitäten stattgefunden hat, was gewissermaßen die Entstehung einer Art Gaunersprache zur Folge hatte. Tatsächlich wurden die ersten Aufzeichnungen der *Lunfardismen* von Kriminalbeamten getätigt, die diese in Gefängnissen oder auf der Straße bzw. bei Einvernahmen aufgeschnappt hatten. Die zwei bekanntesten Aufzeichnungen dieser Art wurden 1879 vom Ex-Polizeibeamten Benigno B. Lugones verfasst und erschienen in der Tageszeitung „La Nación“. Unter den ersten Worten, die auf diese Weise aufgezeichnet wurden, ist auch das Wort *lunfardo* selbst, dessen etymologischer Ursprung der Meinung einiger Autoren zufolge auf das italienische Wort *lombardo* zurückzuführen sei, das einerseits eine Person aus der Lombardei bezeichnete, gleichzeitig jedoch ein umgangssprachlicher Ausdruck für

⁴ Die italienischen Einwanderer waren sehr bemüht darum, sich sowohl sozial als auch sprachlich zu integrieren und erlernten das Spanische relativ schnell. Im Zuge dessen entstand auch eine Art Interimssprache, die als *parla cocoliche* oder kurz *Cocoliche* bezeichnet wurde und bei der italienische mit spanischen Elementen gemischt wurden. Diese *parla cocoliche* hatte sicherlich auch einen großen Einfluss auf die Entstehung des *Lunfardo* (vgl. z.B. Kleewein 1983:10).

„Dieb“ gewesen sein soll.⁵ Mario Teruggi (1978: 21) ist jedoch der Meinung, dass diese etymologische Ableitung, wie sie erstmals 1962 durch Amaro Villanueva erfolgte, nicht sehr überzeugend scheint, da sich unter seinen zitierten Beispielen scheinbar keines findet, das die ursprüngliche Bedeutung „Dieb“ für *lombardo* nahelegen würde. Dennoch handelt es sich hierbei um die am häufigsten vertretene These. Fernab dessen wird jedenfalls bereits in den ersten Aufzeichnungen das Wort „*lunfardo*“ oder „*lunfa*“, in seiner verkürzten Variante, für Verbrecher verwendet, die Objekte stehlen oder entwenden. Später wird das Bedeutungsspektrum auch auf Betrüger sowie Verbrecher im Allgemeinen ausgeweitet. In weiterer Folge schließlich wird auch die Figur des *compadrito*⁶ damit bezeichnet: Darunter versteht man eine männliche Person aus den Vorstädten Buenos Aires' mit aggressiver, streitsüchtiger Attitüde, die sehr eitel und großtuerisch ist und üblicherweise weitgeschnittene Anzughosen, kurze Sakkos mit eingearbeiteten Bordüren, ein Halstuch („*lengo*“), einen Hut mit breiter Krempe und Stiefel mit etwas höherem Absatz trägt. Häufig wird dieser Begriff auch für Zuhälter verwendet, die in den typischen verrauchten Tavernen und Innenhöfen des La Boca-Viertels von Buenos Aires anzutreffen waren, wo der weit verbreiteten Meinung nach auch der Tango entstanden sein soll (Näheres zur Entstehung des Tango siehe Kapitel 1.4). Später wurde mit „*lunfardo*“ die Unterschicht bezeichnet. Die Bedeutung des Wortes weitete sich jedoch stetig aus und bezieht sich mittlerweile auf eine umgangssprachliche Art und Weise zu kommunizieren, wie sie für die Gegend in und um Buenos Aires üblich ist. Diese Kommunikationsform erfreut sich auch heute noch großer Beliebtheit und wird vermehrt von allen sozialen Klassen verwendet, sodass es kaum jemanden gibt, der den *Lunfardo* nicht verwendet oder zumindest versteht (vgl. u.a. Teruggi 1978:46ff., Dabringer 1992:4, Kleewein 1983:15f.).

1.2.2 Ursprünge und Entwicklung des *Lunfardo*

„El lunfardo es el fruto de la inmigración, de los contactos entre distintas lenguas, de la navegación y de la total ausencia de normas culturales y sociales. Y, a su vez, es la consecuencia del enorme crecimiento de una capital en tan corto tiempo, condicionado por estos y otros factores que caracterizan a toda sociedad en rápida expansión y carente de la fuerza de tradición firme.“ (Kleewein 1983:6)

Die Geschichte des *Lunfardo* ist eng mit der von Buenos Aires im Speziellen und jener Argentiniens im Allgemeinen verbunden und findet ihren Anfang in einer Zeit, in der sich

⁵ Für eine detaillierte Ausführung vgl. Pérez Gauli 2002: 555f., die im Übrigen anführt, dass die pejorative Verwendung des Wortes *lombardo* für „Dieb“ nicht italienischen Ursprungs sei, sondern bereits im Frankreich des Mittelalters verwendet worden war, wo mit *lombardo* „Geldwechsler“, „Wucherer“ und dgl. bezeichnet wurden. Vgl. außerdem Dabringer 1992: 4.

⁶ Das Diccionario de la Real Academia Española definiert den *compadrito* in seiner Online-Version wie folgt: „m. Arg. y Ur. Tipo popular, jactancioso, provocativo, pendenciero, afectado en sus maneras y en su vestir.“ (<http://buscon.rae.es/draeI/>); Eine weitere sehr zutreffende Definition findet sich im Online-Wörterbuch Babylon: „(pop.) Hombre del bajo pueblo, vano, engreído y fachendoso (...) Individuo del suburbio porteño (...).“ (<http://diccionario.babylon.com/dialectos/diccionario-lunfardo-espanol/>)

das Land gerade als Nationalstaat konsolidierte.⁷ In dieser Phase, die ungefähr ab 1865 beginnt, ist einer der größten Einflussfaktoren die europäische Immigrationswelle, aufgrund derer aus dem Städtchen Buenos Aires eine Großstadt „superlativen Ausmaßes“ wird.

Wie auch bereits aus Kapitel 1.1. klar hervorgeht, gilt es bei der Entstehung und Entwicklung des *Lunfardo* die Rolle der Immigranten, die sich bei ihrer Ankunft in Argentinien mit einer komplett neuen und unbekannten Kultur und Sprache konfrontiert sahen, näher zu betrachten. Für die Einwanderer treffen Herkunfts- und Aufnahmegesellschaft aufeinander und sie müssen sich dafür entscheiden, ob sie die Sprache ihrer Ausgangskultur bewahren möchten oder nicht, bzw., ob sie die Sprache der Aufnahmegesellschaft erlernen wollen oder nicht. Es findet also in gewisser Weise eine Neudefinition ihrer eigenen Identität statt, bei der sich die Immigranten in einer Art „drittem Raum“, befinden, wie Homi Bhaba (1997:124) ihn nennt, „in dem Verflechtungen von Elementen unterschiedlicher Herkunft stattfinden, in dem Ambiguitäten und Diskontinuitäten Platz haben und der Impulse für kreative Neuerungen gibt“ (Gugenberger 2010:68). Die Einwanderer selbst wählen ihre sprachlichen Ressourcen je nachdem, welche kommunikativen und identitätsorientierten Ziele sie damit verfolgen. Natürlich ergeben sich in diesem Zusammenhang auch extern auferlegte Faktoren, die den Erwerb der Aufnahmesprache bzw. die Verinnerlichung und Aneignung der Aufnahmekultur beeinflussen können, dennoch sind diese Prozesse größtenteils selbstbestimmt (vgl. Ibid.).

In den Jahren der großen Immigrationswellen, die gleichzeitig auch den Übergang zur Moderne für Argentinien mit sich bringen, entstehen jedoch nicht nur hochmoderne architektonische und technologische Wunderwerke, sondern es werden auch weniger angenehme Begleitsymptome erkennbar, wie u.a. Überbevölkerung, die Anhäufung von Menschenmassen, Armut, soziale Ausgrenzung und Kriminalität (Näheres dazu vgl. z.B. Pérez Gaudi 2002:556f.) Ganze 95 Prozent der Bevölkerung gehörten bis ungefähr 1910 der Unterschicht an. Diese Menschen verdienten sich ihren Lebensunterhalt als Hilfsarbeiter, Handwerker und als Dienstpersonal – der Zugang zur höheren Bildung blieb ihnen verwehrt, ein sozialer Aufstieg schien kaum möglich (vgl. Birkenstock/Rüegg 2003:23). Das Stadtbild veränderte sich in dieser Zeit insofern, als die reicheren Bevölkerungsschichten in die nördlicheren Stadtteile umsiedelten, wohingegen sich der südliche Teil für die „*conventillos*“ und die „*casas de inquilinato*“ öffnete, eine Art Mietskasernen, die als typische (bescheidene) Wohnform der damaligen Zeit galten und durch prekäre Verhältnisse und große Menschenansammlungen gekennzeichnet waren (vgl. Ennis 2008:264f.).

Dieser Schmelztiegel der Kulturen, der Argentinien war und ist, hatte die Entstehung einer Art und Weise zu sprechen zur Folge, die das Ergebnis eines komplexen Hybridisierungsprozesses ist. Ein Prozess, in dessen Verlauf Einflüsse vieler verschiedener Sprachen und Kulturen aufeinander gewirkt und einander gegenseitig

⁷ Im Jahr 1880 wurde Buenos Aires zur Hauptstadt Argentiniens erklärt und es gab erstmals eine einheitliche Währung sowie ein nationales Heer.

beeinflusst haben. Die Immigrationswellen, die auf Argentinien überschwappten, erreichten das Land zu einem Zeitpunkt „cuando aún la sociedad argentina no había logrado crear una norma lingüística propia que sustituyese aquella que había abandonado [= das „klassische“, durch die Kolonialherren eingeführte Hochspanisch]“ (Kleewein 1983:5, Ergänzung in eckiger Klammer von mir). Die Entwicklung einer derart hybriden Kommunikationsform, wie der *Lunfardo* es ist, war vor diesem Hintergrund nicht mehr als eine logische Konsequenz, wie Eduardo Pérsico (2004:17, meine Hervorhebung und Kürzung) sehr schön darstellt:

„En un caldero donde juntos hervían latinos y esclavos, con musulmanes, católicos y judíos, era comprensible que el habla fuera la mayor expresión unificadora de barreras entre civilizaciones distintas. [...] [D]urante la primera mitad del siglo veinte en Buenos Aires el *hablar lunfardo* resultó un recurso desalienante y aglutinador para el gentío recién venido al hacinamiento de los conventillos, y el gran liberador de los cerrados precintos idiomáticos.“

In seiner Entwicklung hat der *Lunfardo* viele verschiedene Phasen durchlaufen, die nach unterschiedlichen Kriterien eingeteilt werden können. Eine, wie ich finde, sehr übersichtliche Einteilung findet sich u.a. bei Mario Teruggi (1978:47ff.), der drei Phasen in der Entstehung und Entwicklung des *Lunfardo* identifiziert. Die folgende Untergliederung stützt sich daher weitestgehend auf jene von Teruggi:

(1) **Phase der Entstehung** („Período de desarrollo“)

Diese Phase reicht ca. von der Entstehung des *Lunfardo* (ungefähr zwischen 1865 und 1870) bis zum 1.WK (1914-18). Zu dieser Zeit kommt es größtenteils zu Entlehnungen aus dem Italienischen und italienischen Dialekten sowie aus spanischen Dialekten, dem Portugiesischen und Wörtern aus dem lokalen Vokabular (Ruralismen, Indigenismen etc.). Während dieser Phase wird der *Lunfardo* hauptsächlich mit den unteren Gesellschaftsschichten und den „arrabales“ (Vorstädte), mit der Kriminalität und der sogenannten „mala vida“ in Zusammenhang gebracht.⁸ Mit der Zeit kommt es zu einer geografischen Expansion und gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jh. wird der *Lunfardo* bereits als Teil der „lengua popular“ (Umgangssprache) gesehen. Während dieser Phase wurde der *Lunfardo* hauptsächlich von jungen Männern – sowohl *compadritos* als auch Immigranten – verwendet und die meisten *Lunfardismen* aus dieser Zeit beziehen sich auf Frauen bzw. diverse Aspekte des Lebens im *Arrabal*.

⁸ Natürlich gehörten zu diesem Zeitpunkt auch viele der Immigranten, die zum Teil mittellos von Europa nach Argentinien geflohen waren, den unteren Schichten an und lebten in *conventillos*. Sie waren somit fester Bestandteil des gesellschaftlichen Gefüges und damit auch jenes Ambientes, in dem der *Lunfardo* seinen Ursprung fand – eine Tatsache, die jedoch von den meisten *Lunfardologen* ignoriert wird. Birkenstock/Rüegg (2003:21) beschreiben die Vielfalt an sozialen Akteuren, die in den *conventillos* lebten sehr treffend: „[...] Ganoven, Zuhälter und Huren lebten Tür an Tür mit braven, katholischen Einwanderern.“

(2) *Phase der Assimilation* („Período de asimilación“)

Diese Phase beginnt mit Ende des 1. WK, als die Immigration kurzfristig abnahm, und endet ungefähr Mitte des 20. Jahrhunderts. Durch die kontinuierliche Assimilation der bereits existierenden Massen an Einwanderern kommt es zu einer stärkeren Verbreitung der *Lunfardo*-Ausdrücke, im Zuge derer die Strategie der „Entlehnung“ zum Zweck der Wortneuschöpfung immer unbedeutender wird; stattdessen nehmen sogenannte Lokalismen immer mehr Einfluss auf den *Lunfardo*. Er gilt auch weiterhin als „Privileg der Männer“, jedoch wird er auch langsam von Frauen und Kindern in ihre Alltagssprache aufgenommen. Durch die Einführung des Hörfunks verbreitet sich das Vokabular vermehrt und erreicht nun auch abgelegene Gegenden. Abgesehen von ein paar Zeitungsartikeln finden sich in diesen 30 Jahren keine näheren Studien zum Thema, in der Literatur jedoch wird der *Lunfardo* bereits teilweise als Stilmittel verwendet.

(3) *Phase des neuerlichen Aufschwungs* („Período de rebote“)

Diese Phase nimmt ihren Anfang ab den 1950er-Jahren und es kann davon ausgegangen werden, dass sie auch heute noch anhält. Es ist die Zeit der „destrucción de vallas, de convulsión y agitación, tanto en el ámbito nacional como internacional“ (Teruggi 1978:48). In dieser Zeit nährt sich der *Lunfardo* fast ausschließlich aus Lokalismen und Lehnwörter sind am ehesten noch kosmopolitären Charakters. Einen großen Einfluss haben hier vor allem das Englische und die USA, wodurch Ausdrücke wie *estar a full* („viel zu tun haben“) oder *es un flash* für etwas, das extrem schnell passiert, im *Lunfardo* Einzug hielten. Aus geografischer Sicht kommt es zu einer Ausbreitung auf fast das ganze Land⁹, was sicherlich hauptsächlich auf den Einfluss der Massenmedien zurückgeführt werden kann. José Gobello (2003:10) beschreibt diesen Wandel der Haupteinflussquellen über den Lauf der Jahre sehr schön: „[...] [S]i la clase media repetía los lunfardismos que les dictaban los sainetes y las letras de tango, la nueva clase media repite hoy los nuevos lunfardismos que le dictan el teleteatro y la cumbia villera¹⁰.“

Seit Beginn dieser Phase wird der *Lunfardo* nunmehr von allen Bevölkerungsschichten verwendet und hat sich von einem marginalisierten Vokabular, das vordergründig von Männern verwendet wurde, zu einer Ausdrucksweise, die mittlerweile vom ganzen Volk verwendet – oder zumindest verstanden – wird, gewandelt, was wahrscheinlich zu einem großen Teil auch dem Radio und in weiterer Folge dem Fernsehen zu verdanken ist, mehr dazu aber später.

⁹ Der *Lunfardo* wird heutzutage nicht nur in Buenos Aires bzw. Argentinien, sondern generell im ganzen Raum des Río de la Plata gesprochen und verstanden, z.T. werden einige der Ausdrücke auch in Chile verwendet, jedoch gilt Buenos Aires auch heute noch als pulsierendes Zentrum der Schöpfung neuer *Lunfardismen*.

¹⁰ Als *cumbia villera* wird ein in Argentinien entstandenes Untergenre der „Cumbia“, einem ursprünglich aus Kolumbien bzw. der Karibikküste stammenden folklorischen Musik- und Tanzstil, bezeichnet. Die *cumbia villera* ist Ende der 1990er-Jahre in den Elendsviertel von Argentinien, die *villa miseria* genannt werden, entstanden – daher das Adjektiv *villera*, also eine „Cumbia“, die aus der *villa* stammt. In den Texten geht es zumeist um Sex, Drogen, Kriminalität und andere für das Milieu kennzeichnende Themenbereiche. Näheres über die Rolle der *cumbia villera* bei der Verbreitung und Schöpfung neuer *Lunfardismen* siehe Kapitel 1.4.

Die Protagonisten dieser Phase, sind, wie auch schon zu Beginn, die Jugendlichen, die den *Lunfardo* nun immer mehr in ihre Alltagssprache aufnehmen und dadurch in weiterer Folge auch einen erheblichen Beitrag zur Erweiterung des Wortschatzes leisten. Diese Zeit ist geprägt durch zahlreiche Studien über den *Lunfardo* – es erscheinen unzählige Bücher und wissenschaftlicher Arbeiten zum Thema und auch die „Academia Porteña del Lunfardo“, die sich mit der linguistischen Erforschung der Umgangssprache von Buenos Aires befasst, wird 1962 gegründet. Die meisten Studien aus dieser Phase fokussieren den *Lunfardo* aus diachronischer Sicht und stützen sich dabei hauptsächlich auf den Zeitraum der hier angeführten 2. Phase (Período de asimilación).

1.2.3 Der Wortschatz des *Lunfardo* und seine Bildung

Wenn es darum geht, zu definieren, was *Lunfardismen* eigentlich sind, sieht man sich dabei vor einige Schwierigkeiten gestellt, denn *Lunfardismen* können gleichzeitig auch Argentinismen sein; andererseits gibt es jedoch eine große Zahl an Argentinismen, die keine *Lunfardismen* sind, sondern schlichtweg Regionalismen oder formelle Ausdrücke, Beamtensprache etc. Man kann auch nicht davon ausgehen, dass alle Ausdrücke, die in Buenos Aires verwendet werden – sogenannte „Porteñismos“ – gleichzeitig auch *Lunfardismen* sind¹¹. In diesem Kontext ist natürlich naheliegend, dass Kategorien wie „vulgär“, „familiär“, „umgangssprachlich“ etc., immer relativ zu betrachten sind, da jeder Sprecher die Wörter in unterschiedlichen Situationen auch unterschiedlich benutzt und seinem Diskurs dadurch eine jeweils unterschiedliche Bedeutung zukommen lässt.

Ein Großteil des Wortschatzes im *Lunfardo* – besonders das Ursprungsvokabular – entstand durch Entlehnung fremdsprachiger Worte, deren Phonetik und Orthographie an den spanischen Standard angepasst wurden. Die spanische Sprache stellt quasi das „Gerüst“ bzw. den „Unterbau“ für den *Lunfardo* dar, i.e. es ist unmöglich, ausschließlich auf *Lunfardo* zu sprechen. Heutzutage kommen viele der Worte besonders aus den Bereichen des *Rock nacional*, aus dem Drogenmilieu oder auch aus den *villas (misericordias)*, den am Stadtrand gelegenen Elendsvierteln von Buenos Aires bzw., der dort entsprungenen Musikrichtung *Cumbia villera*.

Ein neuer Ausdruck kann somit entweder direkt vom Volk erfunden oder aber über das Fernsehen/Kino bzw. die Musik eingeführt werden. Der Tango hat sicherlich am meisten zur Verbreitung der *Lunfardismen* beigetragen. Er hat den *Lunfardo* salonfähig gemacht und einen erheblichen Beitrag zur Erhaltung zahlreicher Ausdrücke, die ohne den Tango wahrscheinlich bereits veraltet wären, geleistet. Heutzutage leisten besonders die Massenmedien (vor allem Fernsehen und Internet) einen großen Beitrag, wenn es darum geht, die neuen Ausdrücke „unters Volk zu bringen“.

Mario Teruggi (1978:43f.) ist der Meinung, dass es sich bei *Lunfardismen* um Neologismen handelt, wenngleich es in vielen Fällen nicht gänzlich neue Worte sind,

¹¹ Für nähere Ausführungen diesbezüglich vgl. u.a. López (ohne Jahr)

sondern solche, deren Bedeutung erweitert wird, bzw. fremdsprachige Wörter, die im Land Einzug halten und dort mit derselben oder auch einer völlig neuen Bedeutung verwendet werden. Insgesamt unterscheidet er zwischen vier Arten der Wortschöpfung im *Lunfardo*. 1.) durch Bedeutungsveränderung von Wörtern, 2.) durch morphologische Veränderungen der Wörter, 3.) durch Entlehnungen sowie 4.) durch Phraseologismen und idiomatische Wendungen. Andere interessante Kategorien zur Einteilung der Entstehung des Vokabulars von Argots finden sich u.a. bei Vicuña Cifuentes (1910:20-41), der auch phonetische Änderungen, Archaismen, Personifizierungen oder Wörter unbekannten Ursprungs anführt. Im Folgenden werde ich nun näher auf die einzelnen Möglichkeiten der Wortschöpfung im *Lunfardo* eingehen.¹²

Wortneuschöpfung durch Bedeutungsänderung:

- (1) Einschränkung der ursprünglichen Bedeutung,
- (2) Erweiterung der ursprünglichen Bedeutung,
- (3) Veränderung der ursprünglichen Bedeutung bzw. Bedeutungsübertragung,
- (4) Bedeutungsveränderung durch Änderung des Geschlechts.

Auf den ersten Blick scheint der Unterschied zwischen den Kategorien „Einschränkung“ bzw. „Erweiterung der ursprünglichen Bedeutung“ nur schwer auszumachen. Dabringer (1992:13) führt hier als Erklärung an, dass im Gegensatz zur Bedeutungseinschränkung bei der Bedeutungserweiterung „ein spezielles Konzept einer allgemeineren Bedeutung unterstellt“ wird. Als Beispiel für die Einschränkung der ursprünglichen Bedeutung führt sie z.B. das Wort *tacho* an, was soviel wie „Kübel“ bedeutet und im *Lunfardo* als scherzhafte Bezeichnung für Taxis verwendet wird. Durch eine morphologische Anpassung erfährt das Wort eine Bedeutungserweiterung und wird zu *tachero*, womit Taxifahrer bezeichnet werden. Ein weiteres Beispiel für die erste Kategorie ist das Wort *factura*, mit dem im *Lunfardo* nicht wie im Standardspanischen eine Rechnung, ein Beleg bzw. die Machart oder Ausführung bezeichnet werden, sondern kleine süße Mehlspeisen und Teigwaren. Auch beim Ausdruck *(la) posta* bzw. *decir la posta* handelt es sich um eine Einschränkung der ursprünglichen Bedeutung. Anstatt „Posten“ oder auch „Einsatz“ beim Kartenspielen, bzw. „kleine Kugel/Munition“, bedeutet *posta* im *Lunfardo* soviel wie „Wahrheit“ bzw. „gut“, „ausgezeichnet“.

Ein Beispiel für die Erweiterung der ursprünglichen Bedeutung eines Wortes wäre z.B. der Ausdruck *tener culo*: Hier wurde das Bedeutungsspektrum des Wortes *culo*, dessen allgemeinsprachliche Bedeutung „Hintern“ ist, um eine zusätzliche Bedeutung, nämlich „Glück“, bereichert, die auch auf so gut wie alle anderen *Lunfardismen* übertragen wurde, mit denen das „Hinterteil“ bezeichnet wird. Ein weiteres Beispiel ist

¹² In meiner Einteilung habe ich mich weitestgehend an die von Mario Teruggi (1978:49-182) aufgestellte Untergliederung gehalten, die zum Teil auch von Klewein (1983:24-60), Dabringer (1992:10-35) und Ivanuscha-Gómez (2010:74-93) aufgegriffen wurde. Die hier erwähnten Beispiele sind sowohl den o.a. Werken entnommen als auch von mir selbst hinzugefügt. Pérez-Gauli (2002:559-567) führt noch einige zusätzliche Kategorien an auf die hier jedoch leider nicht näher eingegangen werden kann, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

das Wort *villa* (*miseria*), abgeleitet von *villa* (Kleinstadt), als Bezeichnung für die Elendsviertel, die am Stadtrand von Buenos Aires liegen, und in weiterer Folge *villero*, womit nicht nur die Bewohner dieser Armenviertel bezeichnet werden, sondern das auch als abwertendes Adjektiv zur Beschreibung der äußeren Erscheinung einer Person, die schlecht bzw. ärmlich gekleidet ist, verwendet wird – auch, wenn diese vielleicht nicht aus der *villa* kommt.

Eine der wohl wichtigsten Möglichkeiten für die Wortneuschöpfung im *Lunfardo* ist die Bedeutungsübertragung bzw. Metapher. Hierfür gibt es zahlreiche Beispiele, sehr anschaulich sind z.B. die unzähligen *Lunfardismen* für „Kopf“, z.B. *zapallo* (Kürbis), *bocha* (Bocciakugel), *mate* (kleines Kürbisgefäß, das verwendet wird um den gleichnamigen Mate-Tee zu trinken) etc. Auch Tierbezeichnungen, die metaphorisch für Frauen verwendet werden und deren Schönheit und Fruchtbarkeit ausdrücken sollen, z.B.: *leona* (Löwin), *yegua* (Stute) etc., kommen häufig vor. Ebenso gibt es Verben wie z.B. *jorobar* [(jmd. mit etwas) stören/belästigen/nerven etc.], das sich von *joroba* (Buckel) ableiten lässt.

Die vierte und letzte Möglichkeit der Bedeutungsänderung ist jene durch Änderung des Geschlechts. Diese findet sich fast ausschließlich bei ursprünglich femininen Wörtern, mit denen nun (auch) Männer bzw. beide Geschlechter bezeichnet werden sollen. Einige Beispiele hierfür sind z.B. *el chusma* (Klatschmaul) von *la chusma* (Gesindel), *careta* (abgeleitet von *la careta*, die Maske) für eine heuchlerische, abgehobene Person, die quasi „eine Maske trägt“, i.e. ihre echte Persönlichkeit nicht zeigen kann und sich nur auf materielle Werte fixiert. Ein weiteres Beispiel wäre *gallina* (Henne) für 1.) Feigling und 2.) Anhänger des Fußballclubs Club Atlético River Plate.

Wortneuschöpfung durch morphologische Veränderungen

Im Gegensatz zur Bedeutungsveränderung, bei der es bei der Neuschöpfung von *Lunfardismen* weder zu morphologischen noch orthographischen Änderungen kommt, wodurch diese zumindest auf der Wort-, wenn auch nicht auf der Bedeutungsebene auch für Nicht-Eingeweihte verständlich bleiben, entsteht durch die Veränderungen der morphologischen Struktur der Worte ein ganz neues, für Außenstehende nur schwer zu verstehendes Vokabular. Generell unterscheidet man zwischen:

- (1) beabsichtigten Veränderungen und
- (2) unbeabsichtigten morphologischen Veränderungen

Letztere entstehen oft spontan und meist unbeabsichtigt und sind in vielen Fällen auf Hörfehler oder z.B. das Falschverstehen von meist aus dem Englischen entlehnten Wörtern zurückzuführen, beispielsweise, wenn jemand statt „sandwich“ *sánguche* oder *sánguich* sagt.¹³ Andere Beispiele wären u.a. *orsai* für „offside“ (Abseits, Strafraum im

¹³ Etwas ganz anderes bedeutet jedoch *hablar en sándwich*, womit im *Lunfardo* die rhetorische Figur der Epanalepse bezeichnet wird. Dabei wird der Anfang eines Satzes bzw. das Wort am Anfang eines Satzes mit etwas Abstand am Satzende neuerlich wiederholt: z.B. *Tenemo' que rajar, tenemo'* (in etwa: „Wir müssen abhauen, müssen wir“, was jedoch aufgrund der geänderten Wortstellung keine Epanalepse mehr wäre).

Fußball), *fulbo* für „fútbol“ oder auch *tauch* für „touch“, z.B. bei berührungsempfindlichen Bildschirmoberflächen, sogenannten „Touchscreens“. Ob man diese unbeabsichtigten morphologischen Änderungen tatsächlich als *Lunfardismen* bezeichnen kann oder ob es sich dabei schlichtweg um eine Falschbetonung durch die Sprecher handelt, zu der es im Übrigen nicht nur in Argentinien, sondern in so gut wie allen Sprachen und Ländern kommt, sei dahingestellt.¹⁴

Die andere, weitaus interessantere Gruppe, jene der beabsichtigten morphologischen Änderungen, unterscheidet zwischen Metaplasmen und Anagrammen. Ersteres bedeutet, dass bei den neuen Wörtern Silben oder Buchstaben am Wortanfang, in der Wortmitte oder am Ende des Wortes hinzugefügt oder weggelassen werden. Die Paragoge, i.e., das Hinzufügen einer Silbe am Wortende, ist wahrscheinlich die häufigste Methode der Wortneuschöpfung durch Metaplasmen. Interessanterweise kommt es hierbei nur in den seltensten Fällen zu Bedeutungsveränderungen. Einige Beispiele für *Lunfardismen*, die durch Paragogen entstehen, sind u.a.: *trucho* (gefälscht bzw. von schlechter Qualität) wird zu *truchardi*, *celular* (Mobiltelefon) wird zu *celuloide*, *gracias* (danke) zu *graciela*, *de nada* (gern geschehen) zu *de nadi* und der *agente federal* von der Bundespolizei wird zu *federico* etc. Gerne werden auch italienisch anmutende Silben am Wortende angehängt, um diese dann wie vermeintliche Familiennamen klingen zu lassen, z.B. *morfón* (Vielfraß oder im übertragenen Sinne auch Pädophiler) wird zu *morfoni* oder *zabeca* (das Anagramm von *cabeza*, Kopf) wird zu *zabiola*. Eines der wahrscheinlich am weitesten verbreiteten Wörter, das als Beispiel für einen Metaplasma dienen kann, ist die Volksbezeichnung *tano* für Italiener, bei der die ersten drei Silben von *napolitano*, womit anfänglich generalisierend alle italienischen Einwanderer bezeichnet wurden und heutzutage Italiener im Allgemeinen, unter den Tisch gefallen lassen wurden (Aphärese). Auch der Präfix *des-* erfreut sich großer Beliebtheit und so entstehen z.B. Wörter wie *despelote*, *desbole*, *despiote* und die dazugehörigen Adjektivformen *despelotado*, *desbolado*, *despiolado*, die allesamt Synonyme sind für „Chaos“, „Unruhe“ bzw. „chaotisch“, „unruhig“.

Die zweite große Gruppe der beabsichtigten morphologischen Änderungen stellen die Anagramme dar. Werden dabei normalerweise schlichtweg Buchstaben in einem Wort vertauscht, so kommt es beim *Lunfardo* zu einer Inversion der Silben, ein Phänomen, das unter der Bezeichnung *Vesre* bekannt ist. Diese Umkehrung der Silben kann regelmäßig oder unregelmäßig erfolgen. Für die meisten Fälle gilt jedoch: Die letzte Silbe wird zur ersten, die vorletzte zur zweiten, und so weiter. Ihre Blütezeit hatten die *Vesre*-Formen vor allem zwischen 1910 und 1940 in den *sainetes criollos*¹⁵, jedoch auch heutzutage versuchen gerade Jugendliche, diese Art der Wortschöpfung neu zu beleben.

Einige der bekanntesten Wörter sind zum Beispiel: *calle* (Straße) wird zu *yeca*, *centro* (v.a. in seiner Bedeutung von Stadtzentrum) wird zu *trocen*, *mina* (Frau) zu *nima*,

¹⁴ Im Gegensatz zu sogenannten „Verhörern“ (engl. „Mondegreens“) kommt es hier nicht zu einer Sinnwandlung der fremdsprachlichen Lehnwörter, sondern lediglich zu einer morphologischen Änderung bedingt durch falsche Aussprache und Betonung.

¹⁵ Näheres dazu vgl. Kapitel 1.4

batidor (Verräter, Spielverderber, Miesepeter) wird zu *ortiva* bzw. *ortiba* (das heute eigentlich nur noch in seiner *Vesre*-Form gebräuchlich ist), *café con leche* (Milchkaffee) wird zu *feca con chele* etc.

Einige Beispiele für unregelmäßige *Vesre*-Formen sind z.B. *lompa* für „pantalón“ (Hose), *yorugua* für „uruguayo“ (Uruguayer), *jotraba* für „trabajo“ (Arbeit) etc.

In manchen Fällen gelten die *Vesre*-Formen auch als Euphemismen, die anstelle von normalen *Lunfardismen* angewandt werden, z.B. *bolonqui* statt „quilombo“ (Chaos) oder *dolubo* statt „boludo“. ¹⁶ In seiner verstärkten Form *pelotudo* wird damit ausschließlich „(Voll)idiot“ und dgl. gemeint (vgl. dazu auch Kapitel 1.3.2).

Wortneuschöpfung durch Entlehnungen¹⁷

Mit der Immigration kamen auch viele fremdsprachige Ausdrücke nach Argentinien. Den Großteil der Entlehnungen machen die **Italianismen** aus: z.B. *laburo* und *laburar* für „arbeiten“, abgeleitet von *lavoro* und *lavorare*; *manyar*, „essen“, von *mangiare*; *salame*, was neben „Salami“ auch so viel wie „dümmlich“ bzw. „doof“ bedeutet, *naso* und *gamba* für „Nase“ und „Bein“ und in weiterer Folge auch *hacerle la gamba a alguien* für „jmd. (dabei) helfen (sein Ziel zu erreichen)“, „jmd. beistehen“ etc.

Des Weiteren gibt es im *Lunfardo* auch zahlreiche **Hispanismen**, die häufig jedoch nicht auf Ausdrücke aus dem Standardspanischen, sondern auf solche aus dem Caló, einer in Spanien vorkommenden Varietät der Sprache der Roma, oder der Germanía – dem früheren Gaunerjargon aus dem Spanien des 16. Jhs., der sich ab dem 18. Jh mit dem Caló vermischte – zurückzuführen sind. Hier einige Beispiele: *quita* für „Geld“ bzw. „Kleingeld“, *chorro* für „Dieb“ und in weiterer Folge *chorrear* für „stehlen“, ebenso wie *afano* und *afanar* für „Diebstahl“, „bestehlen“. Aus dem Standardspanischen wurden z.B. gewöhnliche Ausdrücke wie *coger* (nehmen) oder *concha* (Muschel) übernommen und erhielten im *Lunfardo* eine vulgäre Bedeutung, nämlich „ficken, bumsen“ und „Muschi“.

Auch aus dem Englischen wurden einige Wörter übernommen. Hier einige Beispiele für **Anglizismen** im *Lunfardo*: *chomba* (Polo-Shirt), abgeleitet von „jumper“ (Pullover) oder auch bereits archaische Begriffe wie *jailaife*, das sich vom Ausdruck „high life“ für „exklusives Leben“ ableiten lässt etc. Wie auch bereits die Beispiele für unbeabsichtigte morphologische Veränderungen sehr anschaulich gezeigt haben, sind viele der Anglizismen im *Lunfardo* aus dem Sportbereich.

Als Nachbarland hat natürlich auch Brasilien einen großen Einfluss auf das Vokabular des argentinischen *Lunfardo* genommen. Einige **Brasilianismen** bzw. generalisierender, auch **Lusitanismen** ebenso wie **Galicismen** wären z.B.: *chumbo* (Kugel, Pistole, Schuss), das sowohl im Portugiesischen als auch im Galicischen soviel wie „Blei“ heißt; oder das Wort *mango* [Münze, (Klein-)Geld], besonders in der Wendung *no*

¹⁶ Hauptsächlich entspricht *boludo* dem wienerischen „Heast“ bzw. „Oida“ bzw. dem bundesdeutschen „Mensch!“. Fallweise kann es jedoch auch „dumm“ oder „blöd“ heißen.

¹⁷ Bei den hier angeführten Beispielen handelt es sich um eine sehr knappe Auswahl, da eine eingehendere Analyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Für mehr und ausführlichere Beispiele vgl. z.B. Teruggi 1978, Kleewein 1983, Ivanuscha-Gómez 2010.

tengo un mango (Ich habe keinen Groschen/bin total pleite), das auf die frühere Bezeichnung der 1.000 Reis-Münze in Brasilien und z.T. Portugal zurückzuführen ist; auch *bondi* (Autobus), abzuleiten vom brasilianischen „bonde“ (Straßenbahn), ist ein weiteres Beispiel.

Natürlich gibt es auch einige Ausdrücke aus dem Französischen, die im *Lunfardo* Einzug hielten (**Gallizismen**), genauso wie Ruralismen, Einflüsse aus indigenen Sprachen oder anderen Jargons. Auch Markennamen und Nachnahmen werden häufig adaptiert.

Phraseologismen und idiomatische Wendungen

Die Wendungen spielen im *Lunfardo* insofern eine wichtige Rolle als durch sie, sowohl mithilfe von bereits existierenden *Lunfardismen* als auch mittels allgemeinsprachlicher Wörter, neue Bedeutungen geschaffen werden können. Hier einige Beispiele zur besseren Illustration:

Mit dem Ausdruck *chuparle las medias a alguien* (wörtlich „jemandem die Strumpfhosen lecken“) und in weiterer Folge auch mit dem Substantiv *chupamedias* (wörtlich „Strumpflecker“) beispielsweise, wird zum einen die Handlung des „Einschleimens“, des „Honig-ums-Maul-Schmierens“ bzw. des „Stiefelleckens“ beschrieben und zum anderen die Person selbst, also der „Schleimer“ bzw. „Arschkriecher“ etc.

Sehr figurativ ist auch die Wendung *llenarle la cocina de humo a alguien* (wörtlich „jmd. die Küche mit Rauch füllen“), was soviel heißt wie „schwängern“, „jmd. einen Braten in die Röhre schieben“.

Ein weiteres Beispiel wäre der Ausdruck *caerle la ficha a alguien* (wörtlich jmd. „fällt der Spieljeton herunter“) was im übertragenen Sinne „sich bewusst werden über etwas“ bzw. „der Groschen ist (bei jmd.) gefallen“ bedeutet.

1.3 Der Lunfardo innerhalb des argentinischen Sprachsystems

1.3.1 Sprache der Diebe oder Sprache des Volkes?

Besonders in seinen Anfängen galt der *Lunfardo* als Gaunersprache und als beliebtes Stilmittel im Tango. Im Laufe der Jahre haben jedoch einige Lunfardologen, wie die Wissenschaftler, die sich näher mit dem Phänomen des *Lunfardo* auseinandersetzen, genannt werden, erkannt, dass diese Betrachtungsweise viel zu einseitig ist und begonnen, den *Lunfardo* vielmehr als Sprache des Volkes darzustellen. Im Folgenden werde ich analysieren, weshalb ich ebenfalls der Meinung bin, dass der *Lunfardo* viel mehr ist als eine Gaunersprache. Der *Lunfardo* ist eine ironiegeschwängerte Ausdrucksweise, die auf eine sehr humoristische und zum Teil ziemlich direkte Art der Argentinität *par excellence* – „la argentinidad al palo“, wie die berühmte argentinische Rockband „Bersuit Vergarabat“ sie in ihrem gleichnamigen Lied nennt – Ausdruck verleiht.

Bereits unter den ersten Lunfardologen bzw. Personen, die sich für dieses linguistische Phänomen interessierten, herrschte Uneinigkeit darüber, worum es sich beim

Lunfardo eigentlich handelte. So waren einige der Meinung, der *Lunfardo* sei ein Jargon der Diebe und Verbrecher, andere jedoch sprachen sich gegen eine derartige Stigmatisierung des *Lunfardo* aus. Viele der Definitionen stehen in krassem Widerspruch zueinander, andere wiederum scheinen einander gegenseitig zu ergänzen bzw. zu untermauern. Eine sehr treffende Definition liefert Mario Teruggi, der sich klar gegen die Annahme, der *Lunfardo* sei eine Gaunersprache¹⁸, ausspricht. Er definiert ihn daher wie folgt:

„*Lunfardo* es la denominación que se da al argot originado en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX y que, con innovaciones y modificaciones, forma parte del habla espontánea de las masas populares de dicha ciudad y –en mayor o menor grado– de buena parte de la población argentina. Además, la influencia del lunfardo se extiende al Uruguay, por lo que se lo podría considerar, en sentido amplio, un habla rioplatense.“ (1978:15, Hervorhebung im Original)

Geht man nun also davon aus, dass es sich beim *Lunfardo* niemals um einen Gangsterjargon gehandelt hat, sondern vielmehr um eine umgangssprachliche Sprachvarietät der Argentinier, stellt man jedoch schnell fest, dass eine klare Grenzziehung zwischen dem *Lunfardo* und der argentinischen Umgangssprache ohnedies nur schwer zu vollziehen ist, da besonders auf der Definitionsebene sehr viel Ambiguität und Subjektivität besteht. Welche Ausdrücke, Bezeichnungen und Wendungen nun als *Lunfardismos*, *Coloquialismos* oder *Argentinismos* bezeichnet werden, ist wohl in vielen Fällen jedem selbst zu überlassen. Teruggi (1978:37f.) zufolge sind einige Lunfardologen gar der Meinung, die Grenze sei inexistent. Er selbst schlägt angesichts dieses Definitionsnotstands vor, *Lunfardismen* schlichtweg als städtische Argentinismen zu bezeichnen, bzw. als Argentinismen aus Buenos Aires. Dieser Definition stimme ich nicht zu, denn der *Lunfardo* wird schließlich nicht nur in Argentinien und schon gar nicht ausschließlich in Buenos Aires gesprochen. Terruggi (Ibid.) geht dann noch so weit zu sagen, dass Argentinismen gewissermaßen die „dezenten“ Ausdrücke seien, die Tatsachen und allgemeine Handlungen und Tätigkeiten beschreiben, und die Kategorie *Lunfardismen* auf diejenigen Wörter angewendet werden könne, die sich auf physiologische Eigenschaften und Funktionen (besonders sexuell konnotierte), Schimpfwörter bzw. ordinäre Ausdrucksweisen beziehen.

Wie bereits mehrfach erwähnt halte ich auch die Theorie, es handle sich beim *Lunfardo* um eine Geheimsprache, die von (Klein-)Kriminellen angewendet wurde, um ihre Opfer oder auch die sie überwachenden Polizeibeamten zu täuschen, für untragbar. Hält man sich die Tatsache vor Augen, dass Verbrecher wohl kaum ihre Geheimsprache in aller Öffentlichkeit benützen und dadurch ihre Intentionen preisgeben würden, wird klar, dass diese Hypothese nur einen Teil der Realität widerspiegelt.

¹⁸ So meint Teruggi (1978 26): „[...] [Q]uien define al lunfardo como el habla de los delinquentes comete el error de tomar una parte por el todo y, de paso, como los lunfardismos no faltan en boca de nadie, ultraja gratuitamente a su propio pueblo al considerarlo implícitamente un hato de ladrones“. Für Näheres über die Diffamierung des *Lunfardo* als Gangsterjargon sowie des *Arrabals* – der Vorstadt – als Brutstätte der Hölle vgl. Birkenstock & Rüegg 2003:24ff.

Natürlich ist unbestreitbar, dass einige der *Lunfardismen* ihren Ursprung im Verbrecherjargon gefunden haben, jedoch gewiss nicht alle. Andernfalls hätten diese, bei der schier unendlichen Zahl an *Lunfardismen* die existieren, wahrscheinlich kaum noch Zeit gehabt, etwas anderes zu tun, als für sich und andere Berufssparten (denen viele der Ausdrücke eindeutig zuzuordnen sind) neue Wörter zu erfinden. Umso wahrscheinlicher ist es, dass in den Anfängen des *Lunfardo* bereits existierende umgangssprachliche Ausdrücke durch die Verbrecher aufgenommen wurden, welche diese dann, ihren Zwecken entsprechend, abwandeln und in Umlauf brachten. Von dieser Annahme ausgehend, stellt der Verbrecherjargon also vielmehr einen geringen Anteil des Ursprungsvokabulars des *Lunfardo* dar, das sich aufgrund der Spontaneität und Kreativität der Sprecher ohnehin konstant ändert, und nicht dessen Basis. Beim *Lunfardo* handelt es sich also um eine Sprachvarietät, die durch den Einfluss der zahlreichen Immigranten entstanden ist, „im Nährboden einer Großstadt, die durch das Einströmen verschiedenster Kulturen rasch und beständig wuchs“ (Dabringer 1992:39).

1.3.2 Der Lunfardo aus soziokultureller und kommunikationsfunktioneller Sicht

„Algo hay detrás del lunfardo que apunta a la raíz misma de la nacionalidad argentina. Por eso, una de las maneras de comprender al porteño es tratar de entender el lunfardo.“ (Kleewein 1983:80)

Eines der kennzeichnendsten Identitätsmerkmale Argentiniens ist sicherlich, neben Tango, Mate und Diego Maradona, auch der *Lunfardo*, der „al ir perdiendo su secreto delictual, se convirtió en un guiño de comprensión popular más allá de sus primeros cultores“ (Pérsico 2004:12). Natürlich kann man ausführlich darüber diskutieren, dass der *Lunfardo* nicht einzig und allein in Argentinien bzw. Buenos Aires gesprochen wird, sondern auch in anderen Gegenden des Río de la Plata, nichtsdestotrotz ist seine Bedeutung für Argentinien, über Generationen hinweg, unbestreitbar. Durch seine humorvollen, witzgeladenen, karikaturistischen und frischen Wendungen gehört er zu einem festen Bestandteil Argentiniens und ist zu einem kulturellen Phänomen geworden. Das geht sogar soweit, dass es mittlerweile einige *Lunfardismen* gibt, die als Ausdrücke für Konzepte bzw. Ideen verwendet werden, für die es in der Hochsprache keine Ausdrücke gibt, d.h., sie werden ohne *Lunfardismen* unerklärbar,¹⁹ da außerdem jeder Sprecher eine sehr individuelle Auffassung der einzelnen Worte hat und verschiedene soziale Gruppen andere Dinge mit ein und demselben Wort bezeichnen.²⁰ Der *Lunfardo* ist

¹⁹ Ein Beispiel dafür ist das Wort *trucho*, das sowohl „gefälscht“ als auch „von schlechter Qualität“ bedeutet. Dieser *Lunfardismus* ist so reich an Konnotationen, dass es fast unmöglich ist, zu beschreiben, was damit alles gemeint sein kann. Beispielsweise kann ein Ausweise *trucho* sein (gefälscht), aber auch eine DVD (z.B. eine Raubkopie). Ebenso kann man sagen ¡Qué *trucho*!, wenn man sich beispielsweise in einem Restaurant etwas zu Essen bestellt, in dem Glauben eine köstlich schmeckende Riesenportion serviert zu bekommen, dann jedoch nur ein kleines Stück zähes Fleisch und eine Handvoll Pommes Frites auf dem Teller liegen. *Trucho* kann auch ein Film bzw. ein Buch sein (fantasielos oder auch „billig“ bzw. wenig überzeugend) etc. Das dazugehörige Nomen lautet *truchada* und wird beispielsweise folgendermaßen verwendet: „¡Qué *truchada* la bici que me regalaron! Ni siquiera tiene cambios.“

²⁰ Das Wort *faso* beispielsweise bezeichnet für ältere Menschen eine Zigarette, wohingegen Jugendliche (in bestimmten Kontexten) einen Joint (Haschischzigarette) darunter verstehen.

somit zu einem unersetzbaren Kulturgut geworden, das den Argentinern hilft, ihrer eigenen Identität Ausdruck zu verleihen. Bereits José Gobello, der wahrscheinlich berühmteste Lunfardologe, soll 1965 bekannt haben, dass der *Lunfardo*, der in der Literatur verwendet wird, kulturell extrem wertvoll ist und ihn als „patrimonio de escritores que jamás ejercieron la profesión del delito“ (zit. in Pésico 2004:15) bezeichnet haben. Mario Teruggi (1973:12) ist in diesem Zusammenhang der Meinung, dass die Bedeutung des *Lunfardo* für die heutige Gesellschaft nicht erfasst werden kann, solange man nicht von der Ansicht, es handle sich dabei um eine Sprache, die von Gaunern und Dieben benutzt wurde – und zwar vornehmlich in der Vergangenheit – abkommt. Ihm zufolge haftet dieses Stigma fast allen Argots/Jargons an, was er darauf zurückführt, dass es anfänglich zu einer fehlerhaften Definition derselben gekommen war, unter anderem aufgrund der Tatsache, dass Armut häufig mit Kriminalität gleichgesetzt wird. Unbestreitbar ist die Rolle, die der *Lunfardo* in den *casas de inquilinato* und den *conventillos* besonders während der Jahre der großen Immigrationswellen spielte. Man war verschiedener Herkunft und sprach unterschiedliche Sprachen und Dialekte und so diente der *Lunfardo* als eine Arte Stütze und schuf ein Zusammengehörigkeitsgefühl (vgl. Pésico 2004:15).

Dieser Wertewandel ist besonders deutlich daran zu erkennen, dass die *Lunfardismen* auch in Tangotexten oder in den Texten des *Sainete criollo*, der wahrscheinlich berühmtesten argentinischen Theatergattung, vorkommen. Viele der Wendungen, die ursprünglich als „den unteren Schichten entsprungen“ galten und als verpönt angesehen wurden, fanden durch ihre Verwendung in den Lied- und Theatertexten schlussendlich Eingang in die Alltagssprache. Durch die schriftliche Aufzeichnung konnte die Gefahr der Kurzlebigkeit der Ausdrücke bei mündlicher Weitergabe derselben überwunden werden und es wurde eine Art der Verbreitung geschaffen, die sich in sonst keinem Jargon bzw. keiner anderen Umgangssprache finden lässt (vgl. Pésico 2004:19). Eduardo Pésico ist der Meinung, dass gerade die Handlungen, die in den *Sainetes* dargestellt werden, ein plakatives Beispiel dafür sind, dass die Sprecher des *Lunfardo* nicht alle Gauner waren, sondern sehr wohl gewissen moralischen Maximen folgten:

„[...] [E]stos personajes del sainete que solían expresarse en lunfardo, de los compadritos a los cocoliches, nunca fueron malandrines consumados y, salvando alguna picardía menor, todos ellos sostenían la defensa familiar, la autoridad paterna y las costumbres instituidas.“ (Ibid.)

Lange Zeit galt der *Lunfardo* als Sprache des Tangos und der Männer. Heutzutage wird er besonders durch die Jugendlichen geprägt, die das Vokabular mit ihrer schier unerschöpflichen Kreativität konsequent durch Neologismen bereichern. Dabei bedienen sie sich vor allem an Wort- oder Lautspielereien, Metaphern oder der Umdeutung von Redewendungen. Bei vielen dieser neu entstandenen Wörter ist es nur sehr schwer möglich, ihren etymologischen Ursprung auszumachen, was ein klares Zeichen für die unglaubliche Dynamik des *Lunfardo* ist.

1 Der *Lunfardo*

Eduardo Pérsico meint, die gesamte argentinische Kultur sei durch den *Lunfardo* geprägt worden, was seine soziolinguistische und soziokulturelle Bedeutung natürlich noch zusätzlich unterstreicht:

„[...] toda nuestra cultura ha sido imantada y fertilizada por las apoyaturas lunfardescas: un referente que más allá de ser apenas *un código entre dos para que no se entere un tercero*, significa ese ‘algo’ que producen los pueblos para ampliar su comunicación.“ (2004:21, Hervorhebung im Original)

Der Versuch, den *Lunfardo* in eine Schublade zu stecken, scheint beinahe zum Scheitern verurteilt, da sich nur schwer eine passende Kategorie finden lässt. So ist beispielsweise die Bezeichnung Argot bzw. Jargon deshalb unpassend, da es sich beim *Lunfardo* nicht um eine Sprachvarietät handelt, die nur von einer bestimmten Berufssparte oder Gesellschaftsschicht gesprochen wird. Der *Lunfardo* ist quasi immer und überall. Er wird von allen verstanden und größtenteils auch verwendet. Ganz allgemein gesprochen jedoch kann der *Lunfardo* dem informellen Alltagssprachgebrauch zugeordnet werden. Aufgrund der Tatsache, dass innerhalb der argentinischen Gesellschaft neben dem Spanischen, also der Gemeinsprache, auch noch eine zweite Sprachvarietät, nämlich der *Lunfardo*, zur Verfügung steht, kann hier von Diglossie gesprochen werden. Es gibt verschiedene soziale Domänen, wie z.B. Familie und Freunde, bei Unterhaltungen mit den Nachbarn, und z.T. sogar im TV und der Presse, wo eine informelle Sprechweise gewissermaßen erforderlich ist. Je nachdem, wie viel Vertrauen zwischen den Gesprächspartnern besteht, wird schneller oder langsamer von einem in den anderen Sprechmodus gewechselt. So kann es auch im Arbeitsbereich zum Einsatz des *Lunfardo* kommen, beispielsweise, um eine Situation aufzulockern. In anderen Kontexten wird er hauptsächlich verwendet, um dem Diskurs eine gewisse Note zu verleihen, denn immer schon hat sich der *Lunfardo* durch seinen Witz und seine Ironie ausgezeichnet; er bezieht sich in sarkastischer Art und Weise auf die Dinge und karikiert sie. Außerdem kann der *Lunfardo* dazu dienen, den eigenen Gemütszustand auszudrücken oder Intimität zwischen den Gesprächspartnern zu schaffen, er kann schockierend wirken und spiegelt sprachliche Trends wider.

Der *Lunfardo* füllt sprachliche Lücken, dabei ist er außerordentlich flexibel und zum Teil auch sehr kurzlebig: Viele der Ausdrücke verschwinden nach kurzer Zeit wieder und nur die prägnantesten bleiben bestehen. Wörter wie *mina* (Frau, Mädchen) oder *pibe* (Junge, Bursche) werden auch heute noch genauso wie vor 150 Jahren verwendet, andere Ausdrücke ändern sich jedoch mit der Zeit oder erleben einen Wertewandel, wie zum Beispiel das Wort *boludo*, das ursprünglich soviel wie „Idiot“ oder „Dummkopf“ bedeutet hat und heute – abgesehen von seiner ursprünglichen Bedeutung, die es fallweise beibehalten hat – eine zum Teil affektvolle Anrede unter Jugendlichen darstellt. Man denke nur an den Ausruf „che, boludo“ der den Argentiniern in anderen spanischsprachigen Ländern mittlerweile sogar zum Spitznamen „Che-Boludos“ verholfen hat. Damit ist gewiss nicht „Idiot“ oder „Dummkopf“ gemeint, sondern schlichtweg „Hey,

du“, in manchen Fällen könnte es auch ein Äquivalent zum typisch wienerischen „oida“ bzw. „heast“ sein.

Durch diesen steten Wertewandel erklärt sich natürlich die Tatsache, dass viele der Wörterbücher und Wortlisten bzw. etymologischen Wörterbücher nicht immer aktuell sind, da die Jugendlichen heutzutage sehr emsig in der Schöpfung neuer Wörtern sind. Ausschlaggebend ist schlussendlich jedoch nicht, wo ein neuer *Lunfardo*-Ausdruck entsteht, sondern, ob er das gewisse Etwas besitzt, den Humor der Argentinier zur Genüge aufgreift und dadurch in weiterer Folge von diesen akzeptiert und in den Sprachgebrauch aufgenommen wird (vgl. Ivanuscha-Gómez 2010:passim., Teruggi 1978:333ff.).

1.4 Exkurs: Der *Lunfardo* in Musik, Literatur und Film

Der *Lunfardo* in der Musik

Wenn man an Argentinien denkt, denkt man an Tango und denkt man an den Tango, so kommt einem sofort der *Lunfardo* in den Sinn. Die Frage danach, was zuerst da war, ist ein bisschen wie die ewige Geschichte mit der Henne und dem Ei, denn auch die Ursprünge des Tangos, ähnlich wie jene des *Lunfardo*, sind eng mit der Immigration ab Mitte des 19. Jh. verbunden. So entstanden die ersten Tangos um 1870 in den Vorstädten von Buenos Aires. In seinen Anfängen handelte es sich beim Tango vielmehr um einen instrumentell begleiteten Tanzstil, der viele verschiedene Elemente aus den unterschiedlichsten Ländern, aus denen die Immigranten nach Argentinien gekommen waren, miteinander vermischte. Dabei tanzten oftmals auch zwei Männer miteinander und stellten ihr Können zur Schau. Erst später ging man dazu über, dem Tango durch Poesie und Gesang eine noch emotionalere Note zu verleihen. Ein Meilenstein in der Geschichte war sicherlich der Tango „Mi noche triste“, der im Jänner 1917 vom weltberühmten Tangosänger Carlos Gardel²¹ auf einem seiner Konzerte im Empire-Theater uraufgeführt wurde. Dieses Debüt gilt als die Geburtsstunde des *Tango Canción*, des Tangoliedes (vgl. Ivanuscha-Gómez 2010: 99).

Ähnlich wie der *Lunfardo* werden auch der Tango und seine Wurzeln häufig stigmatisiert und es herrscht die weit verbreitete Meinung, der argentinische Tango sei in den Bordellen des *Arrabals* entstanden. Birkenstock/Rüegg (2003:26) stellen die vielfältigen Einflüsse, die zur Entstehung des Tango beigetragen haben, wie folgt dar:

„Wo immer der erste Tango erklang – an irgendeiner Straßenecke, beim Familienfest im Hof irgendeiner Mietskaserne, im Laden eines italienischen Gemüsehändlers oder im vielbeschworenen Bordell (wahrscheinlich war es an allen vier Orten gleichzeitig) –, der Tango war von Anfang an ein Kind der Vorstadt, und die bestand aus Landflüchtigen, Handwerkern, Händlern, Tagelöhnern und Hafenarbeitern, aus *Kreolen* und Einwanderern, aus Familien,

²¹ Über die Herkunft von Carlos Gardel gibt es zahlreiche Gerüchte, am wahrscheinlichsten ist jedoch, dass er Uruguayer war, auch wenn er selbst – im Bewusstsein, dass sowohl Argentinien als auch Uruguay ihn als nationalen Helden für sich beanspruchen wollten – oft sagte, er komme vom Río de la Plata. In seinen späteren Kompositionen entschloss er sich dazu, den *Lunfardo* aus seinen Liedtexten zu verbannen, um diese dadurch auch allen anderen spanischsprachigen Fans verständlich zu machen.

1 Der *Lunfardo*

Kindern, Eltern und natürlich auch aus Kleinkriminellen, Zuhältern und Huren. Alle diese Milieus, alle diese Menschen haben den Tango von Anfang an geprägt.“

Wie dieses Zitat sehr schön zeigt, waren und sind die Gründe für diese Diffamierung fast dieselben wie im Falle des *Lunfardo*. Auch der Tango ist ein Produkt der *conventillos* und damit auch der *compadritos* und Immigranten, die sich aus Frustration über die Tatsache, dass Argentinien doch nicht das erhoffte Paradies war, das man ihnen versprochen hatte, zusammensetzten und anfangen, gemeinsam zu musizieren. „Die Menschen faßten (sic) Heimweh, Frustration und Entwurzelung in Worte, Musik und Tanzschritte – sie erfanden den Tango“ (Birkenstock/Rüegg 2003:22). Die Schwermut, die sich durch viele der Tangotexte zieht, spiegelt die harsche Realität wider, in der sich immer mehr soziale, aber auch ethnische Konflikte zwischen den oberen Bevölkerungsschichten, der „Elite“, und der verarmten Bevölkerung, die sich am Stadtrand angesiedelt hatte, abzeichneten.

Gerade in den Anfängen des Tango waren die soziale Situation im *Arrabal* und in den *conventillos* sowie das Dasein am Rande der Gesellschaft der dort lebenden Bevölkerung wichtige Themen, die in den Texten behandelt wurden. In den Liedern werden zum Teil persönliche, zum Teil generalisierte Erfahrungen aus dem Leben geschildert, aber auch die Straßen, die Gewohnheiten und die typischen Charaktere der Vorstadt – der *compadrito*, die *milonguita*, der *cocoliche*²² und der *criollo*, der vom Land in die Stadt gezogen war – werden porträtiert. Die Verwendung des *Lunfardo* in den Liedtexten diente oftmals einer bildhafteren Darstellung des Besungenen (vgl. Birkenstock/Rüegg 2003:27f.) Einer der bekanntesten Tango-Poeten, der seinen Liedtexten durch den geschickten und gefühlvollen Einsatz des *Lunfardo* einen ganz speziellen „Touch“ verlieh, war Celedonio Esteban Flores.

Rivas (2004:5) ist der Meinung, die Verbindung zwischen *Lunfardo* und Tango habe immer schon bestanden: „[...] [C]ualquiera que se haya acercado alguna vez al lunfardo sabe muy bien que esa música, el tango, y aquel lenguaje estuvieron siempre juntos, como una pareja que mueve airoosamente las tabas del mismo tiempo.“ Dennoch gilt es festzuhalten, dass die beiden sehr wohl auch ohne einander existieren können. Im zeitgenössischen Tango beispielsweise findet der *Lunfardo* als Stilmittel nur noch selten Einsatz – als solches hat er mittlerweile andere Musikrichtungen erobert, doch dazu etwas später.

In Argentinien konnte sich der Tango erst ab ungefähr 1920 etablieren, nachdem er bereits um 1900 in Paris eingeführt worden war, wo er sich rasant größter Beliebtheit erfreute. Gegen Ende der 1920er-Jahre wurde die Verbindung zwischen Tango und *Lunfardo* immer enger und ab den 30er-Jahren des letzten Jahrhunderts verbreitete sich der Tango dank des Radios immer mehr. Durch diese massive Verbreitung gewannen auch die *Lunfardismen*, die in den Liedern vorkamen, an Legitimität und waren bald in aller

²² Als *milonguitas* wurden junge Mädchen, die aus Osteuropa nach Argentinien verschleppt worden waren, um dort in Bordellen zu arbeiten, bezeichnet. Ebenso wie die großmäuligen Messerhelden, die *compadritos*, und die italienischen Immigranten, die wie die von ihnen gesprochene Interimssprache als *Cocoliches* bezeichnet wurden, waren sie Teil des typischen Bildes der Vorstädte von Buenos Aires, das besonders in den ersten Tangotexten evoziert wurde.

Munde. Über den schrittweisen Aufstieg des Tangos in Argentinien schreibt Ivanusch-Gómez (2010:119: „War er zunächst nur in Vorstadtkneipen präsent, so spielte man ihn bald in Cafés und Cabarets, und er etablierte sich im Theater. Er wurde über das Radio ausgestrahlt und im Kino zur musikalischen Untermalung der Stummfilme gespielt.“ Natürlich gab es auch damals schon Tangotexte, in denen keine *Lunfardo*-Ausdrücke verwendet wurden, wie zum Beispiel jene von Homero Manzi. Bald änderte sich auch die Thematik der Lieder und anstatt der Anekdoten aus der Vorstadt wurde nun über Heimweh und Moral gesungen. Mit Anfang der 1940er-Jahre wurde jedoch ein Verbot ausgesprochen, aufgrund dessen Tangos, deren Texte *Lunfardismen* beinhalten, nicht im Radio gespielt werden durften – wenngleich dieses Verbot in keinem Dekret oder gar Gesetz festgehalten worden war. Die Liedautoren wurden angehalten, ihre Texte abzuändern, da die Lieder ansonsten nicht auf Sendung gehen könnten. Gegen Ende der 1940er-Jahre wurde das Verbot durch die Regierung von Juan Domingo Perón jedoch schließlich wieder aufgehoben. Ab Mitte der 1950er-Jahre verlor der Tango immer mehr an Popularität, da nun auch die in den Liedern behandelten alltäglichen Realitäten der Vergangenheit anzugehören schienen. Heutzutage kommt es jedoch neuerlich zu einem weltweiten Tango-Boom, der, ausgelöst durch die Entwicklung des *Tango Nuevo* und dessen berühmtesten Vertreter Astor Piazzolla, sowie durch berühmte internationale Tango-Shows wie *Tango Pasión* und *Tango Argentino*, vorangetrieben wird.

Mit Ende der 1960er-Jahre wurde der Tango in seiner Popularität von einer anderen Musikrichtung abgelöst und es entstand der sogenannte *Rock nacional*, dessen Lieder schon bald zahlreiche neue *Lunfardismen* prägten. Besonders während der beiden letzten Militärdiktaturen galt die Musik des *Rock nacional* als eines der wichtigsten Ausdrucksmittel des Protests für die Jugendlichen, auch wenn die Musik damals einer strengen Zensur unterlag. Dabei handelte es sich im Grunde genommen um nichts anderes als herkömmliche Rockmusik, jedoch quasi aus „lokaler Produktion“, also mit einer typisch argentinischen Note versehen, wodurch es zu einer Aufwertung des „Nationalen“ bzw. „Volkstümlichen“ kam. Wichtige Vertreter waren und sind unter anderem Sänger wie „Pappo“ oder Charly García und seine Bands „Sui Generis“ bzw. später „Serú Girán“ sowie „Patricio Rey y los Redondos de Ricotta“, die ganze Generationen von Jugendlichen geprägt haben. Später wurden Bands wie die „Intoxicados“, „Flema“, „Bersuit Vergarabat“, „Kapanga“ und „Karamelo Santo“ bekannt. In ihren Texten verwenden die Sänger sowohl alte, traditionsreiche *Lunfardismen*, wie man sie aus den Tango-Texten von früher kannte, als auch neuere Ausdrucksweisen wie sie typisch für die Jugendsprache sind und vermischten diese miteinander. Durch die große Popularität dieser Musik erfuhr der in den Liedtexten vorkommende *Lunfardo*, bzw. die Jugendsprache, einen enormen Boom. Natürlich wird der Großteil der *Lunfardismen* in den Liedern nicht von den Sängern selbst erfunden, vielmehr greifen diese bereits bestehende Wörter aus der Jugendsprache auf und tragen durch ihre Musik zur Verbreitung derselben bei.

Eine weitere wichtige Protagonistin in der Schöpfung neuer *Lunfardismen* ist die sogenannte *Villa Miseria*, und die dort entsprungene *Cumbia Villera*, in deren Liedtexten

hauptsächlich Themen wie Drogen, Sex, Krankheiten, Kriminalität und Verbrechen sowie die Polizei als Todfeind etc. behandelt werden. Dabei wird alles direkt ausgesprochen und die Dinge beim Namen genannt, niemand nimmt sich ein Blatt vor den Mund und Frauen werden in den Liedtexten oft zu sexuellen Objekten degradiert. Interessanterweise sind sehr viele der neueren *Lunfardismen* denselben Bereichen, wie sie in den Liedern der *Cumbia Villera* besungen werden, zuzuordnen. Man könnte also sagen, dass die Bewohner der *Villa Miseria*, ähnlich wie die Einwanderer im *Arrabal* zu Zeiten der großen Immigrationswellen, einen beträchtlichen Beitrag zur Schöpfung neuer *Lunfardismen* leisten. Mittlerweile hat sich die *Cumbia Villera* jedoch einen Weg aus der *Villa* gebahnt und wird auch in großen Diskotheken und kleineren Tanzlokalen gespielt, was sicherlich zur Verbreitung der in ihren Liedtexten vorkommenden *Lunfardismen* beigetragen hat.

Der *Lunfardo* in der Literatur

Die Anfänge der *Lunfardo*-Literatur reichen auf das Jahr 1878 zurück, in dem in der Tageszeitung „La Prensa“ erstmals ein anonymes Artikel mit dem Titel „El dialecto de los ladrones“ publiziert wurde, der der Bevölkerung das Vokabular, das von Dieben benutzt wurde, näher bringen sollte. Ein Jahr später, 1879, erschienen in der Tageszeitung „La Nación“ zwei weitere Artikel („Los Beduinos Urbanos“ und „Los Caballeros de la Industria“), verfasst vom Ex-Polizeibeamten Benigno B. Lugones, in denen diese Sprache des *Arrabals* und der *conventillos* näher analysiert wurde. Seither hat der *Lunfardo* sich als literarisches Stilmittel immer weiter entwickelt und wird und wurde in so gut wie allen zeitgenössischen Genres verwendet. Eines der wichtigsten literarischen Genres, das zur Verbreitung des *Lunfardo* beigetragen hat, war sicherlich das *Sainete criollo*, bei dem in Argentinien Theater und Zirkus miteinander vermischt und vordergründig das Leben und Konfliktsituationen in den sogenannten *conventillos* und *casas de inquilinato* auf sehr humoristische Art und Weise dargestellt wurde. Auch die Schwierigkeiten der sozialen Eingliederung, mit denen sich die Immigranten konfrontiert sahen, spielten eine wichtige Rolle. Großer Beliebtheit erfreute sich dieses Theatergenre besonders um 1920-1940. So meint zum Beispiel Eduardo Pésico (2004:20) über die Rolle des *Sainete* für die argentinische Gesellschaft: „El sainete enunció mejor que cualquier expresión los cambios en el estilo argentino de vida, y al europeo recién venido que por laboriosidad, profesión y ambición más desarrollada iría desplazando el criollo.“ Das erste wichtige Werk der *Lunfardo*-Dichtung sind die 1916 entstandenen „Versos rantifusos“ von Felipe H. Fernández, besser als „Yacaré“ bekannt.

Die Entscheidung seitens der Autoren, in ihren Texten *Lunfardismen*, beziehungsweise allgemeiner gesprochen, „umgangssprachliche Ausdrucksweisen“ zu verwenden, lässt in manchen Fällen Rückschlüsse darüber ziehen, welcher literarischen Strömung diese angehören; außerdem kann dadurch eventuell ihr soziokultureller Hintergrund oder gar ihre politische Einstellung erkennbar werden. Natürlich gibt es auch zahlreiche Autoren, die strikt gegen die Verwendung von Argotismen in ihren Texten sind und bis Anfang des 20. Jh. war der Gebrauch von Argot-Ausdrücken in der Literatur

ausschließlich für die Wiedergabe der Sprache des Volkes gedacht. Die Dialoge sollten dadurch möglichst wahrheitsgetreu wirken. Heutzutage gibt es immer mehr argentinische Autoren, die sich des *Lunfardo* als Stilmittel bedienen, besonders in der Darstellung von Mono- bzw. Dialogen. In diesem Zusammenhang sind in jedem Fall José Alvarez und seine „Memorias de un vigilante“, ebenso wie Roberto Payrós „El casamiento de Laucha“ zu erwähnen, die mit ihren Werken einen wichtigen Beitrag zur *Lunfardo*-Literatur geleistet haben. Eines der wohl bekanntesten Werke der *Lunfardo*-Literatur ist sicherlich „Aguafuertes porteñas“, in dem der berühmte Roberto Arlt die Essenz des *ser porteño* bis ins kleinste Detail beschreibt (vgl. Kleewein 1983:76ff.). Natürlich sind auch zeitgenössische Autoren und literarische Größen wie Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Julio Cortázar oder Bernardo Verbitsky nicht vor dem Gebrauch des *Lunfardo* in ihrer Literatur zurückgeschreckt, beziehungsweise haben sie sich auf die eine oder andere Art dazu geäußert – wie z.B. Borges, der den *Lunfardo* in seinem Artikel „Invectiva contra el arrabalero“ (erschienen 1926 in „El tamaño de mi esperanza“) als „la tecnología de la furca y de la ganzúa“, i.e. als „Fachsprache des Dietrichs und des Würgegriffs“ (Birkenstock/Rüegg 2003:90) bezeichnete.

Neben der Verwendung des *Lunfardo* als literarisches Stilmittel gibt es auch Autoren, die in ihren Erzählungen oder Gedichten, ähnlich wie in den Tangotexten, über das Leben in den Vorstädten und die Gefühlswelt der dort lebenden Protagonisten schreiben und den *Lunfardo* daher zum Zwecke einer möglichst realitätsgetreuen Darstellung der Sprache einsetzen.

Der *Lunfardo* in Film und Fernsehen

Auch in Film und Fernsehen hat der *Lunfardo* in den letzten Jahrzehnten vermehrt an Bedeutung gewonnen, sodass heute ein beträchtlicher prozentueller Anteil der Wortneuschöpfungen aus dem TV oder dem Kino stammen und diese beiden Medien die wichtigste Plattform für die – zum Teil landesweite – Verbreitung der Neologismen darstellen. Ihren Anfang nahm diese Entwicklung sicherlich schon als das argentinische Kino noch in seinen Kinderschuhen steckte, u.a. durch die legendären Tangofilme, wie zum Beispiel „¡Tango!“ (1933) von Luis Moglia Barth, in denen auch Größen wie Carlos Gardel mitwirkten und große Poeten wie Carlos de la Púa zahlreiche Dialoge aus den Drehbüchern mit *Lunfardismen* bereicherten.

Einen großen Einschnitt in dieser Entwicklung bedeuteten die ab den 1940er-Jahren immer strenger werdenden Zensurvorschriften, die besonders zu Zeiten der Militärdiktaturen (1966–1973 und 1976–1983) die Filmproduktion sehr einschränkten. Die Filme, die in der Zeit danach erschienen, waren oftmals Ausdruck politischen Protests oder versuchten, die unter der Diktatur erfahrenen Leiden aufzuarbeiten. Erst Jahre später kam es zu einem Wandel und 1997 wurde mit „Pizza, Birra y Faso“ von Adrián Caetano ein Meilenstein in der Geschichte des argentinischen Kinos gelegt, der gleichzeitig eine neue Ära einläutete – jene des „Nuevo Cine Argentino“ – die sicherlich auch den Anfang der vermehrten Verwendung des *Lunfardo* als Stilmittel in den Film- und TV-Produktionen markiert.

1.5 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde ein kurzer Überblick über den *Lunfardo* gegeben. Wichtige Themen dabei waren vor allem seine Entstehung im Kontext der großen Immigrationswellen in Argentinien seit Ende des 19. Jh. und im Zuge dessen auch die Stigmatisierung des *Lunfardo* als Gaunersprache. Es wurde festgestellt, dass es sich beim *Lunfardo* vielmehr um eine Art „sozialen Dialekt“ handelt, der von allen Bevölkerungsschichten Argentiniens (und der Gegend des Río de la Plata) gesprochen oder zumindest verstanden wird. Seine Wurzeln liegen in den Mietskasernen der Vorstadt von Buenos Aires, den sogenannten *conventillos* bzw. *casas de inquilinato*, in denen sich die Sprache und Lebensgewohnheiten der Immigranten mit jenen der ärmeren argentinischen Bevölkerung vermischten.

Anhand einiger ausgewählter Beispiele wurden die verschiedenen Formen der Wortbildung im *Lunfardo* veranschaulicht und im Anschluss daran wurde die Rolle des *Lunfardo* innerhalb des argentinischen Sprachsystems dargestellt.

In einem kurzen Exkurs wurde gezeigt, welche wichtige Rolle die Verwendung des *Lunfardo* als Stilmittel in den verschiedensten Künsten spielt. Wie kaum anders zu erwarten, haben Musik, Literatur und Fernsehen, aber auch das Internet einen erheblichen Beitrag zur Verbreitung des Vokabulars geleistet, wenngleich die meisten Wortneuschöpfungen direkt vom Volk ausgehen und die Medien im Großteil der Fälle lediglich bei deren Popularisierung helfen.

Nachdem der Leser nun mit den Grundkenntnissen über den *Lunfardo* vertraut ist, wird im folgenden Kapitel auf die Handlung des Films *Nueve Reinas* eingegangen unter Berücksichtigung der Frage, welche Rolle er für das zeitgenössische argentinische Kino spielt und welche Funktion der *Lunfardo* im Film erfüllt.

2 Der Film: *Nueve Reinas*

2.1 *El Nuevo Cine Argentino*: Das argentinische Kino überquert den Atlantik²³

Bereits seit den 1920er-Jahren hat sich Argentinien, neben Brasilien und Mexiko, als eine der wichtigsten Kinonationen Lateinamerikas einen Namen gemacht und viele der Produktionen können es durchaus mit jenen aus Hollywood aufnehmen. Um die Entstehung der neuesten Strömung des argentinischen Kinos, des sogenannten *Nuevo Cine Argentino*, besser verstehen zu können, muss jedoch bereits etwas früher angesetzt werden.²⁴

Seit dem Ende der letzten Militärdiktatur in Argentinien (1976-1983) hat das heimische Kino drei Phasen durchlebt. Die erste von ihnen geht mit der Wiedererlangung der Demokratie einher. Nachdem die Zensur abgeschafft worden war, kam es während dieser Phase in der Filmproduktion zu einem neuerlichen Aufschwung. Ab der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre bis Ende der 90er-Jahre jedoch durchlebte das argentinische Kino neuerlich eine schwere Krise. Erst in den darauf folgenden Jahren kam es, trotz der wirtschaftlich prekären Lage des Landes, zu einer erneuten Blütezeit und zur Entstehung dessen, was heute als *Nuevo Cine Argentino* bekannt ist. Wie bei allen chronologischen Einteilungen muss auch hier festgehalten werden, dass die Grenzen sehr flüchtig sind und oftmals ineinander verlaufen (vgl. Aprea 2008:11).

Besonders in den ersten Jahren nach dem Ende der Militärjunta, nachdem die Zensur durch die Sanktion der *Ley 23.052*²⁵ durch den damaligen Präsidenten Raúl Alfonsín endgültig aufgehoben worden war, hatten viele der Filme eine stark politische Dimension (vgl. Aprea 2008:15). Man versuchte darin, mit der Vergangenheit abzurechnen und die Wahrheit über die Gräueltaten, denen das Volk während der Diktatur zum Opfer gefallen war, ins Licht der öffentlichen Aufmerksamkeit zu rücken. Einer der wichtigsten Filme in diesem Zusammenhang, der das Geschehene auf klare und unverblünte Weise darstellte und sogar den Oscar für den besten fremdsprachigen Film erhielt, war *La historia oficial* (1985) von Luis Puenzo. Andere nennenswerte Produktionen über die Zeit der letzten Militärjunta sind u.a. *Camila* (1984) von María Luisa Bemberg, *La Noche de los Lápidos* (1987) von Héctor Olivera oder *Los dueños del silencio* (1987) von Carlos Lemos sowie etliche andere²⁶.

²³ In dieser Analyse kann leider nicht näher auf die Rolle des Dokumentationsfilms für das *Nuevo Cine Argentino* eingegangen werden, für Näheres dazu vgl. u.a. Aprea 2008, Aguilar 2006, Maranghello 2004 etc.

²⁴ Da es sich hierbei um eine translationswissenschaftliche Arbeit handelt, kann hier nicht auf die Geschichte des argentinischen Kinos seit seiner Entstehung eingegangen werden. Einen guten Überblick dazu liefern u.a. Maranghello 2004 oder Aguilar 2006. Eine sehr gute Zusammenfassung findet sich auch auf der Website der argentinischen Regierung unter folgendem Link: <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=293>

²⁵ Die *Ley 23.052* war während der Militärdiktatur eingeführt worden und ermöglichte es, die Produktion und Ausstrahlung von Filmen, die als subversiv angesehen wurden, zu verbieten.

²⁶ Für Näheres zum prä- und postdiktatorialen Kino in Argentinien vgl. Schäffauer 2002.

Die Wiedererlangung der Demokratie war definitiv einer der wichtigsten Schritte für die Erholung und Entwicklung – sowohl auf qualitativer als auch auf quantitativer Ebene – des kinematographischen Panoramas in Argentinien. Dennoch muss man sich eingestehen, dass das argentinische Kino in den Jahren nach der Militärjunta hauptsächlich darauf ausgerichtet war, ein breites Publikum zu begeistern und man wagte sich kaum an alternative Produktionen. Die meisten Filme stammten zu dieser Zeit aus Buenos Aires. Aprea geht auf diese Dichotomie näher ein:

„Para abastecer a la audiencia local se definían dos tipos de producción: una ligada a formas de entretenimiento popular y otra que justificaba su existencia definiendo al cine como un arte. Más allá de esta dicotomía, no existían corrientes alternativas de peso que retomaran las propuestas del realismo documental, el cine militante o las vanguardias de décadas anteriores.“ (2008:29)

Doch auf Hochmut folgt bekanntlich der Fall und viele der Faktoren, die den Aufschwung des argentinischen Kinos herbeigeführt hatten, sollten es nur wenige Jahre später in eine neuerliche Krise stürzen. Die Gründe für das Ausbrechen der bisher letzten Krise des argentinischen Kinos waren jedoch vielfältig. Einige davon betrafen die Art und Weise, in der die nationale Kinoproduktion organisiert war und andere wiederum standen in Zusammenhang mit den starken Veränderungen des Medienkonsumverhaltens innerhalb der Gesellschaft. Natürlich trugen auch die unterschiedlichen Krisen auf sozialer, politischer, wirtschaftlicher und kultureller Ebene, die das Land durchlebte, dazu bei und wirkten sich auf die nationale Filmproduktion aus (vgl. Aprea 2008:16). Es kam zu einer massiveren Verbreitung des Genrefilms, dem es in den meisten Fällen an jeglicher Kreativität mangelte und „[p]ese a la intención de recuperar los rasgos de [las] variantes populares del lenguaje cinematográfico, este tipo de filmes, en su búsqueda por lograr una perspectiva testimonial, solía caer en la redundancia, en situaciones demasiado típicas, diálogos excesivamente explícitos y una actuación marcada por arquetipos“ (Ibid.:37).

Zwischen Ende der 1980er und Anfang der 1990er-Jahre schlossen zahlreiche Kinosäle im ganzen Land und die Zahl der Kinobesucher nahm drastisch ab. Das wiederum führte dazu, dass die Regelung des Vertriebs und der Ausstrahlung der Produktionen während der 90er-Jahre grundlegend verändert wurde. Es kam zu einer Zusammenarbeit mit internationalen Kinoketten und der Eröffnung von Multiplex-Kinosälen. Wie bereits erwähnt, war dieser Wandel, wie auch in vielen anderen Ländern, durch eine starke Veränderung des Medienkonsumverhaltens der Gesellschaft begleitet, was unter anderem mit der Einführung des Kabel- und Satellitenfernsehens sowie des Video- und später des DVD-Rekorders zusammenhing (vgl. Ibid.:17f.).

Sowohl durch staatliche als auch private Förderung kam es während der 1980er- und 1990er-Jahre zur Gründung zahlreicher Einrichtungen, die sich der Lehre und dem Studium audiovisueller Medien widmeten. Ab der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre entstand eine veränderte Ästhetik in der Filmproduktion und es bildete sich eine neue Generation von Regisseuren, Technikern und Schauspielern heraus. Diese Entwicklung beschreibt Maranghello (2004:257) wie folgt:

„Otro factor fue el crecimiento sostenido de la matrícula de las escuelas de cine (sobre todo de la Fundación Universidad de Cine –FUC–). Sus estudiantes integraron una generación que llegaba ya con una formación determinada por su propio consumo del cine. Como resultado surgieron dos corrientes estéticas principales: un costumbrismo social, austero y realista; y un cine más personal e intimista.“

Dieser Wandel brachte natürlich auch ein verändertes Rezeptionsverhalten vonseiten des Publikums mit sich, das nun höhere Erwartungen an das heimische Kino stellte. Verstärkt wurde diese Entwicklung zudem durch zwei wichtige Faktoren: Zum einen durch das Erscheinen schriftlicher Publikationen, die sich mit dem Thema befassten, und zum anderen durch die Schaffung internationaler Filmfestivals als Foren.²⁷ Ein Meilenstein auf diesem Weg war u.a. die Kurzfilmreihe *Historias breves* von 1995 bei der junge Studenten die Regie führten. Mit dem Erfolg des Films *Pizza, birra, faso* von Adrián Caetano im Jahr 1997 beim *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*, wo dieser den Preis für den Besten Iberoamerikanischen Film und den *Premio Especial del Jurado* erhielt, wurde die Ära des *Nuevo Cine Argentino* nun endgültig eingeläutet.

Im Jahr 1994 kam es zu einer der wichtigsten Veränderungen: Durch die *Ley 24.337 de Regulación y Fomento de la Actividad Cinematográfica* wurde das INC²⁸ durch das *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (kurz INCAA) ersetzt. Dies führte vor allem dazu, dass die Filme nach weniger eng gefassten Kriterien bewertet wurden und so auch innovativere Produktionsideen Förderungsgelder erhielten. Diese Veränderung erlaubte außerdem „una soltura económica que facilitó la labor del Fondo de Fomento Cinematográfico“ (Aprea 2008:21). Das INCAA konnte nun Darlehen und Förderungen für Filmproduktionen vergeben, Finanzpartnerschaften mit Produzenten aufbauen und Preise verleihen. Ab 1995 kam es auch so gut wie zum ersten Mal zur Beteiligung einiger Fernsehkanäle – die nun in Händen privater Medienkonzerne waren – an Kinoproduktionen (vgl. Ibid.:20ff.). Durch das Voranschreiten der Finanzkrise verlor das INCAA jedoch seine Vormachtstellung und zwischen 1997 und 2002 wurden seine Einnahmen aufgrund der *Ley de Emergencia Económica* so gut wie zur Gänze von der Staatskasse beansprucht. „Geschichten über Kriminalität, Drogen und Gefängnis nahmen die sich anbahnende Krise vorweg und erregten die Aufmerksamkeit von inländischen Zuschauern und den Juroren vieler Filmfestivals“²⁹ (Ò Dochartaigh 2004:28).

Eine der größten Veränderungen der kinematographischen Landschaft Argentiniens wurde von der Regierung Carlos Menems herbeigeführt: Durch die Schaffung von Multimediakonzernen wurde die Filmproduktion vermehrt vom Staat

²⁷ Eines der wichtigsten Festivals ist das *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*, das zwischen 1971 und 1995 aus politischen Gründen nicht stattgefunden hatte. Auch das *BAFICI* (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), das erstmals 1999 abgehalten wurde, ist mittlerweile zu einer der wichtigsten Plattformen für das argentinische Kino geworden.

²⁸ Das INC (*Instituto Nacional de Cinematografía*) war bereits 1957 gegründet worden und unterlag der staatlichen Kontrolle. Die *Ley 17.741* legte fest, dass die nationale Filmproduktion vonseiten des INC durch Kredite und andere Unterstützungen finanziert würde. Dadurch konnte das Institut – und in weiterer Folge der Staat – natürlich auch eine enorme Kontrolle darüber ausüben, was produziert und vor allem, welche Art von Kino in Argentinien ausgestrahlt wurde (vgl. Aprea 2008:14).

²⁹ Auch der in dieser Arbeit behandelte Film *Nueve Reinas* ist ein Beispiel dafür, dazu jedoch später.

kontrolliert und es kam zu einer immer stärkeren Polarisierung in der Kinoproduktion. Der Markt wurde verstärkt für ausländische Investoren geöffnet, die schließlich zu einer unverzichtbaren Stütze für die lokale Kinoindustrie wurden (vgl. Aprea 2008:19f.). All diese Entwicklungen haben dazu geführt, dass es heutzutage nur sehr schwer für argentinische Filmproduzenten ist, an Förderungsgelder heranzukommen und ein breiteres Publikum anzusprechen, ohne dabei mit einem der großen Medienkonzerne oder Fernsehkanäle zusammenarbeiten zu müssen, was in vielen Fällen zu Kritik geführt hat.

Auch wenn einige Kritiker der Meinung sind, die neueren Produktionen seien schon viel zu stark an Hollywood orientiert, kann meiner Meinung nach sehr wohl gesagt werden, dass das zeitgenössische argentinische Kino versucht, auf verschiedenste Arten und Weisen mit Klischees zu brechen und sich vom „alten Kino“ und dessen geschlossenem, allwissendem und belehrendem Erzählstil zu distanzieren. Im Zuge dessen bildeten sich vor allem zwei typische Darstellungsformen heraus. Zum einen der Versuch eines kritischen Porträts sozialer Krisen, ohne dabei jedoch moralisierend wirken und bestimmte gesellschaftliche Werte versinnbildlichen zu wollen. Auf der anderen Seite steht der Versuch einer Fortsetzung der Ästhetik des sogenannten „cine moderno“, das vor allem zwischen 1950 und 1970 seine Blütezeit erlebt hatte. Dabei sind die Grenzen zwischen den beiden nicht immer klar erkennbar und in vielen Fällen finden einige ihrer kennzeichnenden Merkmale auch Anwendung in anderen Genres (vgl. Ibid.:40f.). Was die Produktion betrifft, lässt sich im *NCA* also keine einheitliche Linie erkennen, auch wenn oftmals die Meinung besteht, der neue Stil sei mittlerweile bereits zu einer Art *Klischee* geworden, dem nun alle neuen Regisseure auf der Suche nach Erfolg nacheifern würden (vgl. Maranghello 2004:259):

„El centro de la constelación cinematográfica contemporánea está ocupado por el *NCA*. Sin embargo, el grupo de filmes que lo constituyen no resulta homogéneo ni existe una coincidencia total sobre quiénes se incluyen en él. Vale la pena recordar que este movimiento no responde a una acción programática sino que es el producto del rechazo de la situación existente.“ (Aprea 2008:40)

Eine weitere Schiene des *NCA* ist das Unterhaltungskino, das zum Teil an Mustern des Genrefilms festhält und dessen Handlungen oft leicht vorhersehbar sind, das jedoch versucht, die emotionale Seite der Zuschauer anzusprechen. Durch die Produktion solcher Filme will man dem internationale Kino (besonders jenem aus Hollywood) Paroli bieten. Natürlich lassen sich auch hier bestimmte Trends erkennen und es gibt Regisseure, die mehr auf kommerziellen Erfolg aus sind als darauf, besonders originelle Filme zu produzieren. Auch unter denjenigen Regisseuren, deren Filmproduktionen vermehrt dem Genrekino zuzurechnen sind, gibt es solche, die trotz allem ihre Individualität nicht verlieren und altbekannte Genres auf originelle Art und Weise neu definieren (vgl. Aprea 2008: 42f.). Einer von ihnen war auch Fabián Bielinsky, der Regisseur des in dieser Arbeit behandelten Films *Nueve Reinas*, der in seinem Werk das Genre des Polizei- und Gangsterfilms neu aufleben lässt.

2.2 Synopsis und technische Daten

Die Handlung des Films ist etwas verstrickt und erst am Ende wird klar, wer die Fäden wirklich zieht. Am Anfang der Geschichte steht *Juan* (gespielt von Gastón Pauls), ein Betrüger, der auf einer Tankstelle dabei erwischt wird, wie er bei der Kassiererin denselben Trick zweimal hintereinander abziehen will. Zur selben Zeit befindet sich auch *Marcos* (gespielt von Ricardo Darín) in der Tankstelle, der ebenfalls ein Trickbetrüger ist und sich als Polizist ausgibt, um Juan vor einer Anzeige und somit vor dem Gefängnis zu retten. Da Marcos' Partner (*el Turco*) spurlos verschwunden ist, bietet er Juan an, für einen Tag mit ihm zusammenzuarbeiten und ihm im Gegenzug dafür ein paar neue Tricks beizubringen. Schon bald gesteht Juan Marcos den wahren Grund, weshalb er auf der Straße arbeitet: Er braucht schnell 70.000 Pesos (bzw. Dollar, die damals gleich viel wert waren wie der Argentinische Peso) für seinen Vater. Um sein Ziel zu erreichen, fehlen ihm nur noch 20.000 Pesos. Später erfährt man, dass Juans Vater im Gefängnis sitzt und das Geld notwendig ist, um den Richter zu bestechen.

Nach einiger Zeit wird Marcos von seiner Schwester *Valeria* (gespielt von Leticia Brédice) angerufen, die in einem Hotel arbeitet und zu der er ein sehr schlechtes Verhältnis hat, weil Marcos sie und seinen kleinen Bruder *Federico* (gespielt von Tomás Fonzi) um die Erbschaft der italienischen Großeltern betrogen hat, wovon Fede jedoch erst gegen Ende des Films in Kenntnis gesetzt wird. Valeria fordert Marcos auf, ins Hotel zu kommen, da dort einer seiner ehemaligen Kollegen, ein gewisser *Sandler* (gespielt von Oscar Nuñez), nach einem Nervenzusammenbruch seine Hilfe braucht. Bei der Ankunft im Hotel erfahren Marcos und Juan, dass dort noch bis zum nächsten Tag ein spanischer Geschäftsmann namens *Esteban Vidal Gandolfo* (gespielt von Ignasi Abadal) logiert, der auch (hobbymäßig) Briefmarken sammelt. Sandler weiht die beiden in seinen ursprünglichen Plan ein, dem Spanier einen Satz gefälschter Briefmarken anzudrehen. Diese Briefmarken sind die berühmten „Neun Königinnen“ aus der ehemaligen Republik von Weimar und die Fälschung scheint perfekt. Durch seinen Nervenzusammenbruch außer Gefecht gesetzt, gibt sich Sandler mit einer geringen prozentuellen Beteiligung am Gewinn zufrieden, nachdem Marcos einwilligt, das Geschäft in die Hand zu nehmen. In dieser Szene erfährt man auch noch, dass Sinders Schwester, zu der dieser ein sehr schlechtes Verhältnis hat, im Besitz des Originalbogens ist, was in späterer Folge noch von Relevanz sein wird. Es gelingt den beiden, das Interesse des spanischen Geschäftsmannes zu wecken und dieser versichert ihnen 450.000 Dollar für die Briefmarken, was die Hoffnungen der beiden bei Weitem übersteigt.

Doch das Schicksal meint es nicht gut mit ihnen und auf dem Rückweg aus dem Hotel wird Marcos und Juan der Koffer mit den gefälschten Briefmarken gestohlen. Daraufhin beschließen die beiden, Sinders Schwester aufzusuchen und ihr die echten Briefmarken für 250.000 abzukufen. Dafür legen sie ihre Ersparnisse zusammen und Juan setzt somit auch all das Geld aufs Spiel, das er ursprünglich für seinen Vater zusammengespargt hatte. Bei der Übergabe der Briefmarken an den Spanier stellt dieser jedoch die Zusatzbedingung, dass Marcos' Schwester doch eine Nacht mit ihm verbringen solle. Diese willigt ein, woraufhin Marcos jedoch im Gegenzug seinem jüngeren Bruder

die Wahrheit über den Erbschaftsbetrug gestehen muss.

Am nächsten Tag übergibt Valeria ihrem Bruder den Koffer, doch dieser enthält kein Bargeld, sondern nur einen zertifizierten Scheck. Als die beiden bei der Bank ankommen, um den Scheck einzulösen, stellt sich jedoch heraus, dass die ausstellende Bank kurz zuvor in Konkurs gegangen ist, wodurch der Scheck seinen Wert verloren hat. Juan nimmt die U-Bahn in ein abgelegenes Industriegebiet und lässt den wütenden Marcos allein zurück. Dort angekommen stellt sich heraus, dass Valeria und Juan bereits seit einem Jahr ein Paar sind und gemeinsam mit Sandler, dem „Spanier“ (der eigentlich Argentinier ist) und den Briefmarkenbesitzern einen Komplott gegen Marcos geplant hatten, um ihm das Geld, um das er seine beiden Geschwister betrogen hatte, abzuknöpfen.

Der Film wurde von den Kritikern vielfach wegen seines komplexen und ausgefeilten Drehbuches gelobt. Eines der schönsten Loblieder auf dieses Meisterwerk Bielinsky findet sich z.B. bei Maranghello (2004:262):

„Narrativamente perfecto, en su fluidez recuerda al mejor Arístarain o a David Mamet: sus diálogos carecen de impostación, la denuncia se reemplaza por la simpatía por los personajes, y la crítica por el trazo irónico. Hay una puesta en escena ágil y dinámica, mientras que Ricardo Darín y Gastón Pauls, como estafadores de poca monta, concretan dos de las mejores interpretaciones de nuestro cine reciente. Atributos que lo transformaron en uno de los mayores éxitos de público de los últimos tiempos, y de los más conocidos y celebrados en el exterior.”

TECHNISCHE DATEN:

Der Film *Nueve Reinas*, der im Jahr 2000 als Debüt des bereits verstorbenen argentinischen Regisseurs Fabián Bielinsky (der sowohl das Drehbuch schrieb als auch Regie führte) ins Kino kam, gilt als einer der herausragendsten Filme des *Nuevo Cine Argentino* und lockte fast 1 ½ Mio. Personen in die argentinischen Kinos (vgl. Panozzo 2009:53). Der Film wurde auf 35mm gedreht und dauert 114 Minuten. *Nueve Reinas* war auch jener Film, mit dem das argentinische Kino sich erstmals in Spanien einen Namen machte und auch dort selbst ohne großartige Vorankündigungen die Säle füllte. Es handelt sich dabei um eine Co-Produktion des Multimediakonzerns „Patagonik Film Group“ und des argentinischen Fernsehsenders „canal 13“. Der Film erlangte internationalen Ruhm und wurde auf zahlreichen Filmfestivals prämiert. So erhielt *Nueve Reinas* u.a. folgende Preise:

Festival	Preise
<i>Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina – Condor de Plata (Argentinien 2001)</i>	Bester Film, Bester Schauspieler, Beste Nebendarstellerin, Bestes Drehbuch, Beste Fotografie, Best Edition

<i>Mostra de Cinema Llatinoamerica de Llerida (Spanien 2001)</i>	Publikumspreis, Bester Regisseur
<i>Fantasporto Festival Internacional de Cinema do Porto (Portugal 2001)</i>	Bestes Drehbuch
<i>Festival Biarritz Amérique Latine (Frankreich 2001)</i>	Bester Schauspieler
<i>MTV Awards Latinoamérica (Mexiko 2001)</i>	Publikumspreis
<i>Trieste Film Festival (Italien 2001)</i>	Bestes Drehbuch
<i>Festival Cines del Sur (Norwegen 2001)</i>	Publikumspreis
<i>Portland International Film Festival (USA 2002)</i>	Bestes Erstlingswerk

In den spanischen Kinos wurde der Film fast ein Jahr lang gespielt und in den USA betrugen die Einnahmen mehr als eine Million US-Dollar. Der unglaubliche Erfolg des Films im In- und Ausland führte auch dazu, dass Bielinsky im Jahr 2002 die Rechte an seinem Film an *Section Eight*, die Produktionsfirma von George Clooney verkaufte, die unter der Regie von Gregory Jacobs ein Remake des Films drehte. 2004 kam der Film unter dem Titel *Gauner unter sich/Criminal* (mit Diego Luna und John C. Reilly in den Hauptrollen) in die Kinos. Das Remake konnte dem trockenen bis eleganten Humor des Originals jedoch nicht das Wasser reichen und ein Erfolg blieb aus (vgl. Ortega 2006).

2.2.1 Die Hauptdarsteller

RICARDO DARÍN

Ricardo Alberto Darín Rojana wurde am 16. Jänner 1957 in Buenos Aires geboren. Seine Schauspielkarriere begann bereits mit 10 Jahren, als er neben seinen beiden Eltern, den Theater-Schauspielern Ricardo Darín und Renée Roxana, auf der Bühne stand. Seine ersten Auftritte im Fernsehen hatte Darín vor allem in den Telenovelas des berühmten Alberto Migré, wie u.a. „*El Tema es el Amor*“ oder „*Vos y Yo, Toda la Vida*“ sowie anderen Serien, wie z.B. „*Rebelde*“, „*Chiquititas*“ oder später „*Mi cuñado*“. Ab den 1980ern spielte er in der Formation *Los galancitos* mit, die Fernseherfolge neu für das Theater inszenierte. Interessant ist vor allem, dass Darín niemals eine Schauspielschule besucht hat.

Neben seinem zunehmendem Erfolg im Fernsehen hat Darín sich jedoch auch auf der Bühne einen Namen gemacht, u.a. in Stücken wie „*Art*“, „*Sugar*“, „*Extraña Pareja*“ oder „*Taxi*“. Außerdem führte er bei einigen Theaterstücken Regie. Seit den 1990er-Jahren hat Daríns Erfolg stetig zugenommen, den großen Durchbruch sollte er

jedoch erst im Alter von über 40 Jahren mit seiner Rolle als *Marcos* im Film „*Nueve Reinas*“ schaffen. Es folgten Filme wie „*El hijo de la novia*“ (dt. „Der Sohn der Braut“), „*El Aura*“, „*Kamchatka*“, „*Luna de Avellaneda*“ oder „*El secreto de sus ojos*“ (dt. „In ihren Augen“), der mit dem Oscar für den Besten fremdsprachigen Film prämiert wurde. Heute gilt Ricardo Darín als *das* Gesicht des *Nuevo Cine Argentino* und ist auch über Argentinien hinaus bekannt. So hat er z.B. in spanischen Produktionen wie „*La educación de las hadas*“ oder „*El baile de la victoria*“ mitgespielt. Darín wurde bereits mehrfach für zahlreiche seiner Rollen als Bester Hauptdarsteller gekrönt und wie es scheint wartet eine vielversprechende Zukunft auf ihn.

GASTÓN PAULS

Gastón Pauls wurde am 17. Jänner 1972 in Buenos Aires als Sohn einer Künstlerfamilie geboren und startete seine Fernsehkarriere als Moderator einer Videoclip-Sendung. Seine ersten Schritte als Schauspieler tat Pauls zwischen 1994 und 1995 als Hauptdarsteller in der Telenovela „*Montaña Rusa*“ sowie 1996 in „*Verdad Consecuencia*“. Wie Darín hatte auch Pauls einige Rollen am Theater. Sein bisher größter Erfolg war jedoch die Rolle als *Juan* im Film „*Nueve Reinas*“, für die er am Filmfestival von Biarritz sogar als Bester Schauspieler ausgezeichnet wurde. Später wechselte er von der großen Leinwand zum Fernsehen zurück und gründete 2005 gemeinsam mit Alejandro Suaya seine eigene Produktionsfirma namens Rosstoc S.A. und produzierte Sendungen wie „*Mejor Hablar de Ciertas Cosas*“, „*Ciega a Citas*“ oder im Jahr 2008 „*Todos contra Juan*“, bei der er selbst Regie führte. Leider wurde die Firma Mitte 2010 jedoch wieder aufgelöst.

2.2.2 Der Regisseur

Fabián Bielinsky wurde am 3. Februar 1959 in Buenos Aires geboren. Ab 1972 beschäftigte er sich erstmals intensiv mit dem Thema Film und Kino und studierte auf der Filmhochschule des *Colegio Nacional de Buenos Aires*. Dort drehte er gemeinsam mit einer Gruppe von Cineasten seinen ersten Kurzfilm: eine Adaptation der Kurzgeschichte „*Continuidad de los Parques*“ von Julio Cortázar. Im Jahr 1983 schloss er sein Studium am *Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica* (kurz CERC) des INCAA mit der Verfilmung der Kurzgeschichte „*La Espera*“ von Jorge Luis Borges ab. Der Kurzfilm wurde auf mehreren Filmfestivals gezeigt und erhielt sogar den ersten Preis am Filmfestival von Huesca (Spanien). Bis zu seinem ersten großen Erfolg vergingen jedoch noch einige Jahre und besonders in den Anfangsjahren arbeitete Bielinsky viel in der Werbung und als Regieassistent, u.a. von Größen wie Eliseo Subiela („*No te mueras sin decirme a dónde vas*“) oder Daniel Barone („*Cohen vs. Rossi*“). Lange Zeit war Fabián Bielinsky auch in der Lehre tätig und unterrichtete am CERC und in der *Escuela Profesional de Cine* von Buenos Aires.

Im Jahr 1999 schließlich war es endlich soweit und er gewann bei einer Ausschreibung die Finanzierung seines ersten Großfilmprojekts. Im August 2000 wurde *Nueve Reinas* erstmals in den argentinischen Kinos ausgestrahlt und legte einen Meilenstein in der Geschichte des *Nuevo Cine Argentino*. Der Film bedeutete Bielinskys

großen Durchbruch. Nur wenige Jahre später (2005) folgte sein nächstes Meisterwerk, *El Aura*, das von den Kritikern zwar in den höchsten Tönen gelobt wurde, jedoch den Erfolg seines Erstlingswerkes nicht nachahmen konnte. Am 26. Juni 2006 erhielt Bielinsky für sein zweites Werk sechs Cóndores de Plata. Nur drei Tage später verstarb er jedoch an einem Herzinfarkt in einem Hotelzimmer in São Paulo, wo er hingereist war, um ein Casting für einen Werbespot abzuhalten.

2.3 Kulturspezifik³⁰ des Films *Nueve Reinas*

„Cuando escribí Nueve reinas, lo hice sin pensar en el público, en la crítica, en si era más o menos comercial. Pero después del estreno, la gente se hizo militante de la película. Decía que le gustaba sobre todo porque era argentina y se reconocía en ella.“ (Fabián Bielinsky über *Nueve Reinas*, zit. in Ortega 2006:o.S.)

Der Film *Nueve Reinas* wird häufig als „Spiegelbild des kannibalischen Argentinien, das immer auf der Lauer liegt“ gesehen, als Kriminalfilm, der die „Argentinität auf trockene und unerbittliche Weise darstellt“. „Con *Nueve reinas* Bielinsky apuntó, disparó y acertó. Alumbró una película arrebatadora, nos dejó con la boca abierta de asombro puro, pidiendo más pero sin respuestas“ (Panozzo 2009:54).

Auf subtile Art und Weise gelingt Fabián Bielinsky eine Kritik an der argentinischen Gesellschaft wie sie zuvor noch niemand gewagt hatte: „[...] [E]l filme sugiere más de lo que expone, y a la vez ofrece un retrato sociopsicológico bonaerense de primer orden“ (Caparrós Lera 2004:83). Dieses einzigartige Porträt, das Bielinsky mit seinem Film geschaffen hat, stellt Ortega wunderschön dar:

„Las ruidosas bocinas en el epicentro de la ciudad, la jerga argentina a flor de piel, los ‘hijos de puta’ que van y vienen, y que le otorgan esa cualidad de vivacidad y verbo rápido, tan particular que tienen [...] [en Argentina], son sólo un valor agregado de la película que lanzó a la fama a Fabián Bielinsky.“ (Ortega 2006, Auslassung und Anmerkung von mir)

Nueve Reinas ist ein Porträt Argentinien unter der chaotischen Präsidentschaft von Fernando de la Rúa, die in einer der bisher schlimmsten (Wirtschafts- und Finanz-) Krisen des Landes endete. Das zeigt sich besonders in der Szene, in der die beiden Protagonisten sich auf den Weg zur Bank machen um dann festzustellen, dass diese leider in Konkurs gegangen ist. Hier nimmt Bielinsky etwas vorweg, was zu dem Zeitpunkt noch gar nicht geschehen, jedoch für die meisten Argentinier voraussehbar war: den Kollaps des gesamten Finanzsystems im Jahr 2001. Es ist eine Zeit, in der die Arbeitsverhältnisse im Land extrem instabil sind und es derart schwierig geworden ist, einen festen Arbeitsplatz zu finden, sodass viele Argentinier andere Wege finden mussten, sich selbst und ihre Familien zu erhalten. Selbst wenn sich die Wirtschaft und auch die prekäre

³⁰ Näheres zum in dieser Arbeit verwendeten Kulturbegriff siehe Kapitel 3.2.

Arbeitsmarktsituation auf dem Weg der Besserung befinden, ist auch heute noch viel Kreativität gefragt, wenn man bei der ständig steigenden Inflationsrate und den Hungerlöhnen, die zum Teil ausbezahlt werden, ein (mehr oder weniger) anständiges Leben führen möchte. Auf diese Problematik gehen auch viele Filme des *nuevo Cine Argentino* ein, wie Gustavo Aprea (2008:71f.) darstellt:

„Al mismo tiempo que muestran cómo los roles sociales se confunden, las películas argentinas contemporáneas narran la disolución del mito del trabajo como ordenador social. En contraposición con la nostalgia por un mundo laboral estable que se añoraba en el período anterior de nuestra cinematografía, las nuevas películas tematizan los modos en que ‚la gente‘ debe arreglárselas para subsistir. A medida que pasan los años, en las películas argentinas va quedando más claro que un trabajo estable que permita realizar alguna vocación no es más que un espejismo.“

Als Konsequenz dieser prekären Arbeitsmarktsituation schrecken viele Argentinier auch nicht davor zurück, auf illegale Art und Weise an das (zum Überleben notwendige) Geld zu kommen. Das wird meiner Meinung nach auch in dem Film klar dargestellt: Juan und Marcos sind keine professionellen Gauner, sie überfallen keine Banken oder Museen etc. Sie sind vielmehr *kleine Trickbetrüger*, „estafadores de poca monta“ wie man so schön auf Spanisch sagt. Stellenweise wirkt *Nueve Reinas* wie ein dokumentarisches Nachschlagewerk über die unterschiedlichen Dimensionen der argentinischen Unterwelt in Zeiten der Krise. Die beiden Hauptdarsteller haben das, was in Argentinien allgemein hin gerne als *viveza criolla* bezeichnet wird. Der berühmte argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges hat diese Schläue und Gerissenheit der Argentinier sehr schön formuliert: „*El argentino suele carecer de conducta moral, pero no intelectual; pasar por un inmoral le importa menos que pasar por un zonzo. La deshonestidad, según se sabe, goza de la veneración general y se llama viveza criolla.*“³¹ Eine weitere Definition dieser sehr kulturspezifischen Art der Hinterhältigkeit findet sich im Werk *El atroz encanto de ser argentinos* von Marcos Aguinis:³²

„Se la conoce como *viveza criolla*, pero es la *viveza argentina* frecuentada por todas las capas psicosociales y extendida a la totalidad del territorio nacional, aunque en sus comienzos haya predominado en Buenos Aires. Resulta una expresión incomprensible para quien no la haya experimentado –o sufrido–. Refleja o encubre habilidades y miserias. Juega con los equívocos, hace reír y hace llorar, por un lado eleva y por el otro humilla.“ (Aguinis 2001:80)

Marcos und Juan besitzen genau diese Dreistigkeit und Hinterhältigkeit, die oft als typische Eigenschaft der Argentinier – und ganz besonders der Porteños – bezeichnet wird und bei der die Gutgläubigkeit, Geduld und Ehrlichkeit der anderen Mitbürger skrupellos ausgenutzt wird. Das wird auch in Szene 2 der Analyse in Kapitel 6 sehr klar, in der Marcos meint, er sei kein Dieb, er sei einfach nur gerissener als viele andere und traue sich,

³¹ Zit. auf: <http://www.latinamericanstudies.org/argentina/viveza.htm>

³² Es versteht sich von selbst, dass hiermit nicht gesagt werden soll, dass alle Argentinier Betrüger und unehrliche Personen sind, die ihre Mitmenschen ausnutzen. Ein solches Bild will auch der Film *Nueve Reinas* nicht schaffen.

das zu tun, was seiner Meinung nach alle tun würden, hätten sie nur den nötigen Mut dazu. In dieser Szene zeigt er Juan die „richtigen“ Diebe bei der Arbeit: Trickbetrüger, Handtaschenräuber, Wettbetrüger etc., die sich dem Diebstahl und dem Betrug auf professionelle Art und Weise widmen. Natürlich ist in vielen Großstädten die Kriminalitätsrate höher als in ländlicheren Gegenden, dennoch kann die hohe Zahl an Diebstählen und Betrügereien, die täglich in Buenos Aires gezählt werden, als sehr spezifisch für diese Stadt angesehen werden. Diese Überlegung gilt es auch bei der Übersetzung zu beachten, dazu jedoch mehr in der Analyse in Kapitel 6.

All jene Menschen, die Buenos Aires zu dem machen, was die Stadt heute ist, finden ihren Platz in diesem einzigartigen Porträt der argentinischen Gesellschaft, das *Nueve Reinas* darstellt: „el portero del edificio, el paseaperros, la tía solterona, el barman, el botones del hotel, la relacionista pública, el vendedor ambulante, la señora pudiente que se da sus gustos, el falsificador, el policía, el atracador a mano armada, los motochorros...“ (Sáez 2010:o.S.).

Auch die Verwendung des *Lunfardo* durch die beiden Protagonisten (und viele andere Nebendarsteller) trägt dazu bei, dieses perfekte Abbild der argentinischen Gesellschaft zu komplettieren. Denn, wie José Gobello (1996:43) bereits sagte, stellt der *Lunfardo* eine Sprechweise dar, derer die Argentinier sich anstelle des Standard-Spanischen bedienen. Für ihn ist der *Lunfardo* ein „[v]ocabulario compuesto por voces de diverso origen que el hablante de Buenos Aires emplea en oposición al habla general“. Und das zeigt sich auch in diesem Film: Marcos und Juan sprechen so, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Die Dialoge wirken natürlich und scheinen nicht bis ins kleinste Detail ausgefeilt, wie das bei vielen Genrefilmen häufig der Fall ist. Zudem haben viele der verwendeten *Lunfardismen* gaunersprachlichen Charakter, wodurch ein erhöhtes Maß an Authentizität und Glaubwürdigkeit geschaffen wird. Das führt bei der Synchronisation natürlich zu einigen Schwierigkeiten, wie ich im Rahmen der Analyse in Kapitel 6 noch näher aufzeigen werde.

2.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde ein kurzer Überblick über die Geschichte des argentinischen Kinos geboten und aufgezeigt, unter welchen Rahmenbedingungen das sogenannte *Nuevo Cine Argentino* entstanden ist. Dabei waren vor allem zwei Filme von grundlegender Bedeutung: zum einen *Pizza, birra, faso* (1996) von Adrián Caetano, der das argentinische Kino aus einer schweren Krise hinauskatapultierte und die Ära des *Nuevo Cine Argentino* einläutete, und zum anderen *Nueve Reinas* (2000) von Fabián Bielinsky, der das Genrekino auch unter Kritikern salonfähig machte, neue Maßstäbe festlegte und Ricardo Darín zum Gesicht des NCA machte.

Anschließend wurde die Handlung des in dieser Arbeit behandelten Films kurz vorgestellt und nähere technische Daten angeführt. Es folgte ein kurzer Einblick in die Bio- und Filmografien der beiden Hauptdarsteller sowie des Regisseurs.

2 Der Film: *Nueve Reinas*

Abschließend wurde die Kulturspezifität des Films näher untersucht und festgestellt, dass der Film *Nueve Reinas* ein kritisches Porträt der argentinischen Gesellschaft ist. Dabei wurden vor allem die Rolle der *viveza criolla* (der Schläue und Gerissenheit der Argentinier) sowie des *Lunfardo* beleuchtet.

Da nun die Rahmenbedingungen dieser Arbeit festgemacht wurden, widmen sich die folgenden Kapitel der Klärung und Darstellung translationswissenschaftlicher Grundbegriffe und Theorien, die bei der näheren Analyse des Films in Kapitel 6 noch eine wichtige Rolle spielen werden.

3 Kommunikation, Kultur, Translation

3.1 Was ist Kommunikation?

Kommunikation ist eindeutig das Herzstück menschlicher Interaktion. Kommunikation ist ein komplexer Vorgang, dessen Definition sich bereits eine Vielzahl wissenschaftlicher Disziplinen angenommen hat, derart, dass der Begriff heute unzählige Bereiche abdeckt. Einige davon werden u.a. im Brockhaus-Lexikon (1998, Bd. 7:429) angeführt: „[...] Prozess des Zeichenaustausches zw. Menschen (Human-K.), Tieren (animal. K.), innerhalb lebender Organismen (Bio.-K.) wie auch innerhalb oder zw. techn. Systemen (techn. K., Maschinen-K.).“

Obwohl all diesen Begriffen das Wort *Kommunikation* gemein ist, bezeichnen sie doch ganz unterschiedliche Dinge und befassen sich mit verschiedenen Aspekten der Kommunikation.³³ In der Translationswissenschaft ist besonders die Ebene der menschlichen Kommunikation von Bedeutung. Eine sehr umfangreiche Definition, die nicht nur die wichtigsten Aspekte präzise zusammenfasst, sondern auch näher auf die Rolle der menschlichen Kommunikation eingeht, findet sich im Fischer-Lexikon für Publizistik (1971:89, zit. in Faulstich 1994:20, Hervorhebung und Auslassung im Original):

„In einem weiten Sinn wird der Begriff *Kommunikation* häufig für alle Prozesse der Informationsübertragung verwendet. Eine so umfassende Betrachtungsweise kann ihre Berechtigung daraus herleiten, daß alle technischen, biologischen, psychischen und sozialen Informationsvermittlungssysteme einander strukturell ähnlich sind und weitgehend den gleichen *syntaktischen* Gesetzen unterliegen [...]. Im engeren Sinne versteht man unter Kommunikation einen Vorgang der *Verständigung*, der Bedeutungsvermittlung zwischen Lebewesen. Kommunikation zwischen Menschen ist [...] eine Form *sozialen Handelns*, das also mit einem ‚subjektiven Sinn‘ verbunden und auf das Denken, Fühlen, Handeln anderer bezogen ist; Kommunikation ist eine Sonderform des sozialen Handelns oder der *Interaktion* insofern, als der ‚gemeinte Sinn‘ *direkt* (mit Hilfe meist eigens für diesen Zweck bestimmter Zeichen) vermittelt wird.“

Ein interessanter Aspekt dieser Definition ist der Hinweis auf die Tatsache, dass es sich bei Kommunikation um eine „Sonderform des sozialen Handelns“ (Ibid.) handelt.³⁴ Das bedeutet also, dass es, um zu kommunizieren immer mindestens zwei Personen benötigt³⁵ – einen Sender und einen Empfänger, die im Laufe der Kommunikation in ihren

³³ Eine erste wissenschaftliche Annäherung an die Thematik erfolgte v.a. im Bereich der Massenkommunikation, die auch heute noch Hauptuntersuchungsgegenstand der Kommunikationsforschung ist. Auch der Film, das in dieser Arbeit untersuchte (Kommunikations-)Medium, kann als Massenkommunikation bezeichnet werden, genauer gesagt als öffentliche Kommunikation, die sich an ein disperses Publikum wendet. Näheres zum Begriff Massenkommunikation u.a. in Faulstich 1994:20ff.

³⁴ Ammann (1995:32) bezeichnet Kommunikation als die „Grundlage des menschlichen Zusammenlebens“.

³⁵ Diese Notwendigkeit beschreibt auch Kaiser-Cooke (2007:29): „Kommunikation ist deswegen notwendig, weil der Mensch nicht als Einzelner existiert, sondern nur als soziales Wesen überleben kann. Die Kommunikation ermöglicht es uns, diese Welt noch besser zu ordnen und als Gruppe sinnvoll damit umzugehen.“

Rollen natürlich immer miteinander alternieren (können). Eine weitere wichtige Information, die sich in der o.a. Definition findet, ist jene, dass Kommunikation „auf das Denken, Fühlen, Handeln anderer bezogen ist“ (Ibid.), d.h. sie beinhaltet neben einem Informationsangebot auch eine emotionale Ebene, einen Beziehungsaspekt. Ausgehend von dieser Tatsache gilt auch festzustellen, dass Kommunikation – aus den verschiedensten Gründen – natürlich nicht immer erfolgreich sein muss: Vermeer/Witte (1990:35) bezeichnen sie daher als „Informationsmittlung(sversuch)“, der glücken kann oder auch nicht. Grundsätzlich kann man nur kommunizieren, wenn auch der Rezipient bereit ist zu rezipieren – Kadrić *et al.* (2007:53) sprechen hier vom „Prinzip der impliziten Reziprozität“. Den bewussten Versuch, Kommunikation herzustellen, bezeichnen sie als „kommunikatives Handeln“ und Kommunikation in weiterer Folge als „ein wechselseitiges soziales Ereignis, das von einer bestimmten Intention geleitet wird“ (Ibid.).

Eine wichtige Erkenntnis für die Translationswissenschaft ist die Tatsache, dass menschliche Kommunikation nicht nur auf sprachlicher Ebene stattfindet, wie Kadrić *et al.* (2007:41, meine Hervorhebungen) in folgender Definition feststellen:

„Kommunikation wird allgemein als Austausch von Signalen zwischen mindestens zwei Beteiligten verstanden. Streng genommen ist jedes soziale Verhalten kommunikativ, denn in jeder zwischenmenschlichen Situation besteht ein natürlicher Drang zur Kommunikation. Es geht dabei um Mitteilungen, die wir mit Hilfe von sprachlichen, parasprachlichen und nicht-sprachlichen Elementen vermitteln. Das lateinische Verbum ‚communicare‘ bedeutet ‚teilen‘, ‚mitteilen‘, ‚teilnehmen lassen‘. In diesem Sinne wollen wir die Kommunikation als ‚Anteil haben an einer Mitteilung‘ verstanden wissen.“

Menschen bedienen sich also diversester Mittel, um Kommunikation herzustellen, die außerdem grundlegend dazu beitragen können, ob diese erfolgreich verläuft oder nicht. In den wenigsten Fällen sind sie sich dessen bewusst. Das heißt, auch unsere Intonation, unsere Mimik und Gestik, unser körperliches Raumverhalten (Proxemik) und so weiter beeinflussen die Kommunikation. Diese Tatsache führte Paul Watzlawick zur Formulierung eines der wichtigsten Grundsätze der Kommunikation: „*Man kann nicht nicht kommunizieren*“ (Watzlawick *et al.* 2007:53, Hervorhebung im Original).

Insgesamt unterscheidet Watzlawick zwischen fünf sogenannten „Axiomen“ der menschlichen Kommunikation. Diese lauten wie folgt:

1. Axiom: „*Man kann nicht nicht kommunizieren.*“ (2007:53)

Das bedeutet also, dass, egal wie man sich verhält (ob man schreit, ob man schweigt, ob man singt oder ob man lacht), jedes *Verhalten* einen kommunikativen Charakter hat und unserem Gegenüber etwas über uns mitteilt. Ebenso kann auch unser Gegenüber nicht *nicht* auf unser Verhalten reagieren, denn jedes Verhalten – auch Schweigen – beinhaltet eine Reaktion. Selbst, wenn ich mich dazu entscheide, das Schweigen meines Gegenübers zu ignorieren, setze ich damit eine Handlung, folglich *kommuniziere* ich auch etwas.

2. Axiom: „Jede Kommunikation hat einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt, derart, daß letzterer den ersteren bestimmt und daher eine Metakommunikation ist.“ (2007:56)

In jeder Mitteilung ist also nicht nur Information über das WAS enthalten – also darüber, welche sachliche Information ich meinem Gesprächspartner übermitteln will – sondern auch über das WIE – d.h. darüber, wie ich das, was ich ihm oder ihr mitteile eigentlich *meine*. Der Beziehungsaspekt spiegelt die emotionale Ebene der Kommunikation wider und ist oftmals viel wichtiger als die sachlich-inhaltliche Ebene.

3.Axiom: „Die Natur einer Beziehung ist durch die Interpunktion der Kommunikationsabläufe seitens der Partner bedingt.“ (2007:61)

Jeder Mensch hat seine individuelle Auffassung von Realität, die durch viele unterschiedliche Faktoren beeinflusst wird. Diese individuelle Wahrnehmung ist auch der Grund dafür, dass Ursache und Folge unseres Verhaltens von jedem anders wahrgenommen werden. „’Interpunktion’ heißt willkürliche Interpretation des einen Verhaltens als Ursache und des anderen Verhaltens als Folge.“ (Kadrić *et al.* 2007:42) Es geht also um die Frage danach, wer ein bestimmtes Verhalten begonnen hat und welche Folgen es nach sich gezogen hat. Die Antwort auf diese Frage fällt je nach subjektiver Wahrnehmung verschieden aus.

4.Axiom: „Menschliche Kommunikation bedient sich digitaler und analoger Modalitäten. Digitale Kommunikationen haben eine komplexe und vielseitige logische Syntax, aber eine auf dem Gebiet der Beziehungen unzulängliche Semantik. Analoge Kommunikationen dagegen besitzen dieses semantische Potential, ermangeln aber die für eindeutige Kommunikationen erforderliche logische Syntax.“ (2007:68)

Menschliche Kommunikation weist sowohl eine analoge als auch eine digitale Ebene auf. Was bedeutet das? Als analog wird vor allem Kommunikation auf der Beziehungsebene bezeichnet, z.B. Gestik, Mimik, Lachen, aber auch eine Zeichnung oder wenn ich jemanden in den Arm nehme etc. Digitale Kommunikation ist eher auf der Inhaltsebene anzusiedeln: Hierbei geht es um die Wortwahl etc., die es uns ermöglicht, bestimmte Sachverhalte unterschiedlich komplex darzustellen.

5.Axiom: „Zwischenmenschliche Abläufe sind entweder symmetrisch oder komplementär, je nachdem, ob die Beziehung zwischen den Partnern auf Gleichheit oder Unterschiedlichkeit beruht.“ (2007:70)

Es liegt auf der Hand, dass gesellschaftliche Hierarchien unser kommunikatives Verhalten erheblich beeinflussen. So wird ein Kind anders mit seiner Mutter sprechen als z.B. mit seiner Lehrerin oder seinem besten Freund. Kommunikation verläuft dann symmetrisch, wenn zwischen den Gesprächspartnern Gleichheit herrscht, also alle Fragen stellen, Vorschläge einbringen oder auch kritisieren dürfen. In einer komplementären Kommunikationssituation sind die Gesprächspartner einander nicht gleich gestellt, einer gibt den Ton an, z.B. indem er bestimmt, wann der andere antworten oder Fragen stellen darf.

Diese fünf Grundsätze gilt es natürlich auch im Translationsprozess zu beachten. Ein wichtiger Aspekt, der bei der Translation eine entscheidende Rolle spielt, wurde in Watzlawicks Modell jedoch nicht berücksichtigt, und zwar die kulturelle Prägung der Kommunikationsteilnehmer.³⁶ In der Translation, deren Ziel es ist, über Kulturbarrrieren hinweg *effektiv* Kommunikation herzustellen, kommt diesem Aspekt also besondere Bedeutung hinzu. Auf diese Tatsache gehen auch Kadrić *et al.* (2007:48f., Hervorhebung im Original) ein:

„Wie in einer Gesellschaft kommuniziert wird, hängt von vielen Faktoren ab: vom Klima, vom Lebensstandard und von den Bedürfnissen, von Machtverhältnissen, vom Verhältnis der Generationen, von Sitten und Gewohnheiten, von der Rollenvorstellung der Geschlechter, Tabus, usw. Viele dieser Lebensumstände wurzeln in einer Tradition, die häufig als *Werte* bezeichnet wird und die Wunschvorstellungen einer Gesellschaft in einem bestimmten Zeitraum wiedergibt. Die Befolgung der Wunschvorstellungen geschieht durch Lernen von Regeln und die Annahme, von Verhaltensmustern, die in einer Gesellschaft in Form und Konvention verankert sind. Den Anpassungsprozess an die Gesellschaft und ihre Kultur nennen wir **Enkulturation**. Enkulturation ist ein langer Prozess des Lernens von Spielregeln: Wir lernen, wie wir essen, wo wir schlafen, wie wir Zuwendung zeigen, mit Kolleginnen umgehen, Respekt vor Formen und Symbolen zeigen, wie viel Wert auf Äußeres in unserer Gesellschaft gelegt wird, also was von uns erwartet wird. Wir verhalten uns in Übereinstimmung mit dem, was in unserer Gesellschaft als ‚normal‘ angesehen wird.“

Kommunikation wird also stark durch unsere Kultur und durch die Gesellschaft, in der wir leben und an deren Werten und Konventionen wir uns in unserem (kommunikativen) Verhalten orientieren, geprägt: „Kommunikation ist immer in einem soziokulturellen Raum angesiedelt und eingebettet in gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge.“ (Schmitt 2006:3) Was genau bedeutet jedoch Kultur? Mit der Klärung dieser Frage beschäftigt sich der nächste Punkt.

3.2 Was ist Kultur?

Ähnlich wie auch im Fall von „Kommunikation“ finden sich für den Begriff „Kultur“ zahlreiche Definitionen, die von alltagssprachlichen bis in hochwissenschaftliche Sphären reichen. Im deutschsprachigen Raum beschäftigt sich die Wissenschaft seit dem späten 17. Jh. mit dem Begriff „Kultur“ und sah diesen zu Beginn vor allem in seiner Dichotomie zum Konzept „Natur“. Anfangs wurden darunter hauptsächlich „die geistigen Werte und die ethischen Verpflichtungen des Menschen“ (Lauscher 1998:278, vgl. auch Maletzke 1998:15f.) verstanden. Im 19. Jh. schließlich wurde der Kulturbegriff zu einem Mittel der Identitätsstiftung des Bürgertums (Stichwort *Zivilisation*). Heute umfasst der Begriff vor allem zwei verschiedene Ebenen, wie auch Lauscher beschreibt:

³⁶ Ein weiterer wichtiger Aspekt, der hier keinen Eingang findet ist jener der *Intentionalität* der Kommunikation: Jede Form der Kommunikation verfolgt ein bestimmtes Ziel (wenngleich dies dem Sender bzw. Empfänger nicht immer bewusst ist) (vgl. Kadrić *et al.* 2007:53).

„Unter dem Einfluß von Ethnologie und Anthropologie vor allem angelsächsischer Prägung hat sich der deutsche Kulturbegriff in der Mitte unseres Jahrhunderts [Anm.: 20. Jh.] zu einer deskriptiven Kategorie (und zunehmend zu einem Synonym für ‚Zivilisation‘) entwickelt, mit Hilfe dessen Handlungsbereiche, Tätigkeiten und Erscheinungen von Gesellschaften erfaßt sowie die davon bestimmte Alltagswelt beschrieben werden können. Daneben ist ein soziologischer Kulturbegriff entstanden, der Kultur als das zunehmend symbolisch-abstrakte Verhältnis des Menschen zur Natur sieht und die von Kollektiven konstruierten Lebenszusammenhänge untersucht.“³⁷ (1998:278)

Grundlegend kann also unterschieden werden zwischen Kultur im materiellen und Kultur in einem symbolisch-ideellen Sinn. Auf ideeller Ebene wird Kultur als ein „System von Konzepten, Überzeugungen, Einstellungen [und] Wertorientierungen“ (Maletzke 1996:16) aufgefasst. Materielle und symbolisch-ideelle Ebenen beeinflussen einander sehr stark, wie auch folgende Definition aus dem Brockhaus-Lexikon (2006, Band 16:61, meine Hervorhebungen) zeigt:

„In einem engeren, auch traditionell so vorgegebenen Sinn bezeichnet K[ultur] die Handlungsbereiche, in denen der Mensch auf Dauer angelegte, einen individuellen oder kollektiven Sinnzusammenhang gestaltende oder repräsentierende Produkte, Produktionsformen, Verhaltensweisen und Leitvorstellungen hervorzubringen vermag, die dann im Sinne einer Wertordnung oder eines Formenbestandes das weitere Handeln steuern und auch strukturieren können. Dazu gehören Muster bzw. Modelle sozialen Verhaltens ebenso wie religiöse und kult. Objekte, Schriften u.a. Zeichensysteme, Bauten, Naturgestaltung und Gruppenorganisationen; nicht zuletzt auch Repräsentationen geistiger Gebilde wie Rituale, Texte, performative Inszenierungen, Gesänge oder sonstige künstler. Gestaltungen. Damit betont dieser K.-Begriff nicht nur das Hervorgebrachte und Künstliche menschl. Produkte, sondern auch den Formcharakter und die Wertschätzung, die diesen i.d.R. zukommt.“

Wie bereits erwähnt, gibt uns unsere Kultur also gewisse „Leitvorstellungen“ – auch Konventionen, Werte oder Normen genannt – vor, an denen wir uns in unserem Handeln orientieren können, was wir de facto auch tun. Gleichzeitig jedoch *steuern* diese Konventionen und Normen auch unser Denken und Handeln. Kaiser-Cooke (2007:11) bringt die Rolle dieser „Leitvorstellungen“ auf den Punkt, indem sie kurz und prägnant formuliert: „Kultur ordnet und interpretiert die Welt.“ Ein weiterer sehr wichtiger Aspekt dieser Definition ist die Tatsache, dass Kultur unser Denken und unsere Handlungen sowohl individuell als auch im Kollektiv zu steuern vermag. Das bedeutet also, dass man zwischen verschiedenen Reichweiten der Kultur unterscheidet, die Vermeer (1990) als Para-, Dia- und Idiokultur bezeichnet hat. Parakultur bezeichnet dabei die Kultur einer ganzen Gesellschaft als Kollektiv (z.B. allgemeiner die südamerikanische Gesellschaft oder etwas spezieller die argentinische Gesellschaft). Als Diakultur bezeichnet er einen Teil dieser Gesamtgesellschaft (z.B. die Porteños innerhalb der argentinischen

³⁷ Es sei darauf hingewiesen, dass sich das Bedeutungsspektrum des Begriffs „Kultur“ in der deutschen Sprache durchaus auch auf den Bereich der Biologie, also u.a. im Sinne von Pflanzenkultur, Monokultur, Kultivierung etc. ausweiten lässt. In der vorliegenden Arbeit wird diese Definition jedoch nicht berücksichtigt.

Gesellschaft oder auch die Fans des Fußballclubs *River Plate*). Die Idiokultur – nomen est omen – bezeichnet dementsprechend die Kultur einer einzelnen Person, eines Individuums. Ammann (1995:44) fügt noch hinzu, dass diese Kategorien immer an die Faktoren Zeit und Ort gebunden sind: „Raum und Zeit wirken sich z.B. so aus, daß nicht alle kulturellen Aspekte der Para-, Dia- oder Idiokultur gleichermaßen zum Tragen kommen.“

Kultur steuert jedoch nicht nur unsere Handlungen, sondern beeinflusst auch unsere Wahrnehmung von Realität, bzw. stellt jede Kultur einen anderen Bezug zur Realität dar und zwar sowohl auf para-, dia- als auch idiokultureller Ebene. Die Kultur eines Menschen setzt sich demnach aus verschiedenen *Teilkulturen* zusammen, die bisweilen ident sein können mit seinen sozialen *Rollen* und gemeinsam seine individuelle Wahrnehmung von Realität darstellen (vgl. u.a. Kadrić *et al.* 2007, Manhart 1996).

Eine der wahrscheinlich wichtigsten Definitionen von Kultur für translationswissenschaftliche Zwecke ist sicherlich jene von Heinz Göhring in Anlehnung an Goodenough (1964:36), der Kultur nicht als materielles Phänomen betrachtet, sondern als „form of things that people have in mind, their models for perceiving, relating, and otherwise interpreting them“:

- „Kultur ist all das, was das Individuum wissen und empfinden können muß,
1) damit es beurteilen kann, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen so verhalten, wie man es von ihnen erwartet (Erwartungskonformität), und wo sie von den Erwartungen abweichen;
2) damit es sich in Rollen der Zielgesellschaft, die ihm offen stehen, erwartungskonform verhalten kann, sofern es dies will und nicht etwa bereit ist, die Konsequenzen aus erwartungswidrigem Verhalten zu tragen,
3) zur Kultur gehört auch all das, was das Individuum wissen und empfinden können muß, damit es die natürliche und die vom Menschen geprägte oder geschaffene Welt wie ein Einheimischer wahrnehmen kann.“ (Göhring 1980:73f.)

Diese Definition umfasst einige sehr wichtige Aspekte, die auch aus translationswissenschaftlicher Sicht sehr relevant sind. Einer davon ist die Tatsache, dass Kultur sich nicht nur auf der inhaltlichen bzw. Sach- oder Wissensebene abspielt, sondern, ähnlich wie Kommunikation, auch eine emotionale Komponente enthält. Kultur wird „empfunden“. Wichtig ist auch der Hinweis auf die „Erwartungskonformität“: Kulturspezifisches Wissen gilt in den meisten Fällen als implizit, d.h. wir müssen es nicht bewusst abrufen, um uns kulturkonform zu verhalten. Bewusst wird es erst, wenn sich jemand entgegen der kulturspezifischen Normen – also nicht erwartungskonform – verhält (vgl. dazu z.B. Kadrić *et al.* 2007:29). Eine Antwort auf die Frage, inwiefern man sich in einer Kultur als „Einheimischer“ fühlen kann, steht jedoch noch aus. Denn in einer zunehmend globalisierten Welt wie der unseren gibt immer mehr Menschen, die die Einflüsse mehrerer Kulturen in sich vereinen und für die die Grenzen zwischen den einzelnen Kulturen immer mehr verschwimmen: z.B. Migranten der zweiten oder dritten Generation; Menschen, die in interkulturellen Ehen oder Partnerschaften leben; Übersetzer und Dolmetscher; Angehörige internationaler Organisationen etc., wie auch Göhring später selbst erkennt (vgl. 2006:113).

Ein letzter wichtiger Aspekt, der für eine abrundende Definition von Kultur von grundlegender Bedeutung ist, ist jener der Sprache: Auch unsere Sprache spiegelt wider, was in unserer Kultur als relevant empfunden wird und mit der Sprache verleihen wir unserer (kulturbedingten) Auffassung von Realität Ausdruck. Sprache ist also ein Teil unserer Kultur, oder wie Witte (2000:16, Hervorhebung im Original) es formuliert: „eine Erscheinungsform der Kultur“.

Zusammenfassend ergibt sich für mich daher in Anlehnung an Göhring, Kadrić *et al.*, Kaiser-Cooke, Vermeer und Witte folgende Definition von Kultur, auf die ich in dieser Arbeit auch Bezug nehmen möchte, wenn von „Kultur“ gesprochen wird:

Kultur umfasst all das, was die ihr angehörenden Individuen auf para-, dia- und idio-kultureller Ebene prägt und ihr Denken, Handeln und Sprechen beeinflusst. Kultur ist *Wissen* in seiner facettenreichsten Form und beinhaltet all jene Informationen, die ein Individuum benötigt, um sich in seinem kulturellen Kontext richtig verhalten und richtig empfinden zu können, sofern es dies möchte. Dieses Wissen ist zumeist *implizit* und in vielen Fällen auch *unbewusst*. Kultur formt und ordnet die uns umgebende Welt und hilft uns dabei, uns auf sie zu beziehen (z.B. sprachlich). Die Grenzen der Kultur sind oftmals verschwommen und niemand ist an eine Kultur gebunden. Kultur ist nicht angeboren. Sprache ist nur einer von vielen Aspekten von Kultur.

3.3 Die Kulturspezifität der Kommunikation

Sprache gilt als einer der wichtigsten Aspekte von Kommunikation und Kultur. Schon der deutsche Philosoph Martin Heidegger (1949) war der Meinung, Sprache stifte Identität und Zugehörigkeit und bezeichnete sie als „Haus des Seins“. Stolze (2008:42) nennt sie „ein Instrument der Kommunikation zwischen den Menschen über die sie umgebende Welt“. Unsere Kultur ist geprägt durch unsere Sprache und umgekehrt: „Diejenigen Aspekte der Welt – sowohl die materiellen wie auch die immateriellen – die für uns wichtig sind, die für unsere Kultur als relevant erachtet werden, nehmen wir als Realität wahr. Diese werden daher Gegenstand der Sprache“ (Kaiser-Cooke 2007:29). Denn, um mit Kadrić *et al.* (2007:32) zu sprechen: „Wir sehen die Welt durch die Brille unserer Sprache.“ Das bedeutet, dass sich uns durch Sprache die Möglichkeit eröffnet, über unsere kulturell geprägte Wahrnehmung von Realität zu kommunizieren. Diese Annahme formulierte Benjamin Lee Whorf für die Sprachwissenschaft in seinem *linguistischen Relativitätsprinzip*, das auch als Sapir-Whorf-Hypothese bekannt wurde:

„[...] Menschen, die Sprachen mit sehr verschiedenen Grammatiken benützen, werden durch diese Grammatiken zu typisch verschiedenen Beobachtungen und verschiedenen Bewertungen äußerlich ähnlicher Beobachtungen geführt. Sie sind

daher als Beobachter einander nicht äquivalent, sondern gelangen zu irgendwie verschiedenen Ansichten von Welt.“ (Whorf 1999:20)

In ihrer krassesten Auslegung könnte diese Hypothese zu der Annahme führen, dass Translation unmöglich ist. Dass dem nicht so ist, zeigt die Praxis.

Ausgehend von der unter Punkt 3.2 angeführten Definition von Kultur, gilt zu beachten, dass jede Para-, Dia- oder Idiokultur ihre eigene Form der Kommunikation aufweist, i.e. ihren eigenen *Diskurs*:

„[...] Diskurse stellen soziale Interaktion dar, indem sie die bestehenden soziopolitischen Verhältnisse durch Selektion in einer konkreten sprachlichen Praxis beschreiben. Das heißt eigentlich, dass sich Menschen (bewusst oder unbewusst) durch Diskurse für bestimmte Interpretationen *entscheiden*, die zwangsläufig selektiver sind, als die allgemeine Interpretation, die durch das Sprachsystem zur Verfügung steht.“ (Kadrić *et al.* 2007:36, Hervorhebung im Original)

Für unseren konkreten Fall bedeutet das, dass auch der *Diskurs* der beiden Protagonisten im Film *Nueve Reinas* auf parakultureller (in ihrer Rolle als Argentinier), auf diakultureller (in ihrer Rolle als Porteños im Allgemeinen und als *chorros porteños* im Speziellen) und auf idiokultureller (in ihren Rollen als Juan und Marcos) Ebene geprägt ist. Die Gewichtung fällt hierbei unterschiedlich aus: Kennzeichnend für ihre parakulturelle Zugehörigkeit zur Gruppe der „Argentinier“ ist unter anderem die typisch argentinische Sprachmelodie sowie der für das argentinische Spanisch bezeichnende *Yeísmo rehilado*. Ihre diakulturelle Zugehörigkeit lässt sich z.B. anhand einiger *Lunfardismen* oder *Argentinismen* ausmachen, die ihren Diskurs prägen und nur im Raum von Buenos Aires Verwendung finden. Auf der nonverbalen Ebene könnte auch ihre *viveza criolla*³⁸, mit der sie sich durchs Leben schlagen, als Merkmal der Porteños angesehen werden. Auch auf idiokultureller Ebene ist ihr Diskurs markiert: Marcos ist ein Großmaul und Juan eher zurückhaltend bis schüchtern.

Welche Relevanz jedoch hat dies alles für die Translation? Dies wird im nächsten Punkt behandelt.

3.4 Was ist Translation?³⁹

Bisher ging es hauptsächlich um Kommunikation und Kultur, die, wie festgestellt wurde, durch Sprache miteinander untrennbar verbunden sind. Genau hier setzt auch Translation an, die laut Ammann auch „als eine Sondersorte von *Kommunikation*“ (1995:31, Hervorhebung im Original) bezeichnet werden kann. Was konkret Translation nun ist, ist gar nicht so einfach zu sagen. Wie wir bereits wissen, ist Sprache der Ausdruck unserer kulturell geprägten Auffassungen von Realität. Bei der Translation treffen jedoch nicht nur

³⁸ Näheres dazu siehe Kapitel 2.3.

³⁹ Der Begriff Translation umfasst sowohl Übersetzten als auch Dolmetschen. In Rahmen dieser Arbeit wird jedoch nur auf den übersetzerischen Aspekt der Translation eingegangen.

zwei unterschiedliche Sprachen aufeinander, sondern vor allem zwei unterschiedliche Kulturen, i.e. zwei unterschiedliche Realitätsauffassungen. Auf diese Tatsache gehen auch Kadrić *et al.* (2007:39, meine Hervorhebung) ein:

„Im Prozess der Translation treffen unterschiedliche Zugänge zur Realität aufeinander, die durch unterschiedliche Sprachen (und Diskurse) ausgedrückt werden. Translation ist daher immer *kultureller Transfer*.“

Entgegen häufiger Annahmen spielt Kultur im Translationsprozess also keine untergeordnete Rolle, sondern ist von grundlegender Bedeutung: Translation ist eine *transkulturelle* Handlung, bei der es gilt, kulturelle und sprachliche Barrieren zu überwinden.

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

Translation ist immer ein Entscheidungsprozess (Kadrić *et al.* 2007:39) und „fordert Entscheidungen auf allen sprachlichen und kulturellen Rängen: Wortwahl, Satzkonstruktionswahl, Wahl des Textaufbaus usw.“ (Vermeer 1986:36) Außerdem ist Translation *immer* zweckorientiert und situationsabhängig. Zweck und Intention können in vielen Fällen bei der Translation grundlegend geändert werden (mehr dazu in Kapitel 4). Es gibt keine absolute Definition von Translation im Allgemeinen oder Übersetzung im Speziellen, was jedoch festgehalten werden kann ist, dass es sich dabei um „eine Neugestaltung des Textes, entsprechend einer vorgegebenen Situation, als ‚Teil der Zielkultur‘“ (Snell-Hornby 1986:16) handelt. Wie wichtig Kulturspezifik und Kulturkompetenz für professionelles translatorisches Handeln sind, wird nun im folgenden Punkt dargestellt.

3.4.1 Die Rolle des kulturspezifischen Wissens und der Kulturkompetenz für professionelles translatorisches Handeln

Professionalität ist auch in der Translation oberstes Gebot. Zum professionellen translatorischen Handeln sind nicht nur breite Sprachkenntnisse vonnöten, sondern vor allem bedarf es einer enormen Kulturkompetenz. Kadrić *et al.* (2007:39) sind sogar der Meinung, dass „[o]hne Kulturwissen [...] professionelle Translation gar nicht möglich [ist], denn Sprache ist immer der Ausdruck einer Kultur und professionelle Translatorinnen sollen ja immer wissen, welche Sicht der Welt sie mit den Mitteln der jeweiligen Sprache ausdrücken können, sollen, wollen.“

Göhring (2006:112) nennt Translatoren „interkulturelle Kommunikatoren par excellence“. Professionelles translatorisches Handeln fußt auf dem Wissen um die Tatsache, dass kulturspezifisches Wissen in Texten nicht immer explizit ist (–tatsächlich

ist es das in den wenigsten Fällen!). Aus diesem Grund benötigt der Translator ein großes Maß an Feingefühl:

„Translation involves tuning in to the other side, it presupposes understanding and empathy, it requires linguistic, cultural and subject expertise and the ability to communicate a message in terms suitable for the recipient.“ (Snell-Hornby 2008:198)

Snell-Hornby führt hier noch einen weiteren wichtigen Aspekt an: Translatoren müssen wissen, *wie* sie den Zieltext zu formulieren bzw. zu gestalten haben, damit er auch in der Zielkultur seinen Zweck erfüllt. Dazu ist es überhaupt notwendig zu wissen, *dass* jede sprachliche Handlung (sei es schriftlich oder mündlich) eine Funktion hat und es gilt herauszufinden, um *welche* Funktion es sich im jeweiligen Fall handelt.

Es ist also von grundlegender Bedeutung, profunde Kenntnisse über die Zielkultur zu besitzen. Eine der größten Hürden dabei ist das, was in der Soziologie gerne als *Ethnozentrismus* bezeichnet wird, i.e. die vornehmlich unbewusste „Vorstellung, dass die Regeln und Normen der eigenen Kultur universelle Gültigkeit haben“ (Broszinsky-Schwabe 2011: 39). Translatoren müssen sich dieser Tatsache bewusst sein und auch wissen, dass die „Andersartigkeit einer Kultur [...] letztlich immer nur in der Meinung von jemandem über sie [existiert]“ (Vemeer/Witte 1990:148). Das heißt also, *inwiefern* ich eine fremde Kultur als *anders* auffasse, hängt sehr stark von meiner eigenen Wahrnehmung statt. Oberste Priorität in der professionellen Translation hat daher die Fähigkeit, die eigene Wahrnehmung kritisch zu hinterfragen: „[...] [S]oll Kommunikation über Kulturgrenzen hinweg möglich sein, müssen wir lernen, von unserem Standpunkt zu abstrahieren und einen Perspektivenwechsel vorzunehmen“ (Ammann 1995:49).

Es gilt demnach, die fremde Kultur zu *verstehen*, und zwar auf zwei Ebenen: Zum einen geht es um „das Begreifen dessen, was der Gesprächspartner ‚meint‘“ und zum anderen um „das Einfügen von Neuem in bereits Bekanntes“ (Maletzke 1996:24). Für diese beiden Ebenen des fremdkulturellen Verstehens, die zum professionellen translatorischen Handeln notwendig sind, hat Witte (2006:346f) die Begriffe der „Kompetenz-in-Kulturen“ und der „Kompetenz-zwischen-Kulturen“ geprägt. Es gilt, abzuschätzen zu können, „wie die (Mitglieder der) beiden Kulturen sich selbst im Verhältnis zu der jeweils anderen Kultur sehen, welches Wissen sie über die andere Kultur haben und wie sie glauben, daß sie von der anderen Kultur gesehen werden“ (Witte 2006:347).

Doch all dies nutzt nichts, wenn Translatoren sich selbst *überschätzen*, in dem Glauben, sie würden ihre Arbeitskulturen gut genug kennen. Sie müssen wissen, dass auch ihr Wissen Grenzen hat und sich darüber bewusst sein, dass sie ebenso wie alle anderen in ihrer Ausgangskultur verankert sind, ergo ihre Wahrnehmung durch ihre eigene Kultur beeinflusst wird. Die Fähigkeit sich von der eigenen Wahrnehmung zu distanzieren und eine objektive Position einzunehmen ist eine der grundlegendsten Eigenschaften, die ein professioneller Translator mitbringen muss. Am allerwichtigsten erscheint jedoch die simple Erkenntnis, dass niemand perfekt und ein gesundes Maß an Selbstreflexion für

professionelles Handeln unabdingbar ist. Niemand kann jemals *alles* über eine Kultur wissen, weder über die eigene noch über eine fremde und dieser Tatsache muss man sich bewusst sein. Über diese Utopie schreibt Göhring:

„Eigentlich müßte der Translator mit allen Kulturen vertraut sein, die im Verlaufe seiner Arbeit für ihn bedeutsam werden können. Andererseits wäre es absurd, von ihm zu fordern, er solle (zusätzlich zu all dem anderen, was er sowieso schon beherrschen muß) auch noch das Wissen eines Kulturanthropologen und eines auf Kulturvergleich spezialisierten Soziologen verfügbar halten. Es käme ihm jedoch zustatten, wenn er in sich die auf die Entdeckung von Kulturmustern geeichte Neugier, Sensibilität und Sichtweise des Kulturanthropologen – kurz: die *kulturanthropologische Perspektive* – entwickeln könnte.“ (2006:114, Hervorhebung im Original)

Professionelles translatorisches Handeln umfasst demnach unterschiedliche Aspekte:

Translatoren benötigen neben umfassendem Sprach- und Sachwissen auch ein hohes Maß an Kulturkompetenz, müssen sich jedoch gleichzeitig der eigenen Grenzen bewusst sein und auch darüber, wann ihr eigenes Wissen nicht ausreicht und sie z.B. genauer recherchieren müssen etc. Wichtig ist jedoch vor allem, dass sie nicht nur *in* den Kulturen kompetent sind, sondern *zwischen* ihnen und dadurch eine reibungslose Kommunikation ermöglichen.

3.5 Zusammenfassung

In diesem Kapitel ging es darum zu definieren, worum es sich bei den Begriffen *Kommunikation* und *Kultur* überhaupt handelt und in welcher Relation diese zur *Translation* stehen. Es wurde festgestellt, dass Kommunikation und Kultur einander wechselseitig über das Medium *Sprache* beeinflussen und dass Kultur unsere Wahrnehmung von Realität erheblich prägt.

Des Weiteren ging hervor, dass Translation immer einen kulturellen Transfer beinhaltet und demnach nicht nur, wie oftmals fälschlicherweise angenommen, auf sprachlicher Ebene zu vollziehen ist. Ein umfassendes Maß an Kulturkompetenz spielt in diesem Zusammenhang eine sehr wichtige Rolle, ebenso wie das Bewusstsein eines Translators darüber, dass man nicht alles über eine fremde Kultur wissen kann und dass auch Translatoren durch die Brille ihrer eigenen Kultur sehen. Translation erfordert daher immer einen Perspektivenwechsel.

4 Grundwissen Translation

4.1 Der Text und seine Merkmale

Translatoren arbeiten mit Texten, das ist klar. Was genau ein Text ist (bzw. alles sein kann) ist dagegen nicht so klar. In der Literatur finden sich zahlreiche unterschiedliche Definitionen des Textbegriffs, die verschiedene Aspekte aufgreifen.

Die Suche nach einer für die Zwecke der vorliegenden Arbeit dienlichen Definition beginnt mit dem Griff zum Lexikon, in unserem Fall die Brockhaus-Enzyklopädie. Dort findet sich bereits ein interessanter Hinweis: Das Wort „Text“ kommt ursprünglich aus dem Lateinischen, wo es „Gewebe“ bedeutet. Im Spätlateinischen dann erhielt es die Bedeutung „Inhalt“ bzw. „Gewebe der Rede“ (vgl. Brockhaus 2006, Bd. 27:269). Des Weiteren wird dort auf die wichtige Tatsache hingewiesen, dass „die Schriftlichkeit [...] kein fix notwendiger Bestandteil des [Text-]Begriffes“ ist, wenngleich „die meisten mit ihm verbundenen Eigenschaften in engem Zusammenhang mit der schriftl. Fixierung und Speicherung“ (Ibid:269f.) stehen. In dieser Definition wird auch bereits auf einen weiteren, für die Translationswissenschaft essentiellen Aspekt hingewiesen, i.e. die Tatsache, dass sich der Sinn eines Textes erst durch „die Aktivität des Lesers“ (Ibid.:270) entfaltet.

Ein sehr weitgefasstes Verständnis des Textbegriffs findet sich in der folgenden Definition von Ammann:

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

Aus dieser Definition geht bereits sehr deutlich hervor, dass es mehrere Arten von Texten gibt (mehr dazu später) und dass neben sprachlichen auch nonverbale Elemente eine wichtige Rolle in Texten spielen können. So meint auch Nord (2007:17), der Text sei „eine kommunikative Handlung, die durch eine Kombination aus verbalen und nonverbalen Mitteln realisiert werden kann.“

Reiß/Vermeer (1991:18) halten fest, dass Texte aus (einem) bestimmten Zweck(en) produziert werden und dazu dienen, mit anderen Menschen in „Interaktion“ zu treten – handelt es sich dabei um „primär sprachliche Interaktion“, so wird von „Kommunikation“ gesprochen. Dabei spielen nicht nur der Textproduzent, sondern auch der Rezipient eine entscheidende Rolle:

„Produzent und Rezipient (Empfänger) eines Textes gehören als ‚Kommunikationspartner‘ zur ‚Situation‘. Da beide neben ihrer sozial-kulturellen Einbettung in eine menschliche Gemeinschaft gleichzeitig eine individuelle ‚Geschichte‘ haben, gehen abgesehen von der Einmaligkeit von Ort und Zeit eines Geschehens auch diese individuellen Merkmale in die Textproduktion und -rezeption ein.“ (Reiß/Vermeer 1991:18)

Aus translationswissenschaftlicher Sicht bedeutet das nun, dass Texte keine „isolierten Gebilde“ (Kadrić *et al.* 2007:91), sondern immer in eine bestimmte Kultur eingebettet sind. Texte werden für bestimmte Zwecke oder Situationen und in Folge auch für einen bestimmten Rezipientenkreis produziert. Dabei spielen inner- und außersprachliche Faktoren eine wichtige Rolle, ebenso wie der soziokulturelle Hintergrund des Rezipienten und dessen Vorwissen. All diese Dimensionen beeinflussen auch die Entscheidungen des Translators bei der Findung adäquater Lösungen und Translationsstrategien. Snell-Hornby (1996a:55, Hervorhebung im Original) plädiert auf eine holistische Betrachtung des Textes zu Translationszwecken und meint, für Translatoren sei es besonders wichtig „nicht die Gesamtmenge linguistischer Bedeutungen, sondern de[n] Sinn, das Gemeinte im Text“ zu erfassen.

Dieser *Sinn* setzt sich wie ein Puzzle aus vielen verschiedenen Einzelteilen zusammen. Er könnte auch als kommunikative Absicht bezeichnet werden. Welche Kriterien ein Text erfüllen muss, um als kommunikativ zu gelten, haben de Beaugrande/Dressler (1981) in ihren sogenannten „Textualitätskriterien“ festgehalten.

TEXTUALITÄTSKRITERIEN

Kohäsion:

De Beaugrande/Dressler verstehen darunter

„die Art, wie die Komponenten des OBERFLÄCHENTEXTES, d.h. die Worte, wie wir sie tatsächlich hören oder sehen, miteinander verbunden sind. Die Oberflächenkomponenten *hängen* durch grammatische Formen und Konventionen *von einander ab*, so daß Kohäsion auf GRAMMATISCHEN ABHÄNGIGKEITEN beruht.“ (1981:3f., Hervorhebungen im Original)

Das bedeutet, die einzelnen Textelemente müssen auf der Textoberfläche formal (z.B. grammatikalisch) miteinander verknüpft sein. Kohäsion kann dabei „auf Ebene der Syntax, der Semantik und der Lexik angesiedelt sein“ (Resch 2006:18). Kohäsion ist demnach die logische Vernetzung der einzelnen Textelemente auf der Textoberfläche.

Kohärenz:

Ein Text kann als kohärent bezeichnet werden, wenn er einen Sinn ergibt. Um den Sinn eines Textes zu erfassen, müssen die Rezipienten ihr Textwissen mit ihrem Weltwissen verknüpfen (vgl. de Beaugrande/Dressler 1981:8). Kohärenz ist eine grundlegende Eigenschaft, die bezweckt, dass ein Text einen bestimmten Zweck erfüllen kann (oder nicht) (vgl. Resch 2006:17). Außerdem ist Textkohärenz „eine primär kulturelle und erst sekundär eine sprachliche Kategorie“ (Resch 2006:27).

Intentionalität:

Hierbei geht es um die Absicht (Intention) des Textproduzenten, einen kohärenten und kohäsiven Text zu produzieren, mit dem er ein gewisses Ziel erreichen möchte. Kohäsion und Kohärenz spielen dabei eine tragende Rolle, da sie zum Teil entscheidend dafür sein können, ob das Kommunikationsziel erreicht wird (vgl. de Beaugrande/Dressler 1981:8f.).

Akzeptabilität:

Die Akzeptabilität eines Textes ist abhängig von der Erwartungshaltung des Rezipienten gegenüber dem Text. Dieser erwartet einen kohäsiven und kohärenten Text. Das Kriterium der Akzeptabilität steht in engem Zusammenhang mit jenem der Intention des Textproduzenten und ist nur gegeben, wenn beide miteinander vereinbar sind (vgl. de Beaugrande/Dressler 1981:9f.).

Informativität:

Hierbei geht es um die Frage, welchen Neuwert an Informationen ein Text für den Rezipienten bereithält.

„Jeder Text ist schließlich irgendwie informativ: gleichgültig wie vorhersagbar Form und Inhalt sein mögen, es wird immer darunter variable, nicht völlig vorhersagbare Nachrichten bzw. Okkurenzen geben. Besonders geringe Informativität wirkt leicht störend, da sie Langeweile verursacht oder sogar zur Ablehnung des Texts führen kann.“ (de Beaugrande/Dressler 1981:11)

Auch zu viel Information kann sich negativ auswirken.

Situationalität:

Jeder Text ist sowohl örtlich als auch zeitlich an eine bestimmte Situation gebunden und kann je nachdem eine andere Bedeutung haben (vgl. Kadrić *et al.* 2007:91).

Intertextualität:

Texte können nicht isoliert betrachtet werden, sondern müssen immer in ihrem Gesamtkontext gesehen werden.

„Intertextualität ist, ganz allein, für die Entwicklung von TEXTSORTEN⁴⁰ als Klassen von Texten mit typischen Mustern von Eigenschaften verantwortlich [...]. Innerhalb einer einzelnen Textsorte kann das Vertrauen auf Intertextualität mehr oder weniger wichtig sein. In Textsorten wie Parodien, Kritiken, Entgegnungen oder Reportagen muß der Textproduzent fortwährend den vorherigen Text zu Rate ziehen, und der Textrezipient wird üblicherweise mit diesem vertraut sein müssen.“ (de Beaugrande/Dressler 1981:13, Hervorhebung im Original)

Kadrić *et al.* (2007:92) fügen als achttes Kriterium noch **Kulturalität** hinzu, mit der Begründung, dass diese für die Translation unabdingbar sei.

⁴⁰Zur Definition von Textsorten s.u.

4.2 Textklassifikation: Von Texttypen und Textsorten

Texte erfüllen im Allgemeinen unterschiedliche Funktionen. Eine Einteilung kann dabei nach verschiedenen Kriterien erfolgen, z.B. danach, ob sie über ein mündliches oder ein schriftliches Medium verbreitet werden, welchem Bereich sie zuzuordnen sind, ob es sich um Fach- oder Sachtexte handelt etc. In der Translationswissenschaft erfolgt diese Unterteilung für gewöhnlich nach zwei Kriterien: den **Textsorten** und den **Texttypen**, wobei die beiden „durchaus unterschiedliche Phänomene“ (Reiß 1995:81) bezeichnen.

TEXTSORTEN

Bei Textsorten handelt es sich um „Textgattung[en] mit ganz bestimmten *Merkmale* in einer vorgegebenen Situation, wie etwa Gebrauchsanweisungen, Kochrezepte, Todesanzeigen oder öffentliche Hinweisschilder“ (Snell-Hornby 1996a:54, Hervorhebung im Original). Textsorten bilden sich heraus, weil Texte in derselben Funktion wiederholt in bestimmten Situationen produziert und rezipiert werden, d.h. sie werden dann „konventionell mit bestimmten Funktionen assoziiert“ (Nord 2006c:145).

Textsorten wecken bestimmte Erwartungen bei den Rezipienten, z.B. „die Einhaltung ganz bestimmter Stileigenschaften, also etwa bestimmte funktional-stilistische Merkmale bei Gebrauchstexten, sachlichen Stil in naturwissenschaftlich-technischen Fachtexten, bildhaft-farbigen Stil in Reportagen, usw.“ (Reiß/Vermeer 1991:189).

Reiß (1995:102) unterscheidet zwischen drei verschiedenen Textsorten(klassen):

1. „*universalen Textsorten(klassen)*“, wie z.B. Brief, Märchen, Vertrag etc.: diese existieren wahrscheinlich in jeder Sprachgemeinschaft mit Schriftkultur;
2. „*übereinzelsprachlichen Textsorten(klassen)*“, wie z.B. Sonett, Oratorium etc.: diese sind nicht in allen Kulturen vorhanden;
3. „*einzelsprachlichen Textsorten(klassen)*“, wie z.B. das japanische Nô-Spiel etc.: diese kommen kaum in einer anderen Kultur vor;

Bei der Gestaltung auf der Makro- und Mikroebene folgen Texte bestimmten Konventionen, die allgemein als „Textsortenkonventionen“ bezeichnet werden. Diese sind von Kultur zu Kultur verschieden und unterliegen dem Wandel der Zeit. Textsortenkonventionen fungieren dabei als *Erkennungssignale*, *Auslöser von Erwartungshaltungen* und *Steuerungssignale für das Textverstehen* (Reiß/Vermeer 1991:189f.). Die Textsorte kann dabei bereits Aufschluss über mögliche Inhalte geben und das Textverstehen steuern; andererseits kann jedoch auch die sprachliche oder optische Gestaltung ein Hinweis auf die jeweilige Textsorte sein (vgl. Reiß 1995:102 sowie Kadrić *et al.* 2007:104f.).

Die unterschiedlichen Gestaltungsmuster manifestieren sich je nach Textsorte sowohl auf der Makro- als auch auf der Mikroebene in den folgenden Bereichen (vgl. Kadrić *et al.* 2007:103f.):

Makroebene:

- *Textaufbau* (inhaltliche Strukturierung, kann nach konventionellen Regeln erfolgen, z.T. auch auf internationaler Ebene, z.B. völkerrechtliche Übereinkünfte)
- *Texteinteilung* (formale Strukturierung, Aufbau, z.B. Gedichte sind nach Versen strukturiert etc.)
- *Textform* (formale Textgestaltung, Layout etc.)

Mikroebene:

- *Lexik* (Wortwahl abhängig von Textsorte)
- *Grammatik* (grammatikalische und syntaktische Merkmale eines Textes)
- *Stil* (Art des Ausdrucks, sowohl schriftlich als auch mündlich)
- *Phraseologie* (sprachliche Wendungen, Formeln etc.)
- *Interpunktion* (Zeichensetzung)

TEXTTYPEN

Ähnlich wie im Fall von Textsorten erfüllen Texte, je nachdem welchem Texttypen sie angehören, verschiedene Funktionen. Die fließenden Übergänge und Zusammenhänge zwischen den beiden Kategorisierungstypen bringt Snell-Hornby (1996a:54, Hervorhebung im Original) auf den Punkt:

„Ein Texttyp wird durch seine *Funktion* bestimmt, ob informativ (wie etwa ein wissenschaftlicher Bericht), expressiv (wie etwa ein Gedicht) oder appellativ (wie etwa ein Werbetext), wobei die meisten Texte im Grunde genommen Mischformen sind. Für den Übersetzer ist die Erkenntnis sehr wichtig, daß die verschiedenen Textsortenkonventionen zu markanten Unterschieden im Texttyp und in der Textstruktur führen kann, und das betrifft nicht nur exotische Kulturen: auch im Deutschen und Englischen sind Todes-, Hochzeits- und Geburtsanzeigen zum Beispiel oft kaum miteinander zu vergleichen.“

Texttypen stellen also eine Art Super-Kategorie dar, die Texte nach ihren grundlegenden Funktionen einteilt. Die in der Translationswissenschaft gängige Typologie ist jene von Katharina Reiß (1971 und 1995), die im Folgenden kurz dargestellt wird. Reiß unterscheidet prinzipiell, ausgehend von Karl Bühlers Organonmodell (1934)⁴¹ zwischen informativen (*inhaltsbetonten*), expressiven (*formbetonten*) und operativen (*appellbetonten*) Texten. Hinzu kommt der audio-mediale Texttyp, der heute als multi-medialer Texttyp bekannt ist und die drei Grundtypen sozusagen „überlagert“. Generell ist zu sagen, dass es sich bei den drei Funktionen keineswegs um exklusive Kategorien handelt und Überschneidungen sehr häufig vorkommen. Dennoch ist in den meisten Texten einer der Texttypen dominierend (vgl. Reiß 1971:32). Die einzelnen Texttypen können eine Orientierungshilfe für Translatoren sein, wenn es darum geht, sich für eine bestimmte Strategie zu entscheiden (vgl. Kadrić *et al.* 2007:93).

⁴¹ Bühlers Modell legt die Grundfunktionen der Sprache als *Darstellung*, *Ausdruck* und *Appell* fest.

Informativer Texttyp (sachorientiert, inhaltsbetont):

Dieser Texttyp entspricht Bühlers Darstellungsfunktion. Ziel inhaltsbetonter Texte ist es hauptsächlich, Informationen, Wissen etc. zu übermitteln. Zu dieser Gruppe zählen u.a. Gebrauchsanweisungen, Sachbücher, Urkunden etc. (vgl. Reiß 1971:34ff.).

Expressiver Texttyp (senderorientiert, formbetont):

Dieser Texttyp entspricht Bühlers Ausdrucksfunktion. Hier spielt vor allem die Art und Weise, wie etwas formuliert wird eine entscheidende Rolle. Es geht um die künstlerische Gestaltung von Texten, wobei subjektive Wert- und Gefühlsäußerungen sehr charakteristisch für diesen Texttyp sind. Expressive Texte umfassen u.a. Romane, Lyrik, Biographien etc. (vgl. Reiß 1971:37ff.).

Operativer Texttyp (verhaltensorientiert, appellbetont):

Dieser Texttyp entspricht der Appellfunktion Bühlers. Ziel solcher Texte ist es, die Rezipienten zu einer bestimmten Handlung zu bewegen und ganz gezielte Reaktionen zu bewirken. Beispiele dafür wären u.a. Werbungen, Reklamen, (Zeitungs-)Kommentare, Satiren etc. Bei der Translation solcher Texte hat der Appell oberstes Primat, d.h. in manchen Fällen können Form und Inhalt des Zieltextes erheblich vom Original abweichen (vgl. Reiß 1971:44ff.).

Multimedialer Texttyp:

Dieser vierte Typ „überlagert“ die drei Grundtypen gewissermaßen, denn sowohl informative als auch expressive oder operative Texte können in multimedialer Form auftreten. In ihrer ursprünglichen Typologie (1971) nannte Reiß diesen Texttypen „audio-medial“, erkannte jedoch wenige Jahre später (1984), dass diese Bezeichnung falsch gewählt war, da „zu übersetzende Texte zwar im Medium der Schrift auftreten, aber oft nur ein Bestandteil eines gesamten *Kommunikationsangebots* sind, das in *mehreren Medien zugleich* oder nacheinander vermittelt wird“ (Reiß/Vermeer 1991:211, meine Hervorhebungen). Das bedeutet also, dass schriftliche oder mündliche Texte häufig nur einen einzelnen Bestandteil eines größeren Kommunikationsangebotes darstellen. So gibt es z.B. Texte, die erst in Zusammenhang mit bildlicher Information einen Sinn ergeben (Bilderbücher, Comics, Kataloge etc.), oder solche, zu deren Sinnentfaltung es Musik bedarf (z.B. Lieder, Musicals etc.).

Bei der Translation multimedialer Texte gilt zu gewährleisten, dass diese in der Zielkultur die gleiche Wirkung erzielen. Dazu kann in vielen Fällen eine starke Abweichung vom Original nötig sein. So z.B. auch in der Filmsynchronisation, wo – wie wir später sehen werden – die Übersetzung, die durch den Translator erfolgt, „lediglich subsidiären Charakter annimmt“ und „zur bloßen Vorlage für die endgültige Synchronisierung“ wird“ (Reiß 1971:14).

Christiane Nord (1998:133) ergänzte diese Typologie noch durch den ***phatischen Texttyp***, der „vor allem auf der Konventionalität der Form“ (Nord 1998:137) beruht und die Art und Weise, wie der Kontakt zwischen den Kommunikationspartnern gestaltet ist, beschreibt. Wichtig ist dabei z.B., wie ein Gespräch begonnen hat oder aufrecht erhalten

wird, ob der Ton formell oder vertraut ist etc. Die phatische Funktion eines Textes ist sehr stark kulturell geprägt (vgl. auch Kadrić *et al.* 2007:97f.).

Nord übt jedoch auch Kritik an der Typologisierung von Texten und meint, man solle sich nicht der Illusion einer eindeutigen Zuordenbarkeit von Texten hingeben und stattdessen bemüht sein, die Textfunktion („Funktion-in-Kultur“) anhand einer eingehenden Analyse festzustellen (vgl. Nord 2007:24). Dabei ist jedoch folgendes zu beachten:

„Die Kultur determiniert, welche Funktion der Text haben kann. Die Funktion wird weiter determiniert durch die Situation, in welcher der Text produziert wird, und diese Situation hat ihre Auswirkungen auf die Gliederung des Texts und schließlich auf die Formulierung der jeweiligen Textstellen.“ (Kußmaul 1986:209)

4.3 Übersetzungstypen

Wie bereits festgestellt wurde, erfüllt jeder Text eine Funktion, so auch Translate. Ähnlich wie die Textfunktion durch den Texttyp (bzw. die Textsorte) – und umgekehrt – bestimmt wird, ist die Art und Weise wie ein Text übersetzt wird, abhängig davon, welche Funktion dieser in der Zielkultur erfüllen soll. Insgesamt wurden mehrere Typologisierungsversuche unternommen, die die Translatfunktion sowohl von der Funktion des Ausgangs- als auch von jener des Zieltextes abhängig machen. Nord (2006b:142) nennt diese zwei Arten der Übersetzung *retrospektiv* (am Ausgangstext orientiert) oder *prospektiv* (auf den Zieltext ausgerichtet).

In der Terminologie von Nord wird unterschieden zwischen *dokumentarischen* Übersetzungen (diese sind dem *retrospektiven* Typ zuzuordnen) und *instrumentellen* Übersetzungen (die dem *prospektiven* Typ angehören).⁴²

Der **dokumentarische Übersetzungstyp** umfasst *Wort-für-Wort-Übersetzungen*, bei denen die Strukturen des Ausgangstextes größtenteils unverändert übernommen werden (so auch Wortfolge, Wortart etc.) und die heutzutage in der professionellen Übersetzung kaum noch Anwendung finden. Des Weiteren fallen *wörtliche Übersetzungen* in diesen Bereich, bei denen die Translatoren sich zwar streng am Wortlaut des Originals orientieren, jedoch grammatikalische Regeln in der Zielsprache berücksichtigen, sowie *philologische Übersetzungen*, die vor allem im Schulunterricht Anwendung finden (z.B. beim Übersetzen von griechischen oder lateinischen Texten). Schließlich fallen auch noch *exotisierende Übersetzungen* unter diese Kategorie. Ihr Ziel ist es, formale, inhaltliche und auch situative Textmerkmale in der Übersetzung abzubilden. Diese Art der Translation findet heute vor allem im Bereich des Literatur- oder Urkundenübersetzens Anwendung (vgl. Kadrić *et al.* 2007:113).

Beim **instrumentellen Übersetzungstyp** wird unterschieden zwischen *paraphrasierenden Übersetzungen*, die, wie der Name bereits sagt, den Inhalt des

⁴² Natürlich gibt es auch noch andere Einteilungen, auf diese kann jedoch hier aus Platzgründen nicht näher eingegangen werden. Die Unterteilung nach House (1977, 1997) in *covert* und *overt translation* wird im Rahmen der unterschiedlichen Verfahren der Übersetzungskritik näher betrachtet.

Ausgangstextes so umschreiben, dass dieser für das Zielpublikum (basierend auf dessen Hintergrundwissen etc.) verständlich wird und zwar in unterschiedlichem Maße, je nach Zieltextfunktion. *Adaptierende Übersetzungen* passen kulturspezifische Inhalte des Ausgangstextes an die Zielkultur an und ersetzen diese durch in der Zielkultur verständliche Sachverhalte. Bei *Auslassungen* schließlich können Informationen, sofern diese für die Zielkultur irrelevant sind, im Zieltext nicht übernommen werden (vgl. Kadrić et al. 2007:116).

4.4 Textverstehen und übersetzungsrelevante Textanalyse

Wie also festgestellt wurde, bestimmen Texttyp und Textsorte des Ausgangstextes und deren Funktion (in der Zielkultur) die Art und Weise, wie ein Text später übersetzt werden soll. Um jedoch feststellen zu können, welchem Texttyp ein Text angehört, welche Funktion er in der Ausgangskultur erfüllt und inwiefern diese Funktion auch im Zieltext erhalten bleiben soll, bedarf es einer eingehenden Analyse des Ausgangstextmaterials. Der Übersetzer muss *verstehen*, worum es in einem Text geht, wie der Übersetzungsauftrag zu erfüllen ist, und vieles mehr. Dazu reicht es jedoch nicht, die unbekannten Wörter im Wörterbuch nachzuschlagen.

Der Begriff „Verstehen“ besitzt ein breites Bedeutungsspektrum. Schon in der Gemeinsprache unterscheidet man zwischen dem akustischen oder sinngemäßen Verstehen – man kann etwas (nicht) hören oder (nicht) verstehen, warum es überhaupt gesagt wurde etc. Was genau bedeutet also Verstehen auf Textebene?⁴³

„Verstehen ist zunächst ein intuitiver Vorgang, bei dem das Bewußtsein des Lesers durch die Textsignale gesteuert wird [...]. Beim Lesen tritt er in neue Sinnhorizonte ein, von denen er annehmen darf, daß sie seinen eigenen Horizont erweitern werden. Damit dies aber geschieht, sollen die vorhandenen Vorverständnisse eingeschränkt, aber zugleich auch potenziert werden, denn nur auf der Basis des mir schon Bekannten können sich mir die neuen Sinnhorizonte erschließen, das zunächst Befremdende im Text wird in einer ‚Horizontverschmelzung‘ (Gadamer) allmählich vertraut.“ (Stolze 1986:134)

Unser Verstehen wird demnach von vielen unterschiedlichen Faktoren beeinflusst und ist „Resultat sprachlich-kognitiver Verarbeitungsprozesse“ (Kupsch-Losereit 2006:65).

Es ist wichtig zu wissen, dass Verstehensprozesse sehr subjektiv sind und u.a. von unserem Vorwissen, unserer kulturellen Prägung und unseren Erwartungen an die Kommunikationssituation abhängen. Dieser Tatsache müssen sich Translatoren bewusst sein. Reiß (1995:51) meint sogar, „daß der Übersetzer so neutral und objektiv er die Sprachzeichen zu beobachten und zu befragen bestrebt ist, gar nicht umhin kann, den objektiv gegebenen Text durch seine individuelle Sicht der Sprachzeichen zu verändern.“

⁴³ „Nach psycholinguistischen wie neurologischen Erkenntnissen ist Verstehen von Texten ein komplexes, erwartungsgesteuertes kognitives Geschehen. Es besteht aus einer Vielzahl unabhängiger, parallel ablaufender Neuronenströme, die sich immer wieder neu kombinieren und verketteten, um Beziehungen zwischen sprachlichem und konzeptuellem, außersprachlichen (sic) Wissen herzustellen.“ (Kupsch-Losereit 2006:65, vgl. dazu auch Holzer 1998:165)

Dennoch sollte die Textanalyse auch im professionellen Kontext nicht als Zeitverschwendung betrachtet werden, da gerade durch eine gründliche Analyse viele Übersetzungsfehler vermieden werden können (vgl. Nord 2006d:353). Bei einer solchen Analyse geht es u.a. darum, kulturspezifische Präsuppositionen des Ausgangstextes zu identifizieren, sich die Erwartungen des Zielpublikums vor Augen zu führen, Informationen in ihren kulturellen Kontext einzufügen und im Text implizites Wissen gegebenenfalls explizit zu machen (vgl. Kupsch-Losereit 2006:65f. sowie Resch 2006:28). Die eingehende Analyse des Ausgangstextes hilft den Translatoren dabei, ihre Professionalität noch zusätzlich zu unterstreichen, da sie als Basis zur Begründung von Translationsentscheidungen dienen oder Nachweis dafür sein kann, warum bestimmte Translatfunktionen möglicherweise nicht realisierbar sind (vgl. Reiß 1990:37).

Insgesamt gibt es mehrere Modelle der übersetzungsrelevanten Textanalyse, die unterschiedliche Ansätze darüber vertreten, zu welcher Erkenntnis eine solche Analyse den Translator führen soll. Zum Einen gibt es *äquivalenzorientierte* Ansätzen (z.B. Koller 1992 oder Wilss 1977), deren Ziel ein „umfassendes Textverständnis“ ist, um so die „Weichen für den Übersetzungsvorgang“ zu stellen (Nord 2006d:350). *Hermeneutische* Ansätze (z.B. Stolze 1982) hingegen streben eine „Vertiefung des ‚intuitiven‘ Textverständnisses“ an (Nord 2006a:59) und bei *funktionalen* Ansätzen (z.B. Hönig 1986, Nord 1988) steht der pragmatische Aspekt der interkulturellen Kommunikation im Vordergrund (vgl. Nord 2006a:59). Ein Großteil der funktionalen Ansätze geht bei der Analyse von der sogenannten Lasswell-Formel⁴⁴ aus, wobei in den meisten Fällen noch weitere Aspekte hinzugefügt wurden.

Im Folgenden werden nun zwei der pragmatisch-funktionalen Textanalyse-Ansätze näher betrachtet, jener von Hans Hönig und die Textanalyse nach Christiane Nord.

4.4.1 Textanalyse nach Hans Hönig

Auch Hönig (2006:160) ist der Meinung, das *Verstehen* eines Textes habe oberstes Primat und sei „integraler Bestandteil professionellen übersetzerischen Handelns“. Er stellt einige Forderungen an eine übersetzungsrelevante Textanalyse:

„Sie muß ein Hilfsmittel für den Übersetzer sein, und diese Aufgabe kann sie nicht erfüllen, wenn sie selbst mehr Zeit beansprucht, als der Übersetzer für die Übersetzung zur Verfügung hat. Sie muß deshalb die relevanten Erkenntnisse der Textlinguistik zu einer leicht faßlichen (sic) Methode bündeln, die dem Übersetzer einen gangbaren, kürzeren und sicheren Weg zu einer akzeptablen Übersetzung weist.

Zum anderen aber muß sie ihr Erkenntnisinteresse am AS-Text durch die Funktion der Übersetzung, also durch die kommunikativen Voraussetzungen in der Z-Sprache definieren. Nur ein Verstehen des AS-Textes *sub specie translationis* kann zu einer übersetzungsrelevanten Textanalyse führen.“ (Hönig 1986:233f., Hervorhebung im Original)

⁴⁴ „Wer sagt was in welchem Kanal zu wem mit welchem Effekt?“ (engl. „Who says what in which channel to whom with what effect?“) (Lasswell 1948)

Bei der Analyse eines Textes und der späteren Translation desselben findet nach Hönigs Meinung (Ibid.:230) ein „Zusammenspiel von sprachlichem Reflex und methodischer Reflexion“ statt. Das bedeutet, dass Translatoren häufig schon beim ersten Lesen eines Textes spontan mögliche zielsprachliche Formulierungen finden. Ist dem nicht so – z.B. wenn dieser sprachliche Reflex ausfällt („Das verstehe ich nicht“) oder wenn er in die Aporie geführt hat („Nein, so kann das nicht heißen“) – schaltet die Phase der methodischen Reflexion ein. Diese beiden Phasen wechseln einander ab und führen zu einer Art stummem Dialog des Übersetzers mit sich selbst (vgl. Ibid.).

Um etwaige Fehler zu vermeiden, zu denen es aufgrund unzureichender muttersprachlicher oder übersetzerischer Kompetenz sowie durch mangelhafte Reflexion (vgl. Ibid.:231) kommen kann, plädiert Hönig (2006:161ff.) auf ausreichende Recherche im Vorfeld als integralen Bestandteil der Textanalyse.

Das Textanalyse-Modell Hönigs (1986) zielt auf die Beantwortung dreier grundlegender Fragen ab:

1. „Wer spricht wo – und warum gerade er?“

Hierbei geht es um die Identifizierung des Textsenders und die örtliche Situierung des Textes. Es wird hier also davon ausgegangen, dass es „eine Verbindung zwischen der Situierung des Mediums in der Soziokultur“ und der Sender-Rolle des Autors gibt. Hönig schließt daraus, dass ein Textautor deshalb zu Wort kommt, „weil er [in dem jeweiligen Medium] ‚etwas zu sagen hat‘“, wodurch die Senderfunktion gewissermaßen bereits determiniert ist (1986:234, meine Ergänzung).

2. „Wovon redet er – und warum gerade so?“

Um diese Frage beantworten zu können, muss man die Antwort auf Frage 1 kennen, den Text im Detail gelesen und die einzelnen Textabschnitte genau analysiert haben. Dabei geht es darum, während der Lektüre präzise Fragen an den Text zu stellen. Aus der Kenntnis der Textstruktur ergibt sich auch, welche Textmerkmale für die Übersetzung relevant sind und welche nicht (vgl. Ibid.:239ff.).

3. „Was ist hier zu übersetzen?“

Auch diese Frage bedarf der Antwort der ihr vorausgehenden Fragestellung und zeigt den funktional-pragmatischen Ansatz Hönigs deutlich. In dieser Phase geht es darum, auf Basis der Ergebnisse der vorangegangenen Textanalyse die einzelnen übersetzungsrelevanten Übersetzungseinheiten zu identifizieren und unbekannte Wörter etc. nachzuschlagen, Termini zu recherchieren etc. (vgl. Ibid.:243). Diese letzte Phase birgt jedoch auch einige „Gefahren“:

„Man könnte es [...] auch als das Ziel dieses dritten Schritts bezeichnen, alle ambivalenten und ambiguiden Elemente im Text zu beseitigen. Da es keinen objektiven Maßstab dafür geben kann, was ambiguid oder ambivalent ‚ist‘, befinden wir uns bei diesem dritten Schritt der TA bereits in einem Gebiet, das stark von subjektiven Elementen geprägt ist.“ (Ibid., meine Hervorhebung)

Sind alle drei Fragen beantwortet, so gilt der Text als „verstanden“ und kann übersetzt werden.

4.4.2 Textanalyse nach Christiane Nord

Ähnlich wie Hönig stellt auch Nord⁴⁵ einige Forderungen an eine übersetzungsrelevante Textanalyse:

„Übersetzungsrelevant ist eine Textanalyse meines Erachtens [...] nur dann, wenn sie nicht nur Verständnis und Interpretation des AT sichert [...] oder die sprachlich-textuellen Strukturen, ihr Verhältnis zu System und Norm etc. erklärt [...], sondern wenn sie dem Übersetzenden eine verlässliche Grundlage für jede einzelne übersetzerische Entscheidung liefert. Und das kann sie nur, wenn sie in ein Modell des Übersetzungsvorgangs integriert ist und einen permanenten Bezugspunkt für den Übersetzer bildet.

Dafür bedarf es eines auf alle möglichen Textsorten und -exemplare anwendbaren und für alle vorkommenden Übersetzungsaufgaben nutzbar zu machenden Faktorenmodells der Textanalyse, eines Analyseschemas, das den Translator in die Lage versetzt, die wahrgenommenen inhaltlichen und gestalterischen Merkmale des AT funktional zu verstehen und im Hinblick auf das Übersetzungsziel zu interpretieren.“ (Nord 2007:1)

Auch Nord geht bei ihrem Analysemodell von der Lasswell-Formel aus und unterteilt die zu untersuchenden Merkmale in **textinterne** und **textexterne Faktoren**. Bei der Anwendung von Nords Modell wird davon ausgegangen, dass der Translator bereits die Zieltextfunktion kennt und sich diese nicht aus der Analyse ergibt, sondern vom Zweck der transkulturellen Kommunikation abhängig ist (vgl. Ibid.:10). In einer Art **Zirkelschema**, wie Nord (Ibid.:36) es nennt, analysiert der Translator den Ausgangstext auf Basis des bereits zuvor festgestellten Skopos⁴⁶. Bei seiner Analyse behält er die Funktion des späteren Zieltextes stets im Auge. Das bedeutet, der Analyseprozess bei Nord beruht immer auf Pro- und Retrospektion: „[...] [J]eder Schritt ‚vorwärts‘ [ist] gleichzeitig mit einem ‚Blick zurück‘ verbunden“ (Ibid.:39).

Die grundlegende Fragestellung lautet bei Nords Analysemodell wie folgt:

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

Die einzelnen zu analysierenden Faktoren sind natürlich nicht isoliert zu betrachten, sondern beeinflussen sich immer gegenseitig, d.h. textexterne Faktoren können textinterne Faktoren beeinflussen und umgekehrt, aber auch einzelne Faktoren innerhalb der beiden Grundkategorien können Einfluss aufeinander nehmen. Wonach bei der Ermittlung der textexternen und textinternen Faktoren genau gefragt wird, wird im Folgenden kurz dargestellt.

⁴⁵ Das Analysemodell Nords wurde erstmals 1988 in ihrem Buch „Textanalyse und Übersetzen“ veröffentlicht. Die hier angeführten Zitate stammen allesamt aus der dem unveränderten Nachdruck der 3. Auflage des Buches (1995) aus dem Jahr 2007.

⁴⁶ Näheres zur Skopostheorie siehe Punkt 4.6.1

Textexterne Faktoren:

- **wer?**
Hier wird der Textproduzent, bzw. der Textsender ermittelt – dabei muss es sich nicht notwendigerweise um dieselbe Person handeln. Zum Beispiel werden politische Reden nur in den seltensten Fällen von den Politikern selbst verfasst. Sind Textproduzent und Sender nicht dieselbe Person, gilt es herauszufinden, welche Funktion der Textproduzent gegenüber dem Sender erfüllt. Enthält vielleicht der Text selbst bereits Informationen zum Sender, z.B. über dessen geographische oder soziale Herkunft etc. (vgl. Ibid.:48-53)?
- **wozu?**
Welche Intention bzw. kommunikative Absicht verfolgt der Sender mit dem Text? Wird diese explizit genannt? Ergibt sich die Intention vielleicht automatisch aus dem Texttyp (vgl. Ibid.:54-58)?
- **wem?**
Hier geht es darum herauszufinden, wer der Textempfänger ist und welche kulturspezifischen Erwartungen er an den Text hat. Sind aus dem Text vielleicht schon Hinweise über das Hintergrundwissen des Empfängerkreises abzuleiten? Wo sind eventuell zusätzliche Informationen notwendig, welche sonstigen Erwartungen stellt der Empfänger an den Text (vgl. Ibid.:58-64)?
- **über welches Medium?**
Hier wird der Frage nachgegangen, über welches Medium bzw. welchen Kanal ein Text gesendet wird. Texte können mündlicher, schriftlicher, visueller oder auch akustischer Natur sein. Trägermedien können Bücher und Briefe, aber auch das Radio, das Fernsehen etc. sein (vgl. Ibid.:64-68).
- **wo?**
Wo wurde ein Text produziert bzw. von wo aus wird er gesendet? Sind Informationen über das Wo vielleicht implizit im Text enthalten? Steht die Ortspragmatik möglicherweise in Zusammenhang mit der Rezeptionssituation, dem Sender, dem Empfänger oder dem Anlass, aus dem ein Text produziert wird (vgl. Ibid.:68-72)?
- **wann?**
Auch der Zeitfaktor, also wann ein Text produziert, gesendet oder rezipiert wird, spielt eine entscheidende Rolle und kann Form und Inhalt eines Textes beeinflussen. Informationen über die Zeitpragmatik eines Textes können implizit sein und möglicherweise bestimmtes Vorwissen bei den Empfängern aktivieren (vgl. Ibid.:72-76).
- **warum?**
Aus welchem Anlass wird ein Text produziert oder rezipiert bzw. findet Kommunikation statt? Wird der Text nur einmal oder öfter rezipiert? Könnte die Distanz zwischen Ausgangs- und Zielkultur Probleme aufwerfen, was den Kommunikationsanlass betrifft (vgl. Ibid.:76-79)?
- **mit welcher Funktion?**
Die Antwort auf die Frage, welche Funktion der Text erfüllen soll, ergibt sich aus der Analyse der anderen textexternen Faktoren. Könnte die Textfunktion möglicherweise von der Senderintention abweichen? Weckt eine bestimmte Textfunktion eventuell auch bestimmte Erwartungen bei den Rezipienten (vgl. Ibid.:79-85)?

Textinterne Faktoren:

- **worüber?**
Worum geht es in dem Text, welchen Gegenstand oder Sachverhalt behandelt er? Gibt es mehrere Teilthemen? Finden sich vielleicht schon in der Überschrift etc. Hinweise auf das Textthema (vgl. Ibid.:96-101)?
- **was?**
Hier geht es darum, die *Botschaft* des Textes zu ermitteln, seinen Inhalt festzustellen. Dabei kann die „interne Situation“ eines Textes von der „externen Situation“ abweichen (vgl. Ibid.:102-108).
- **was nicht?**
Hier geht es um die Ermittlung der Präsuppositionen, die ein Text enthält. Ziel ist es festzustellen, inwiefern textexterne Elemente sich auf den Textinhalt oder spezifische Gestaltungsmuster auswirken etc., und herauszufinden, welches Wissen von den Rezipienten implizit vorausgesetzt wird (vgl. Ibid.:109-115).
- **Reihenfolge?**
Auch die Gliederung eines Textes, der sogenannte Textaufbau (sowohl Makro- als auch Mikroebene), kann wichtige Erkenntnisse für die spätere Translation bringen. Dabei soll u.a. die optische Gestaltung eines Textes analysiert und festgestellt werden, ob z.B. die Textgliederung den üblichen Textsortenkonventionen entspricht etc. (vgl. Ibid.:115-123).
- **nonverbale Elemente**
In welcher Beziehung stehen die nonverbalen Elemente zum restlichen Text bzw. zu den in ihm vorkommenden verbalen Elementen? Besteht auch ein Zusammenhang mit dem Trägermedium? Inwiefern sind die vorkommenden nonverbalen Elemente kulturspezifisch etc. (vgl. Ibid.:123-127)?
- **Worte (Lexik)**
Auch die Wortwahl kann sich auf den Gesamttext und dessen Funktion auswirken. So gilt es z.B. festzustellen, ob die Wortwahl spezifisch für eine bestimmte Textsorte und einen Texttyp ist etc. Die Wortwahl kann auch in engem Zusammenhang zur Ortspragmatik stehen und Hinweise auf den sozialen und kulturellen Hintergrund des Textproduzenten/Senders geben etc. Des Weiteren beeinflusst die Wortwahl die Stilebene eines Textes (vgl. Ibid.:127-134).
- **Sätze (Syntax)**
Hier geht es darum festzustellen, welcher Satzbau in einem Text vorrangig ist, wie dieser sich auf die Gesamtwirkung eines Textes auswirkt etc. Bestimmte syntaktische Stilmittel können auch Aufschluss über die Textsortenzugehörigkeit geben (vgl. Ibid.:134-137).
- **Ton (suprasegmentale Merkmale)**
„Der Ton macht die Musik“, wie es so schön heißt. Die Intonation kann Hinweise dafür liefern, wie ein Text zu interpretieren ist. Sprechrhythmus, Tonfall und andere suprasegmentale Elemente evozieren bestimmte Vorstellungen und Erwartungen bei den Rezipienten und können Aufschluss über die emotionale Situation des Senders geben etc. (vgl. Ibid.:137-145).

4.5 Übersetzungsprobleme

Ziel einer eingehenden Textanalyse sollte es sein, das Textverständnis zu sichern. Dazu ist es u.a. auch nötig, bereits im Vorfeld der tatsächlichen Translation etwaige Schwierigkeiten aufzudecken und zu eruieren, wo eventuell noch genauer recherchiert werden oder der Übersetzer zu einer besonderen Translationsstrategie greifen muss. Für Nord (2006d:352) besteht ein Unterschied zwischen subjektiv zu bewertenden Übersetzungsschwierigkeiten, die größtenteils an die Kompetenz des Translators und die Rahmenbedingungen der Übersetzungssituation (z.B. Zeitdruck, unzureichende Recherchiermöglichkeiten etc.) gebunden sind, und objektiven Übersetzungsproblemen, die weniger mit der Person des Übersetzers an sich als mit dem zu übersetzenden Text bzw. dessen äußeren Bedingungen zu tun haben. Nord (2007:181ff.) differenziert zwischen folgenden Arten der Übersetzungsprobleme:

(1) Ausgangstextabhängige Übersetzungsprobleme treten auf, unabhängig davon, in welche Sprache ein Text übersetzt werden soll. Sie variieren zwar von Text zu Text, können jedoch bei gewissen Textsorten immer wieder auftreten bzw. spezifisch für diese sein. Beispiele dafür wären Zitate in wissenschaftlichen Texten oder auch Wortspiele in humoristischen Erzählungen etc. (vgl. Nord 2007:181f.). Es geht also insgesamt um „individuelle Stil- und Ausdrucksmittel oder Mittel der inhaltlichen Gestaltung, die nicht verallgemeinerbar sind“ (Stolze 2008:191).

(2) Pragmatische Übersetzungsprobleme ergeben sich aus dem Kontrast, der zwischen Ausgangs- und Zieltext aufgrund der unterschiedlichen Situationalität, in die diese eingebettet sind, entsteht. Dazu gehören z.B. Präsuppositionen, ein unterschiedlicher Orts- bzw. Zeitbezug (Deixis), das unter Umständen abweichende Vorwissen der Zieltextrezipienten etc. Auch Fragen wie: „Wie gehe ich mit Zitaten um?“ oder „Wie übersetze ich diese Metapher/diesen Titel/etc.?“ fallen unter die Kategorie der pragmatischen Übersetzungsprobleme (vgl. Nord 2007:182, Stolze 2008:191).

(3) Kulturpaarspezifische Übersetzungsprobleme betreffen z.B. Textsortenkonventionen, die in der Zielkultur anders sind als in der Ausgangskultur. Generell geht es hier um kulturspezifische Normen (z.B. Welche Informationen enthält eine Gebrauchsanweisung?, Wie ist sie aufgebaut? etc.), Gewohnheiten, Konventionen (z.B. Höflichkeit, Pünktlichkeit etc.), Maßeinheiten (z.B. mph vs. km/h) etc. (vgl. Nord 2007:182).

(4) Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme treten auf, weil zwischen zwei Sprachen z.B. erhebliche Unterschiede im Bereich der Lexik oder der Syntax bestehen. Solche Probleme sind in den meisten Fällen bei bestimmten Sprachkombinationen bereits zu erwarten aufgrund der unterschiedlichen Sprachstrukturen. Allerdings geht es hier nicht nur um textinterne Merkmale, sondern auch suprasegmentale Elemente wie Eigennamen, Wortbildung, Konnotation etc. können Schwierigkeiten bereiten (vgl. Nord 2007:182, Stolze 2008:191). In einigen Fällen erledigen sich solche Probleme quasi von selbst, da „die pragmatischen Bedingungen oder die Konventionen ohnehin bestimmte Formulierungen ausschließen“ (Nord 2006d:352).

Natürlich gibt es für keines dieser von Nord genannten Übersetzungsprobleme eine Patentlösung und die Übersetzungsstrategie muss in Abhängigkeit vom Skopos je nach Situation unterschiedlich gewählt werden. Es besteht ein Unterschied, ob ein Redner auf einer wissenschaftlichen Tagung ein Wortspiel verwendet, das die Dolmetscher dann im selben Moment in die Fremdsprache übertragen müssen (sofern dies so ad hoc überhaupt möglich ist) oder ob dasselbe Wortspiel in einem Roman steht bzw. in einem Film vorkommt. Alle drei genannten Situationen verlangen nach unterschiedlichen Lösungsstrategien.

Im Folgenden werde ich nun auf jenes Übersetzungsproblem näher eingehen, das für die Analyse des Films *Nueve Reinas* noch von größerer Bedeutung sein wird, i.e. die Übersetzung von Sprachvarietäten.

4.5.1 Übersetzungsproblem Sprachvarietäten (Dialekt, Soziolekt etc.)

Wenn ein Textproduzent sich dazu entscheidet, im Dialekt zu schreiben oder zu sprechen, dann vermutlich aus einem bestimmten (zum Teil unbewussten) Grund oder aus einer bestimmten Absicht heraus. In Filmen beispielsweise dient diese Strategie zur Charakterisierung einzelner Darsteller, zur Unterstreichung des soziokulturellen Hintergrundes, vor dem eine Handlung stattfindet etc. Außerdem kann die Verwendung solcher Sprachvarietäten symbolischen Charakters sein (vgl. Kolb 2006:278). Dialektale oder soziolektale Ausdrücke sind also Diskursmarker:

„La variación lingüística tiene siempre una función determinada en el texto, y la elección de un tipo de lenguaje en lugar de otro no es casual. Por eso, si está presente en el texto original, hay que plantearse el problema de una posible equivalencia, según el enfoque y la finalidad, de donde derivan diversos grados de reproducción de la variación en el texto traducido.“ (Mantarró 2010:160f.)

Die geeignete Translationsstrategie richtet sich also nach der jeweiligen Funktion des Zieltextes und hängt außerdem davon ab, welche Funktion die Sprachvarietät im Ausgangstext erfüllt und welcher Stellenwert ihr in der Ausgangskultur zukommt (vgl. z.B. Englund Dimitrova 2004:121).

Generell unterscheidet man zwischen 1) *diachronischen* Varietäten, die sich auch mit dem Wandel der Sprache im Laufe der Zeit verändern, 2) *diastratischen* Varietäten, die in Zusammenhang mit der kulturellen und sozialen Herkunft der Sprecher sowie deren Bildungsgrad etc. stehen, und 3) *diatopischen* Varietäten, die „remite[n] al lugar de donde procede el hablante e implica[n] una serie de rasgos con los que se identifica una comunidad lingüística“, z.B. den Akzent (Lomeña Galiano 2009:278). Außerdem gibt es noch Idiolekte, die kennzeichnend für die Sprechweise einer einzelnen Person sind. Samaniego Fernández/Fernández Fuertes (2002:333) fügen noch die Kategorie des *dialecto estándar* hinzu und beschreiben diesen als „el que goza de prestigio máximo en una comunidad lingüística“, i.e. die sogenannte „Standardsprache“.

Beim *Lunfardo* handelt es sich um keinen Dialekt, sondern vielmehr um eine Art überregionalen Soziolekt im weitesten Sinne. Darum sei hier der Vollständigkeit halber

eine Definition aus dem Brockhaus angeführt, die die unterschiedlichen Dimensionen von Soziolekten zeigt:

„**Soziolekt**, der,(-e)s/-e, von der Soziolinguistik geprägter Begriff, der das Sprachverhalten von gesellschaftl. Gruppen bezeichnet. S. können geografisch begründet sein, wichtigstes Merkmal ist jedoch eine vertikale Sprachschichtung, die die Ursache für die Herausbildung von Gruppensprachen darstellt. So wird S. auch als Oberbegriff für den Komplex der Fachsprachen, Sondersprachen und Jargons verwendet. Identifikationsmerkmal für einen S. ist, dass sich die Sprecher dieser Varietät entweder als Träger einer besonderen Sprachform empfinden oder dass sie von Außenstehenden als solche wahrgenommen werden; dabei kann es sich um eine sozial stigmatisierte Form (z. B. Slum-, Gaunersprache) oder um eine als bes. erstrebenswert erscheinende sprachl. Prestigeform (z. B. bei gewissen sprachl. Ausdrucksformen der Jugend- und Subkultur, Expertensprache) handeln.“ (Brockhaus, Band 25:633)

Aus dieser Definition soll vor allem der Hinweis darauf mitgenommen werden, dass die Sprecher eines Soziolekts sich entweder selbst ihrer im wahrsten Sinne des Wortes „außergewöhnlichen“ Sprachform bewusst sind oder von Außenstehenden als Sprecher derselben wahrgenommen werden. Das trifft auch auf den *Lunfardo* zu: Die Art und Weise wie Argentinier (und im Speziellen *Porteños*) sprechen, ist den meisten Spanischsprechenden bekannt, auch wenn nicht alle wissen, wie diese Sprachvarietät zu benennen ist. Hört man im Fernsehen, im Radio oder auch auf der Straße jemanden sagen: „¿Che, viste, boludo?“ ist automatisch klar, dass es sich dabei um einen Argentinier handelt. Was bedeutet das also für die Übersetzung solcher Varietäten? Grundsätzlich bieten sich mehrere Möglichkeiten an, es gilt jedoch bei der Entscheidung Folgendes zu beachten:

„Respecto a la variedad social, usada para caracterizar a uno o más personajes, es aceptado que las variantes sociales se pueden traducir siempre y cuando los contextos situacionales y la organización social sean relativamente equiparables en ambos polisistemas (Rabadán, 1991: 115). En todas las culturas es presente una estratificación social y, por lo tanto, todas las lenguas están caracterizadas por rasgos diferentes según la clase social del hablante. El traductor tendrá entonces que encontrar en el contexto meta la variante más adecuada.“ (Mantarro 210:161)

Kolb (2006:278f.) führt insgesamt fünf Möglichkeiten der Wiedergabe eines Dialekts an:

- (1) die **Übertragung in einen anderen Dialekt**, wobei sie jedoch anmerkt, dass diese Strategie heute nur noch in den seltensten Fälle angewandt wird, da der soziokulturelle Hintergrund einer Handlung oftmals nicht mit dem der gewählten zielsprachlichen Varietät vereinbar ist. Diese Strategie kann jedoch z.B. zur Übertragung dialektaler Gedichte und Lieder oder dgl. sehr nützlich sein.
- (2) die **Übertragung in einen Soziolekt** ist nach Kolbs Meinung der am häufigsten gewählte Lösungsansatz, da sich der Zieltext so „unauffällig in die Zielkultur ein[fügt]“ (Ibid.:279). Hier muss der Übersetzer natürlich die Entscheidung treffen, ob die regionale bzw. kulturelle Markierung wichtiger ist als die umgangssprachliche oder

umgekehrt und auf Basis dessen eine Entscheidung treffen. Bei der Übertragung von einem Soziolekt in einen anderen ergeben sich weniger Schwierigkeiten, da in der Zielsprache meist ein passendes Pendant existiert.

(3) die **Übertragung als gebrochenes Deutsch** ist eine Strategie, die nur in den seltensten Fällen gewählt wird, obwohl sie sich auf den ersten Blick für Übersetzungen aus verschiedenen Kreol- oder Pidginsprachen oder dem Black English etwa, sehr gut anbieten würde. Kreolsprachen sind jedoch vollwertige Sprachen, die mittlerweile sogar eine eigene Literaturtradition aufweisen. Gebrochenes Deutsch, das sofort Reminiszenzen an Gastarbeiter weckt, hingegen nicht – es ist vielmehr eine „Zwischenstufe zur fehlerfreien Beherrschung der Fremdsprache Deutsch“ (Ibid.). Bei der Wahl dieser Strategie sei also Vorsicht geboten.

(4) die **Entwicklung einer Kunstsprache** stellt eine weitere Möglichkeit dar, mit der versucht wird, „das Fremde und Andere des Ausgangstextes zu erhalten und grammatikalische und phonologische Merkmale der Ausgangsvariante in der ZS nachzuahmen“ (Ibid.). Eine solche Strategie führt den Lesern deutlich vor Augen, dass es sich beim rezipierten Text um ein Translat handelt, jedoch kann das Original mit seinen Eigenheiten durch diesen Lösungsansatz möglicherweise stärker „spürbar“ sein als in anderen Fällen.

(5) die **Wiedergabe durch Standardsprache** ist zwar eine sehr häufig gewählte, jedoch nicht sehr beliebte Umsetzungsmöglichkeit, da hier das Gefühl, dass etwas „verloren geht“ noch viel stärker ist als bei den anderen Übertragungsformen. Bei der Übersetzung von Kreolsprachen oder aus dem Black English kann diese Strategie jedoch zu einer Aufwertung derselben führen, da diese dadurch als eigenständige Sprachen betrachtet werden.

Welche Entscheidung der Translator letzten Endes trifft, hängt von unzähligen Faktoren ab, z.B. vom Skopos, von vertraglichen Vorgaben seitens des Verlegers oder des Auftraggebers, davon, welchen (soziokulturellen) Wert die jeweilige Sprachvarietät für die Ausgangskultur hat und wie wichtig ihre Beibehaltung für den Zieltext ist etc. Es gilt also für den professionellen Übersetzer, in Abhängigkeit dieser zahlreichen Faktoren, die für die jeweilige Situation adäquate Lösung zu finden.

4.6 Skopos, translatorisches Handeln & Co: Ansätze der funktionalen Translationstheorie

In der modernen Translationswissenschaft hat man erkannt, dass es so etwas wie das „Heilige Original“ nicht gibt und Übersetzungsentscheidungen immer auf Grundlage der jeweiligen Funktion, die das Translat in der Zielkultur zu erfüllen hat, basieren müssen. Im Folgenden werden daher die drei wichtigsten funktionalen Ansätze, die in der Translationswissenschaft zur Anwendung kommen, i.e. die Skopostheorie von Vermeer (1978 sowie Reiß/Vermeer 1984), die Theorie des Translatorischen Handelns von Holz-

Mänttari (1984) und der scenes-and-frames Ansatz⁴⁷ (Vannerem/Snell-Hornby 1986 sowie Vermeer/Witte 1990), näher vorgestellt.

4.6.1 Die Skopostheorie

In der erstmals 1978 von Hans J. Vermeer festgelegten Skopostheorie haben Ziel und Zweck einer Translation oberstes Primat. Nach dieser Theorie „wird ein Translat nicht nur als (mehr oder minder von einer gegebenen Situation losgelöstes, ‚eigenständiges‘) sprachliches Phänomen betrachtet, sondern als *kommunikatives Handlungselement in Situation*“ (Vermeer 1990:31, meine Hervorhebung).

Die Skopostheorie fasst Texte als Handlungen auf, die zu einem bestimmten Zweck und für jemand Bestimmten produziert wurden (vgl. Reiß/Vermeer 1991:13⁴⁸). Außerdem wird davon ausgegangen, dass jede Handlung zielgerichtet ist, so auch Translation⁴⁹, weshalb es streng genommen gar nicht möglich ist, einen Text ohne ein bestimmtes Ziel zu übersetzen. Eng mit der Frage nach dem Zweck ist auch die Frage danach, *für wen* ein Text übersetzt wird, verbunden (vgl. Amman 1995:61f.).

Das oberste Primat der Übersetzung lautet in der Skopostheorie also „Der Zweck heiligt die Mittel“ (Reiß/Vermeer 1990:101). Das bedeutet, dass es nicht nur einen möglichen Skopos für ein Translat gibt, sondern viele verschiedene, weshalb sich in weiterer Folge auch zahlreiche unterschiedliche Übersetzungsmöglichkeiten eines Textes ergeben (vgl. Reiß/Vermeer 1991:101). Im Zuge dessen ergibt sich auch, dass Translate in ihrer Funktion von der des Originals abweichen können und eine Funktionskonstanz nicht immer zwingend notwendig ist (vgl. Stolze 2008:171).

Ein Faktor, der sich bei jeder Übersetzung ändert, ist der Empfänger: „Selbst wenn der ZT-Empfänger in Geschlecht, Alter, Bildungsstand, sozialer Herkunft etc. ein genaues Ebenbild des Ausgangstextempfängers wäre, würde er sich von diesem doch durch seine Eingebundenheit in eine andere Kultur und Sprache unterscheiden“ (Nord 2007:28). Das heißt also, dass die gewählte Translationsstrategie die Aufrechterhaltung des Adressatenbezugs ermöglichen muss, da es sich bei Translation immer um eine „Sondersorte kulturellen Transfers“ (Reiß/Vermeer 1991:13) handelt. Ziel jeder Translation muss demnach das Bestreben sein, die Erwartungen, die ein potentiell Zielpublikum an einen Text stellt, nach bestem Wissen und Gewissen zu erfüllen (vgl. Dizdar 2006:106).

Ist einmal der Zweck der Translation bzw. das mit ihr verfolgte Kommunikationsziel erörtert, muss analysiert werden, ob die gewählte Umsetzungsstrategie auch skoposadäquat ist. Unter Adäquatheit verstehen Reiß/Vermeer

⁴⁷ Ursprünglich stammt das Konzept der *scenes-and-frames semantics* aus der kognitiven Linguistik und wurde von Charles Fillmore (1977) entwickelt. Später wurde es von Vannerem/Snell-Hornby (1986) sowie von Vermeer/Witte (1990) für die Translationswissenschaft aktualisiert. Streng genommen handelt sich also um keinen genuin translationswissenschaftlichen Ansatz.

⁴⁸ Es handelt sich hierbei um die zweite, unveränderte Auflage des erstmals 1984 erschienen Buches *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*.

⁴⁹ Reiß/Vermeer 1991:95 nennen die Skopostheorie auch eine „k o m p l e x e Handlungstheorie“.

(1991:139) die „Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozess verfolgt“. Auch die Äquivalenz mit dem Ausgangstext („Funktionskonstanz“) kann Ziel einer Übersetzung sein.

Generell wird unterschieden zwischen dem Translationsskopos – also jener Funktion, die ein Übersetzer für sein Translat intendiert – und dem Translatkopos – i.e. der Funktion des Translats, in der dieses in der Zielkultur rezipiert wird (vgl. Dizdar 2006:104f.).

Die wichtigsten Forderungen der Skopostheorie lauten mit Reiß/Vermeer (1991:119) wie folgt:

- (1) „Ein Translat ist skoposbedingt“.
- (2) „Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.“
- (3) „Ein Translat bildet ein Informationsangebot nichtumkehrbar eindeutig ab.“
- (4) „Ein Translat muß in sich kohärent sein.“
- (5) „Ein Translat muß mit dem Ausgangstext kohärent sein.“
- (6) „Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet (,verkettet’).“

In der Praxis stößt die Skopostheorie jedoch auch an Grenzen. **Kritik** kommt z.B. von Nord, die meint, dass der professionelle Habitus eines Übersetzers (in ihrer Terminologie die sog. „Loyalität“) die Skopostheorie dahingehend relativiert, dass Translatoren ihren Handlungspartnern (zu denen sie auch den AT-Autor zählt) nur schwerlich ein „X für ein U“ verkaufen werden. Sie meint, dass „[d]urch die Kombination der beiden Prinzipien Funktionsgerechtigkeit und Loyalität [...] die rigide Normativität eines radikal funktionalistischen Ansatzes gemildert“ (Nord 2006b:143) wird. Auch House kritisiert die Skopostheorie indem sie sich fragt, warum ein Translat mehrere Skopoi haben kann, ein Original jedoch nur einen einzigen. Außerdem übt sie Kritik daran, dass der Ausgangstext als „Informationsangebot“ bezeichnet wird, da dies ihrer Meinung nach impliziere, dass man es annehmen könne oder auch nicht (vgl. House 1997:12f.).

Wie also gezeigt wurde, hat die Skopostheorie, wie so viele wissenschaftliche Ansätze, Befürworter und Gegner. Nichtsdestotrotz handelt es sich um einen funktionalen Ansatz, der bis heute in der Translationswissenschaft Anwendung findet und viele andere theoretische Annäherungsversuche an das Thema Translation beeinflusst hat, so auch die Theorie des Translatorischen Handelns, die im folgenden Punkt näher vorgestellt wird.

4.6.2 Theorie des Translatorischen Handelns

Justa Holz-Mänttari entwickelte 1984 ihre „Theorie des Translatorischen Handelns“ als Konzept einer „kommunikations-, handlungs- und systemtheoretische[n] Soziotranslatologie“ (Risku 2006:107). Sie wählte den Begriff des *translatorischen Handelns*, da in der Bezeichnung *Übersetzen* die Frage nach dem „Was?“ schon implizit

sei, was in weiterer Folge dazu führe, dass man von einer *retrospektiven* (also am AT ausgerichteten) Vorgehensweise ausgehe. Dagegen spricht Holz-Mänttärä sich jedoch klar aus, handelt es sich bei ihrem Konzept doch um einen funktionalen Ansatz (vgl. Holz-Mänttärä 1986:355). Des Weiteren ermöglicht diese Bezeichnung eine Einordnung des Translators in die arbeitsteilige Gesellschaft, wo er Teil eines „Institutionen-Netz[es] eines sozial organisierten Gefüges“ (Holz-Mänttärä 1984:26) ist und professionell agiert.

Der Translator wird in Holz-Mänttäräs Theorie (1984:27) als „ein Experte, der sich auf die Herstellung von Texten als Botschaftsträgern im Verbund für transkulturellen Botschaftstransfer spezialisiert und damit ein gesellschaftliches Kooperationsmuster ausfüllt“. In ihrer Terminologie wird also nicht von Texten, sondern von Botschaftsträgern gesprochen, die nur in den seltensten Fällen isoliert auftreten.

Ähnlich wie in der Skopostheorie ist auch in der Theorie des Translatorischen Handelns die Funktion eines Textes die wichtigste Steuergröße, wenn es darum geht, Übersetzungsstrategien festzulegen (vgl. Holz-Mänttärä 1984:30). Holz-Mänttärä geht dabei jedoch nicht von einer einheitlichen Funktion des Gesamttextes aus, sondern sieht es als notwendig, den Text in einem ersten Schritt in Segmente zu unterteilen und diese nach ihrer Funktion im Textgefüge zu ordnen (vgl. 1984:47).

In einer verkürzten Definition lautet die Theorie des Translatorischen Handelns wie folgt:

„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 Kulturbarrieren hinweg seine Funktion erfüllt.“ (Holz-Mänttärä 1986:366)

Insgesamt gliedert sich das Translatorische Handeln in acht Schritte: 1.) die Spezifikation des Bedarfs und des Produkts, 2.) die Projektion der translatorischen Handlung, 3.) die Textproduktion, 4.) die ständige Kontrolle des Gesamtprozesses, 5.) die Recherche, 6.) die Modifikation z.B. des Translats auf Basis der Rechercheergebnisse, 7.) die Argumentation für die jeweiligen Entscheidungen sowie 8.) die permanente Adaptation der eigenen Arbeitsweise (vgl. Risku 2006:109 in Anlehnung an Holz-Mänttärä 1993:308f.). Diese acht Arbeitsschritte und ihre Zusammenhänge werden in der nachstehenden Graphik veranschaulicht:

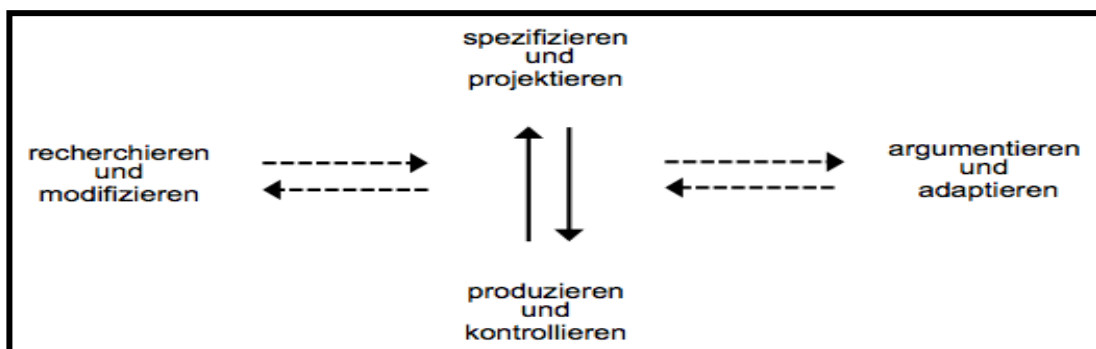


Abbildung 1 „Handlungsgefüge Textdesign“: Nachstellung der Graphik aus Holz-Mänttärä 1993:308

Im translatorischen Handlungsgefüge gibt es sechs Schlüsselpositionen, die unterschiedliche Funktionen einnehmen und die allesamt den Translationsprozess beeinflussen:

- (1) **Der Bedarfsträger bzw. Translations-Initiator** initiiert eine translatorische Handlung, da er „für seine Zwecke eine kommunikative Handlung braucht und die darin zu übermittelnde Botschaft transkulturell konzipiert und vertextet werden muss“ (Holz-Mänttari 1984:110). In manchen Fällen können Bedarfsträger und Translations-Initiator auch verschiedene Personen sein.
- (2) **Der Besteller** benötigt einen Text, der in einer bestimmten Situation eine konkrete Funktion erfüllen muss. Auch die Bestellung kann über mehrere unterschiedliche Instanzen ablaufen (vgl. Ibid.).
- (3) **Der Ausgangs-Texter bzw. Ausgangstextproduzent** erstellt den Text, der später für translatorische Zwecke verwendet wird (wenngleich ihm dies nur in den seltensten Fällen bewusst ist). Auch dieser Prozess kann in mehrere Stufen unterteilt werden (vgl. Ibid.).
- (4) **Der Translator** produziert den Zielttext, der für die interkulturelle Kommunikation benötigt wird. Die Übersetzung kann dabei sowohl in Einzelarbeit als auch im Team erfolgen. Holz-Mänttari unterstreicht hier, dass die Übersetzungsentscheidungen trotz einer Übersetzung im Team individuell zu verantworten sind (vgl. Ibid.:110f.).
- (5) **Der (Ziel-)Text-Applikator** verwendet den vom Übersetzer angefertigten Text für seine Zwecke, z.B. trägt er ihn vor oder benutzt ihn als Verkaufsmaterial, für Schulungszwecke etc. (vgl. Ibid.:111).
- (6) **Der (Ziel-)Text-Rezipient** rezipiert den Text, den der Translator erstellt hat. Er ist der eigentliche Empfänger des Textes, für ihn wurde die Botschaft ursprünglich vertextet. In manchen Fällen müssen Translatoren auch mehrere Texte produzieren, z.B. für unterschiedliche Rezipientenkreise (Fachpublikum vs. Laien etc.) (vgl. Ibid.).

Die Theorie des Translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari hat sicherlich dazu beigetragen, das Selbstbewusstsein der Übersetzer zu stärken und neben der Selbstwahrnehmung gewiss auch die Fremdwahrnehmung von Seiten der Öffentlichkeit zum Teil verbessert, weshalb dieser Ansatz auch heute noch höchst aktuell ist.

4.6.3 Die scenes-and-frames Semantik

Das Konzept der scenes-and-frames Semantik stammt ursprünglich aus der kognitiven Linguistik und wurde von Charles Fillmore (1977) geprägt. Vannerem/Snell-Hornby (1986) sowie Vermeer/Witte (1990) aktualisierten es später für die Translationswissenschaft, wo es mittlerweile zu den funktionalen Ansätzen gezählt wird.

In seinem Artikel von 1977 distanziert sich Fillmore von der bis dahin gültigen Auffassung, dass die Bedeutung eines Wortes sich aus der Summe seiner Teile, i.e. aus einer Addition von mehreren Komponenten, ergibt und plädiert für „an integrated view of language structure, language behaviour, language comprehension, language change, and

language acquisition“ (1977:55). Aufbauend auf dem Begriff des Prototyps⁵⁰, der erstmals von der Psychologin Eleanor Rosch (1973) geprägt wurde, griff Fillmore die Theorie der *natürlichen* Kategorisierung auf, wonach die Bedeutung von Begriffen „eine fokale Mitte und verschwommene Ränder“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:187) hat. Gemeinsame, typische Eigenschaften und Attribute bilden Schemata oder Konzepte, über die sprachliches Verstehen erfolgt, indem der Mensch diese in seinem Wissen miteinander verknüpft. In der Kommunikation trägt der Kontext, in dem diese Schemata oder Konzepte auftreten, dazu bei, diese zu erweitern und zu präzisieren:

„[...] bei der *prototype semantics* baut sich die Kenntnis eines Prototyps aus den Erfahrungen des Sprechers auf, analog zum Spracherwerb des Kindes, das Bedeutungen zunächst im Gesamtzusammenhang einer Situation erfährt und erst dann lernt, von dieser Situation zu abstrahieren und die erfahrene Bedeutung auf neue Situationen anzuwenden [...].“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:185)

Im Gegensatz zu Rosch und Fillmore, die den Prototyp für angeboren halten, sind Vermeer/Witte (1990:23) der Meinung, vielmehr die *Fähigkeit* zur Prototypenbildung sei angeboren. Sie gehen davon aus, dass Prototypen in einer spezifischen Situation gebildet werden und sich mit der Änderung einer Situation auch wandeln können. Das bedeutet also, dass es sich bei Prototypen um keine fix vorgegebenen Kategorien handelt (vgl. Ibid.:28f.), sondern um sehr individuelle Vorgänge, die auf unseren eigenen Erfahrungen beruhen:

„In other words what happens when one comprehends a text is that one mentally creates a kind of world; the properties of this world may depend quite a bit on the individual interpreter's own private experiences – a reality which should account for a part of the fact that different people construct different interpretations of the same text.“ (Fillmore 1977:61)

In der scenes-and-frames Semantik wird dieses individuelle Weltbild, das jeder von uns in seinem Kopf hat, als *scene* bezeichnet. Fillmore jedoch distanziert sich von einer rein visuellen Auffassung des *scene*-Konzepts. Er meint daher:

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

Daraus ergibt sich, dass *scenes* nicht nur durch verbale Elemente ausgelöst werden können, sondern auch von anderen Stimuli (z.B. nonverbaler Art, Gestik, Gerüche etc.) hervorgerufen werden können. In Anlehnung daran schreiben Vermeer/Witte (1990:49):

⁵⁰ Unter einem Prototyp versteht man die für eine Sache als charakteristisch bzw. „typisch“ geltende Grundform bzw. Eigenschaft. Diese Einteilung ist sehr kulturspezifisch (und zwar auf allen Ebenen: para-, dia- als auch idio-kulturell) und auch situationsbedingt, jedoch können auch mehrere Kulturen ähnliche Vorstellungen eines Prototyps haben. Das bedeutet, dass Prototypen in einem Prozess entstehen und nicht statisch sind (vgl. Vermeer/Witte 1990:22ff.).

„[...] Gemeint ist [...] was als Gesamtrepräsentation eines Weltstücks ‚im Kopf‘ eines Menschen ‚wird‘ bzw. existiert: Eidetisches, Akustisches, Taktiles, Olfaktorisches, Gustatorisches; kognitives und Emotives; Statisches und Dynamisches.“

Den *frame* hingegen stellt „der bereitstehende Ausdruck, die sprachliche Kodierung als ‚Organisationsform für Wissen‘ mit dem Konzept als Bedeutungsinhalt“ (Stolze 2008:63) dar. Fillmore (1977:63) bezeichnet den *frame* als „any system of linguistic choice (the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories) that can get associated with prototypical instances of scenes.“

Vermeer/Witte (1990:66) hingegen führen folgende Definition für den *frame* an: „Als ‚frame‘ kann jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefasst wird, interpretiert werden.“

Um diesen Ansatz in seiner Gänze zu verstehen, ist es wichtig zu wissen, dass *scenes* und *frames* einander wechselseitig aktivieren. Die Komplexität kann dabei variieren, manche sprachlichen Formen rufen mehr Assoziationen hervor als andere, bzw. können sie neue sprachliche Formen oder auch weitere Assoziationen aktivieren etc. (vgl. Fillmore 1977: 63). Des Weiteren gilt zu beachten, dass *scenes* sehr kulturspezifisch sind. Zwar kann es vorkommen, dass es äquivalente *frames* gibt, die äquivalente *scenes* beschreiben, doch die tatsächlich hervorgerufenen *scenes* unterscheiden sich z.T. stark. So meinen z.B. *Frühstück*, *desayuno* und *breakfast* das gleiche, die damit verbundenen Vorstellungen sind jedoch nicht dieselben.

Ein *frame* umfasst Lexeme, die sich auf prototypische Situationen (*scenes*) beziehen. Wie bereits erwähnt, kann die Komplexität dabei variieren. So betonen z.B. Wörter wie *Wasser*, *Meer*, *Sand*, *schwimmen*, *Sonne*, *sich bräunen lassen*, *surfen*, *salzig*, *heiß*, *Palme*, *Sonnenschirm* etc. einen ganz bestimmten Aspekt einer Situation und normalerweise kann man als Sprecher davon ausgehen, dass unser Gegenüber über das konventionell mit diesen Begriffen verbundene Wissen verfügt und dieses nicht extra explizit gemacht werden muss. Durch die Erwähnung eines dieser Begriffe bzw. Komponenten der Handlung werden von den Hörern automatisch andere handlungs- bzw. situationsspezifische Komponenten aktiviert, d.h. sie greifen auf ihr Hintergrundwissen zurück (vgl. Stolze 2008:163). Jede Mitteilung ist jedoch „ökonomisch“, wie Vermeer (1992:77) es nennt, d.h. es wird von den Sprechenden nur das ausgedrückt, wovon sie annehmen, dass es zur Darstellung der jeweiligen Situation und damit zur Übermittlung ihrer Botschaft ausreicht.

Laut Vermeer setzt sich eine *scene* sowohl aus einem kognitiven Teil (den Vermeer *Darstellungsteil* nennt) als auch aus evaluativen bzw. emotionalen Elementen zusammen (unseren Einschätzungen der Situation, die Vermeer *Bewertungsteil* nennt), die sich beide auf unsere Verhalten auswirken. Des Weiteren besteht jede Mitteilung aus einem verbalen und einem nonverbalen Teil, also einer äußeren Form und einer Funktion bzw. Intention. In dem Moment, da jemand das, was er im Kopf hat, verbalisiert, wird es auch für die Außenstehenden wahrnehmbar und diese leiten daraus für sich den Sinn der

Mitteilung ab. Vermeer nennt die Form, in der die Mitteilung erfolgt, den *frame*, der ebenfalls einen Prozess darstellt. Auch der *frame* setzt sich aus kognitiven und evaluativen Elementen zusammen, die jedoch nicht mit denen der *scene* übereinstimmen müssen. In Anlehnung an Poyatos (1983) stellt Vermeer (1992:77f.) fest, dass jeder *frame* die ihm vorausgehende *scene* verengt, d.h. es kommt zu einer Reduktion, die Poyatos „channel reduction“ nennt. Damit ist gemeint, dass eine *scene* viele mögliche Konzepte und Vorstellungen beinhaltet, die diverse Sinneskanäle ansprechen können. *Frames* hingegen sind entweder lautlicher oder graphischer Natur. Jedoch wird der *frame* nicht nur reduziert, sondern die Hörenden bringen auch neue Elemente mit ein, d.h. sie modifizieren den *frame*, es kommt zu einer „channel modification“ (Vermeer/Witte 1990). Es gilt zu beachten, dass dabei der *frame* verändert werden kann (d.h. er enthält etwas anderes als die *scene*, da die kognitiven und evaluativen bzw. emotionalen Inhalte der *scene* verändert wurden). Das wiederum bedeutet, dass die Inhalte (und dadurch auch die Funktionen) von *scenes* und *frames* nicht deckungsgleich sind. Außerdem können Mitteilender und Rezipient den *frame* unterschiedlich beurteilen, da jeder Mensch ein anderes Vor- bzw. Hintergrundwissen besitzt, d.h., dass es mehrere *frames* gibt (einen für jeden an der Kommunikation Beteiligten), aus denen jeweils dazugehörige *scenes* aktiviert werden. Das hängt außerdem damit zusammen, dass *scenes* kulturspezifisch sind, wobei Kultur sowohl als Para-, als auch als Dia- oder Idiokultur aufgefasst werden kann. In weiterer Folge sind natürlich auch *frames* als kulturspezifisch aufzufassen, bedenkt man, dass die Sprache ein Teil der Kultur ist.

Das Vorwissen, das die Beteiligten einer Konversation mitbringen, kann grundsätzlich dazu beitragen, das Verständnis zu erleichtern und aus den *scenes* schneller die entsprechenden *frames* und aus den *frames* die entsprechenden *scenes* zu aktivieren. Dabei gibt es zum einen das Sach- bzw. Faktenwissen, das sich von Person zu Person und auch von Kultur zu Kultur sehr unterscheidet. Außerdem ist Wissen als komplexes Gefüge auch nicht statisch: „Präsuppositionen, Verbalisierungen und Teilvorwissen über das Mitzuteilende weichen zwischen den Kommunikationspartnern um so mehr voneinander ab, je stärker die Para-, Dia- und Idiokulturen der Partner differieren“ (Vermeer 1992:79).

Für Translatoren bedeutet die Tatsache, dass „die Unschärfe von Wortbedeutungen kulturbedingt ist“ (Kußmaul 2006:50), dass sie erkennen müssen, welche der unterschiedlichen Bedeutungen, die ein Begriff in sich trägt, seinen prototypischen Kern ausmachen und welche Informationen daher in weiterer Folge an die Zielkultur angepasst werden müssen, um dort verstanden zu werden.

Dabei ist vor allem zu beachten, dass ein und dieselbe *scene* durch viele unterschiedliche *frames* evoziert werden kann, genauso wie ein einziger *frame* eine Vielzahl an *scenes* hervorrufen kann (vgl. Vermeer/Witte 1990:71). Das ist auch für die Interaktion von *scenes* und *frames* in einem Text sehr wichtig, wo *scenes* und *frames* in beliebiger Reihenfolge auftauchen können:

„*Frames* und *scenes* variieren im Umfang, vom Laut oder der Silbe bis zum ganzen Satz, einem Abschnitt oder einem größeren Textstück, oder sie können aus einer Reihe miteinander verbundener Elemente bestehen, die sich durch den

ganzen Text ziehen. Ihre Anordnung stellt keine starre Struktur dar, sie ist eher ein umfassendes komplexes System, dessen Komponenten sich aneinanderreihen, aber auch miteinander verwoben sind und einander gegenseitig aufrufen. [...] Auf diese Weise entstehen komplexere *scenes* und schließlich eine vollständige ‚Szene hinter dem Text‘.“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:190, Hervorhebungen im Original)

Für die translatorische Praxis bedeutet ein Vorgehen nach dem *scenes-and-frames* Ansatz, dass die Übersetzer zunächst in ihrer Rolle als Rezipienten den vorliegenden Text (also den *frame*) analysieren, ihn dekodieren und die einzelnen evozierten *scenes* herausfiltern müssen. Diese müssen sie so objektiv wie möglich bewerten und versuchen, sie in ihrer Gesamtheit zu betrachten, um so eine allgemeinere Gesamtscene für den Text festzustellen. Im Zuge dessen müssen die Translatoren sichergehen, dass es durch Falschinterpretationen ihrerseits nicht zu fehlerhaften Übersetzungen kommt. Dabei stellt die Tatsache, dass der Ausgangstext häufig in einer Sprache verfasst ist, die nicht ihre Muttersprache ist, eines der größten Probleme dar. In diesem Zusammenhang muss neuerlich unterstrichen werden, wie ungemein wichtig ein breites Hintergrundwissen und ein sehr hoher Grad an Kulturkompetenz für den Übersetzer sind, um ein (skopos)adäquates Translat anfertigen zu können, da, um das Textverständnis in der Zielkultur zu gewährleisten, möglicherweise einige Änderungen bzw. Anpassungen an die dort geltenden Normen vorzunehmen sind (vgl. Ibid.:192). Ziel ist es demnach, die Szene *hinter* dem Text, wie Vannerem/Snell-Hornby (Ibid.:190) sie nennen, zu erfassen, um den Text *verstehen* zu können. Im Zuge des Übersetzungsvorgangs müssen nun fremdsprachliche *frames* durch die am adäquatesten erscheinenden zielsprachlichen *frames* ersetzt werden, um gleiche (oder zumindest ähnliche) *scenes* bei den Lesern hervorzurufen. In manchen Fällen kann es dabei zu einer größeren Abweichung kommen, je nachdem, welches Ziel mit dem zielsprachlichen Text (Stichwort Skopos) damit verfolgt wird (vgl. Vermeer/Witte 1990:58, 87f.).

Ein Zitat von Manhart (1996:78) soll abschließend darstellen, welche wichtige Rolle die *scenes-and-frames* Semantik für die Translationswissenschaft spielt:

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

4.7 Übersetzungskritik

Wer einen Text rezipiert, unterzieht ihn dabei auch automatisch einer – zumeist sehr subjektiven – Kritik, bei der er die neue Information mit seinem Vorwissen in Bezug setzt und für sich persönlich Schlüsse zieht, wie diese in seinen bisherigen Erfahrungshorizont einzugliedern ist. Auch übersetzte Texte werden bei der Rezeption einer solchen Kritik unterzogen. Lange Zeit galt die Übersetzungskritik jedoch als „Stiefkind der

Übersetzungswissenschaft“ (Kaindl 2006:373), da die Bewertung in den meisten Fällen sehr subjektiv ausfiel und sich nicht an wissenschaftlichen Beurteilungskriterien orientierte. In diesen anfänglichen Übersetzungskritiken, die zumeist in Literaturbeilagen erschienen, konnte man Sätze lesen wie „Liest sich wie das Original!“ oder „Insgesamt ist die Übersetzung stilistisch sehr holprig“ etc. Die Übersetzungswissenschaft begann erst ab den 1970er-Jahren sich eingehend mit der Übersetzungskritik zu befassen und es wurde erstmals versucht, konkrete Kriterien und Ziele einer solchen Bewertung von übersetzerischen Leistungen festzulegen. Erste Ansätze aus dieser Zeit stammen u.a. von Wilss, Koller, Reiß oder House (vgl. Ibid.).

Ziel eines wissenschaftlichen Analysemodells sollte daher die Erarbeitung von „objektive[n] Kriterien und sachgerechte[n] Kategorien für die Beurteilung von Übersetzungen aller Art“ (Reiß 1971:7) sein. Objektivität kann dabei mit Reiß (Ibid.:12) als „das Gegenteil von Willkür und mangelnder Beweisführung“ definiert werden. House (1997:47) sieht das Ganze jedoch etwas kritischer und meint, Objektivität sei eine Utopie solange Menschen in die Bewertung von Übersetzungen involviert sind.

Die wohl wichtigste Maxime zur Wahrung der Objektivität ist Reiß' Forderung „Keine Kritik ohne Vergleich mit dem Original!“ (1971:17). Das ist vor allem deshalb so wichtig, weil nur durch den Vergleich mit dem Ausgangstext die Möglichkeit besteht, festzustellen, ob die eigene Bewertung gerechtfertigt ist oder nicht und zu analysieren, was den Übersetzer dazu veranlasst haben könnte, diese oder jene (Fehl-)Entscheidung zu treffen. Objektiv kann eine Kritik allerdings nur dann sein, wenn ausführliche Begründungen für die positive oder negative Beurteilung angeführt und diese mit Nachweisen belegt werden. Des Weiteren sollte eine negative Übersetzungskritik nach Möglichkeit auch Lösungs- oder Verbesserungsvorschläge anbringen (vgl. Ibid.:12f.).

Neben einem Vergleich mit dem Original sollte der Kritiker die Übersetzung jedoch auch danach beurteilen, ob sie ihrem Skopos gerecht wird, da es für ein und denselben Ausgangstext zahlreiche Übersetzungsmöglichkeiten gibt und der Ausgangstext nicht als einziger Maßstab für die Bewertung der Qualität einer Übersetzung herangezogen werden darf (vgl. Nord 2006c:145).

Im Folgenden werden nun die drei wichtigsten Ansätze einer translationswissenschaftlichen Übersetzungskritik näher dargestellt. Ziel ist es, aufzuzeigen, nach welchen Kriterien die Bewertung bei diesen Modellen abläuft. Es handelt sich dabei um den texttypologischen Ansatz von Katharina Reiß (1971), den pragmalinguistischen Ansatz von Juliane House (1977 und 1997) sowie den funktionalen Ansatz von Margret Amman (1990), der auf den drei Ansätzen der funktionalen Translationstheorie, die unter Punkt 4.6. näher vorgestellt wurden, beruht.

Auf den polysystemischen Ansatz von van den Brock (1985) soll hier nicht näher eingegangen werden, da dieser sich hauptsächlich zur Bewertung zeitgenössischer Literaturübersetzungen eignet (vgl. Kaindl 2006:377) und für die Zwecke der vorliegenden Arbeit daher nicht dienlich ist.

4.7.1 Der texttypologische Ansatz

Dieser übersetzungskritische Ansatz basiert auf Reiß' Texttypologie, die Texte in informative, expressive, operative und audio- bzw. multimediale Texte einteilt. Ausgangspunkt ist also die „Differenzierung von Texten nach ihrer dominanten Funktion“ (Kaindl 2006:373). Die Beurteilung erfolgt anhand von drei Hauptkategorien (der *literarischen* Kategorie, der Kategorie der *innersprachlichen Instruktionen* sowie der Kategorie der *außersprachlichen Determinanten*) und zwei Nebenkategorien (der *funktionalen* und der *personalen* Kategorie), deren Analyse laut Reiß (1971:24) unabdingbar für eine objektive Bewertung ist.

Zunächst gilt es in diesem Modell, den Texttyp festzustellen und auf Basis dessen schließlich zu überprüfen, ob die Hierarchie der zu bewahrenden Elemente in der Übersetzung eingehalten wurde:

„Das heißt mit anderen Worten: ob bei inhaltsbetonten Texten *vor allem* die Invarianz der Information gewahrt, bei formbetonten Texten *über* die noch immer wünschenswerte Invarianz der Information *hinaus* die Formprinzipien der sprachlichen Gestaltung beachtet und eine analoge ästhetische Wirkung erreicht, bei appellbetonten Texten die im Original beabsichtigte Effektauslösung erzielt und bei audio-medialen Texten die Medienbedingungen und die zusätzliche Rolle der nichtsprachlichen Ausdrucksmittel berücksichtigt wurden.“ (Ibid.:53, Hervorhebungen im Original)

Im Folgenden werden nun die zur Beurteilung herangezogenen Kategorien näher dargestellt.

DIE HAUPTKATEGORIEN⁵¹

1. Die LITERARISCHE KATEGORIE:

Wie bereits erwähnt, ist der erste Schritt in Reiß' Bewertungsmodell die Feststellung des Texttyps ohne dessen Kenntnis eine Beurteilung gar nicht erst stattfinden kann. In Abhängigkeit vom Texttyp ergibt sich auch die Rangfolge der zu bewahrenden Textelemente, da in einer Übersetzung nie *alle* Aspekte des Originals übertragen werden können und „jede Übersetzung [...] ein Kompromiß“ (1971:53) ist.

Reiß (Ibid.) nennt diese Kategorie deshalb die *literarische*, weil sie davon ausgeht, dass die Gesamtheit aller schriftlichen Äußerungen, die in einer Sprache produziert werden, als deren „Literatur“ bezeichnet werden kann, weshalb jeder schriftlich fixierte Text irgendwann übersetzt und einem der vier Texttypen von Reiß zugeordnet werden kann.

2. Die INNERSPRACHLICHEN INSTRUKTIONEN:

Die Kategorie der innersprachlichen Instruktionen umfasst alle semantischen, lexikalischen, grammatikalischen und stilistischen Merkmale, die in einem Ausgangstext enthalten sind und analysiert, inwiefern diese im Zieltext erhalten geblieben sind, bzw. ob

⁵¹ Nach Reiß 1971

sie adäquat übertragen wurden. Bei semantischen Elementen geht es um die Bewertung der Äquivalenz derselben in der Übersetzung, bei lexikalischen Instruktionen um deren Adäquatheit, bei grammatikalischen Elementen darum, ob diese korrekt umgesetzt wurden und bei stilistischen um deren Korrespondenz. Innersprachliche Instruktionen sind jedoch nicht isoliert zu betrachten, sondern stehen stets in Relation zum Texttyp und sind außerdem interdependent (vgl. 1971:68f.).

- **Semantische Instruktionen:** Zur Beurteilung der semantischen Elemente muss der Kritiker sowohl den Mikro- als auch den Makrokontext beachten, um herauszufinden, welche genaue Intention sich hinter dem Text verbirgt. Ziel der Übersetzung solcher semantischen Elemente muss es sein, den Sinn zu erhalten. Dabei können jedoch z.B. Polysemien oder Homonymien Probleme bereiten. Die Falschinterpretation semantischer Instruktionen kann dazu führen, dass Übersetzer eigenmächtig Änderungen am Original vornehmen, indem sie Dinge hinzufügen oder auslassen etc. (vgl. 1971:58).
- **Lexikalische Instruktionen:** Das Bewertungskriterium lexikalischer Instruktionen ist deren Adäquatheit, d.h. „ob der Übersetzer mit den Problemen der Fachterminologie und Sondersprachen, der ‚faux amis‘, der Homonyme, der ‚unübersetzbaren Wörter‘, der Namen und Metaphern, der Wortspiele, idiomatischen Redewendungen und Sprichwörter etc.“ (1971:62) korrekt umgegangen ist und diese adäquat in der Zielsprache umgesetzt hat.
- **Grammatikalische Instruktionen:** Hier gilt zu bewerten, ob der Übersetzer Morphologie, Syntax etc. der Zielsprache korrekt eingehalten hat, oder ob es durch die unterschiedlichen grammatikalischen Strukturen der Ausgangssprache möglicherweise zu Interferenzen gekommen ist. Die einzige Ausnahme bilden hier Gedichte, bei denen die grammatikalische Inkorrektheit zum Teil aus Stilgründen bedingt sein kann (vgl. 1971.:63f.).
- **Stilistische Instruktionen:** Zur Beurteilung der stilistischen Elemente analysiert der Kritiker, ob der für die Übersetzung gewählte Stil dem Normal-, Individual- oder Zeitstil gerecht wird, ob Sprachneuschöpfungen erkannt und korrekt umgesetzt wurden, ob es zu Stilbrüchen gekommen ist etc. (vgl. 1971:66).

3. Die AUSSERSPRACHLICHEN DETERMINANTEN:

Diese Kategorie kann auch als die „pragmatische Kategorie“ bezeichnet werden. Es geht hier primär um solche Faktoren, die den Textproduzenten zur Wahl bestimmter, ihm in seiner Muttersprache zur Verfügung stehender (stilistischer) Mittel veranlassen und die es ihm ermöglichen, einen für die Rezipienten verständlichen Text zu produzieren. Dazu kann unter Umständen auch der Verzicht auf gewisse Mittel zählen. Reiß wählt die Bezeichnung der außersprachlichen *Determinanten*, da diese alle für die Gestaltung eines Textes mitbestimmend sind (vgl. 1971:69f.).

- **Engerer Situationsbezug:** Hier geht es um die Frage, worauf sich einzelne Textpassagen bzw. Ausschnitte der Kommunikation – nicht der ganze Text! – beziehen. Konkret handelt es sich dabei z.B. um Interjektionen oder Anspielungen auf geschichtliche oder politische Ereignisse, Modeerscheinungen und dgl., beispielsweise in Dialogen, Witzen, Bühnenstücken, Romanen etc. Auch umgangssprachliche Redewendungen fallen unter diese Kategorie. Zur Umsetzung solcher Eigenheiten müssen sich die Übersetzer in die jeweilige Situation hineinversetzen können und versuchen nachzuempfinden, wie z.B. die Romanfigur in

dieser oder jener Situation reagieren würde, was sie in der Zielsprache üblicherweise sagen würde, etc. Demnach nimmt der engere Situationsbezug Einfluss auf Übersetzungsentscheidungen auf lexikalischer, stilistischer und grammatikalischer Ebene und hilft Übersetzern und Kritikern dabei, die im Originaltext impliziten semantischen Instruktionen richtig zu interpretieren (vgl. 1971:72).

- **Sachbezug:** Auch der Sachbezug, also mehr oder weniger das „Thema“ eines Textes, ist ein wichtiges Beurteilungskriterium, mithilfe dessen festgestellt werden kann, ob der Übersetzer das nötige Sachwissen besitzt bzw. ausreichend recherchiert hat, um Wissenslücken zu kompensieren. Vor allem bezieht sich das auf Fachtexte, kann jedoch auch für Romane und andere Textsorten relevant sein. So verlangen z.B. gerade Kriminal- oder Science-Fiction Romane zum Teil enormes Fachwissen von den Übersetzern. Die Beurteilung, ob das eigene Sach- bzw. Fachwissen zur Übersetzung eines bestimmten Textes ausreicht, obliegt der professionellen Selbsteinschätzung der eigenen Leistungsfähigkeit des Übersetzers (vgl. 1971:73).
- **Zeitbezug:** Sprache ist nicht statisch, sondern verändert sich im Laufe der Zeit und das manifestiert sich auch in Texten aus unterschiedlichen Epochen. Eine Übersetzung eines Romans aus dem 17. Jh. sollte nicht so klingen, als sei dieser erst gestern geschrieben worden.⁵² Für die Übersetzungskritik ist das u. a. deshalb wichtig, weil Übersetzungen aus früheren Zeiten natürlich nicht nach denselben Maßstäben beurteilt werden dürfen wie zeitgenössische Translate (vgl. 1971:74ff.).
- **Ortsbezug:** Hier geht es darum zu beurteilen, ob Kulturspezifika, Realia und dgl. in adäquater Weise umgesetzt wurden und der Übersetzer berücksichtigt hat, dass diese z.T. impliziten Informationen dem Zielpublikum größtenteils gar nichts sagen bzw. ganz andere Konnotationen hervorrufen können und es daher einer kulturellen Anpassung bedarf. Welche Umsetzungsmöglichkeit ein Übersetzer nun wählt, hängt wahrscheinlich auch davon ab, wie groß die kulturelle Distanz zwischen den beiden Kulturkreisen ist und wie viel oder wenig sie voneinander wissen (vgl. 1971:77ff.).
- **Empfängerbezug:** Dabei bezieht sich Reiß ausschließlich auf den Empfänger des Ausgangstextes. Der Kritiker muss beurteilen, ob ein Übersetzer erkannt hat, *wem* der Ausgangstextproduzent *was* mitteilen wollte, welche Intention dahintersteckt etc. Auch für den Empfängerbezug ist der kulturelle Kontext sehr wichtig. Hier geht es jedoch nicht um Realia und dergleichen, sondern um Dinge wie idiomatische Redewendungen, Sprichwörter, Zitate etc., von denen der Textproduzent ausgeht, dass das Zielpublikum sie versteht bzw., dass sie von besonderer Relevanz für das von ihm anvisierte Zielpublikum sind oder sein könnten (vgl. 1971:81).
- **Sprecherabhängigkeit:** Hier geht es hauptsächlich um „jene Elemente [...], welche als außersprachliche Faktoren die Sprache des Autors selbst oder die seiner ‚Geschöpfe‘ mitbestimmen“ (1971:84). Es geht also um Elemente lexikalischer, grammatikalischer und stilistischer Natur. Die Sprache eines Autors kann von seinem Bildungsgrad, seinem sozialen Umfeld oder auch der Epoche, in der er lebt, beeinflusst sein. Es geht hier jedoch nicht nur um die Sprache des Autors, sondern auch um jene der im Text vorkommenden Personen – ein Kantinenbesitzer spricht sicherlich anders als ein Hochschulprofessor und ein Jugendlicher anders als ein Erwachsener etc. Der individuelle Stil eines Autors kommt vor allem bei expressiven Texten sehr stark zum Tragen, jedoch kann durch eine gelungene sprachliche Gestaltung bei operativen Texten beispielsweise sicherlich eine Steigerung der

⁵² Eine Ausnahme bilden dabei natürlich Neuübersetzungen von Klassikern, die bewusst an den modernen Sprachgebrauch angepasst werden etc. In vielen Fällen werden solche Neuübersetzungen aber gerade deswegen angefertigt, weil Sprache altert und die existierenden Translate dem Großteil des Zielpublikums dadurch nicht mehr verständlich sind.

Reichweite solcher Texte erzielt werden. Die Charakterisierung einzelner Personen durch ihre Sprache spielt vor allem in multimedialen Texten eine große Rolle, wie auch die Analyse in Kapitel 6 später noch zeigen wird (vgl. 1971:84f.).

- **Affektive Implikationen:** Hier geht es darum, festzustellen, ob Elemente wie Humor, Ironie, Sarkasmus, Erregtheit, Schimpfwörter, Zorn etc. auch im Zieltext zum Ausdruck gebracht wurden und ob die zur Umsetzung gewählten Mittel als adäquat zu beurteilen sind. Eine objektive Beurteilung affektiver Implikationen ist allerdings ein schwieriges Unterfangen (vgl. 1971:85ff.)!

DIE NEBENKATEGORIEN

1. Die FUNKTIONALE KATEGORIE:

Bei der Beurteilung einer Übersetzung ist es wichtig, zu analysieren, ob diese ihre Funktion in der Zielkultur erfüllt oder nicht. Besonders schwierig wird die Beurteilung, wenn die Funktion eines Zieltextes erheblich von der des Ausgangstextes abweicht (z.B. bei Schulausgaben, Prosaübertragungen lyrischer Werke, Rohübersetzungen etc.). Reiß wirft hier die Frage auf, ob man in einem solchen Fall überhaupt noch von Übersetzung im eigentlichen Sinn sprechen soll oder ob nicht vielleicht die Bezeichnung *Übertragung* geeigneter wäre (vgl. 1971:90f.).

2. Die PERSONALE KATEGORIE:

Kritiker, aber auch Übersetzer, müssen sich bewusst sein, dass Objektivität Grenzen hat und es Fälle gibt, wo auch sie nicht um ihre subjektiven Empfindungen umhin können, denn „jede Analyse, so sehr sie sich um völlige Objektivität bemühen mag, [läuft] letzten Endes auf eine Interpretation hinaus“, woraus sich schließen lässt, dass ebenso „jede Übersetzung [...] notwendigerweise auch Interpretation“ (1971:107) ist. Der Interpretationsfähigkeit des Übersetzers sind durch seine fremdsprachlichen Kenntnisse und seine Bildung, aber auch durch seine kulturelle Verortung, durch seine Wesensart etc. *immer* subjektive Grenzen gesetzt und all diese Faktoren beeinflussen die Entscheidungen, die ein Übersetzer trifft auch maßgeblich (vgl. Ibid.).

4.7.2 Der pragmalinguistische Ansatz⁵³

Dieser Ansatz wurde 1977 von Juliane House entwickelt und fokussiert bei der Bewertung die pragmatischen Aspekte des Übersetzens. Ziel ist ein systematischer Vergleich der Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext. Genau 20 Jahre später (1997) publizierte sie die überarbeitete Version ihres Modells.

House' übersetzungskritischer Ansatz zielt darauf ab, sowohl linguistisch-diskursive als auch situationell-kulturell bedingte Eigenheiten des Ausgangs- und des Zieltextes zu analysieren und diese anschließend einander vergleichend gegenüber zu stellen. Die Äquivalenz wird dann auf Basis des jeweils gewählten Übersetzungstyps (*covert* oder *overt translation*, s.u.) festgestellt. House erhebt dabei folgende Ansprüche an eine Übersetzung:

⁵³ Nach House 1997

„[...] [A] translation text should not only match its source text in function, but employ situational-dimensional means to achieve that function, i.e., for a translation of optimal quality it is desirable to have a match between source and translation text along these dimensions which are found – in the course of the analysis – to contribute in a particular way to each of the two functional components, ideational and interpersonal, of the text's function.“ (1997:42)

In ihrem ursprünglichen Modell (1977) unterschied House, in Anlehnung an Crystal und Davy (1969:66), zwischen zwei verschiedenen Dimensionen, der **dimension of language user** und der **dimension of language use**, die ihrerseits jeweils in die Unterkategorien *geographical origin*, *social class*, *time* bzw. *medium*, *participation*, *social role relationship*, *social attitude*, *province* unterteilt wurden (vgl. 1997:39). In der überarbeiteten Version schließlich nennt sie die beiden Hauptkategorien **register** (= *field*, *tenor*, *mode*) und **genre** und fügt noch eine zusätzliche Kategorie hinzu, die der **individual text function**.

Der Vollständigkeit halber und um die Zusammenhänge zwischen den neuen und den alten Kategorien besser zu verstehen, werden im Folgenden beide Versionen des House'schen Modells kurz dargestellt.

DAS URSPRÜNGLICHE MODELL (1977)

1. DIMENSION OF LANGUAGE USER:

Diese Dimension unterteilt sich in drei Unterkategorien, in denen all jene Informationen enthalten sind, die Aufschluss über den Textproduzenten geben (vgl. 1997:38ff.):

- **geographical origin:** Hier geht es um die Ermittlung der geographischen Herkunft des Sprechers oder Senders etc. Im Zusammenhang damit steht auch die nächste Kategorie.
- **social class:** Der jeweils verwendete Dialekt oder Soziolekt kann möglicherweise Rückschlüsse auf die regionale und soziale Herkunft des Textproduzenten erlauben.
- **time:** Auch der Zeitfaktor spielt eine wichtige Rolle, hier geht es z.B. darum, wie der Text zeitlich einzuordnen ist.

2. DIMENSION OF LANGUAGE USE:

- **medium:** House unterscheidet hier zwischen den beiden Dimensionen *simple* und *complex*. Komplex ist z.B. ein Text, der geschrieben wurde, um so gesprochen zu werden, als wäre er nicht geschrieben. Zur Bewertung der Komplexität eines Textes zieht House folgende Kriterien heran: „structural simplicity, incompleteness of sentences, specific manner of text constitution, particular theme-rheme sequencing, subjectivity (marked, for instance, through the use of modal particles and gambits), high redundancy etc.“ (1997:40).

Die möglichen Varianten eines komplexen Textes stellt House (1997:40) in folgender Graphik dar:

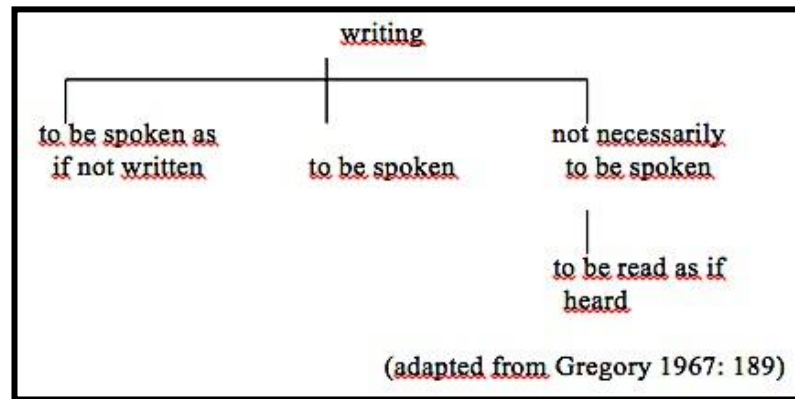


Abbildung 2 Mögliche Varianten eines komplexen Textes (Nachstellung der Graphik aus House 1997:40)

- **participation:** Auch hier unterscheidet House zwischen *simple* und *complex*. Ein Dialog kann beispielsweise einfach oder auch komplex sein, abhängig davon, welche sprachlichen Mittel verwendet werden. Es geht hier um die sprachliche Einbindung, die indirekte Beteiligung des Empfängers durch linguistische Mittel (vgl. Ibid.).
- **social role relationship:** Hier geht es darum, festzustellen, in welchem Verhältnis der Textproduzent/-sender zum Empfänger steht und welche Rolle die beiden in einem Gespräch einnehmen. Es geht um die Beschreibung der Kommunikationssituation, die entweder symmetrisch („marked by the existence of solidarity or equivalence“) oder asymmetrisch („marked by the presence of some kind of authority“) sein kann. Es geht auch darum, festzustellen, ob die jeweiligen Rollen nur temporär eingenommen werden oder nicht etc. (vgl. 1997:41).
- **social attitude:** Dabei geht es um Fragen der sozialen Distanz oder Nähe zwischen den Kommunikationsteilnehmenden, die dazu führen können, dass eine sehr formelle bzw. informelle Atmosphäre herrscht etc. In Anlehnung an Joos (1961), der zwischen den Stilarten *frozen*, *formal*, *consultative*, *casual* und *intimate* unterscheidet, meint House, es gebe auch Mischkategorien, sogenannte „transitional styles, wie z.B. *consultative-casual* (vgl. Ibid.).
- **province:** Kritiker und Übersetzer müssen der Frage nachgehen, welchem sozialen Umfeld ein Text entspringt bzw. welche sozialen Gegebenheiten er beschreibt. In dem Zusammenhang spielt z.B. das *Sprachregister* eine wichtige Rolle (vgl. 1997:42).

In ihrem Modell unterscheidet House auch noch zwischen zwei verschiedenen Arten der Übersetzung, die sie ***overt translation*** und ***covert translation*** nennt und die später noch weiter von ihr ausgebaut wurden.

OVERT TRANSLATION:

Bei einer overt translation ist den Rezipienten klar, dass es sich dabei um eine Übersetzung handelt. Die Funktion einer solchen Übersetzung „is to enable its readers access to the function of the original in its original linguacultural setting through another language“ (1997:29). Das bedeutet also, hier gibt es so etwas wie *funktionelle Äquivalenz* nicht, vielmehr geht es darum, dem Text eine art *sekundäre Funktion* (second level function) zuzufügen (vgl. Ibid.). Zu solchen Übersetzungen kommt es, weil es sich bei dem zu übersetzenden Text um einen Text potentiellen allgemeinen Interesses handelt, der

jedoch nicht *funktionell* übertragen werden kann, da zwischen dem Ausgangstext und der Ausgangskultur eine enge Bindung besteht. House unterscheidet zwischen *historically-linked source texts* und *timeless source texts*.

COVERT TRANSLATION:

Die Funktion einer covert translation ist es „to imitate the original’s function in a different discourse frame“ (Ibid.). Eine Äquivalenzbeziehung soll in und durch die neue Sprache hergestellt werden. Bei dieser Art der Übertragung erhält der Zieltext denselben Status wie jedes andere Original in der Zielkultur. Es handelt sich dabei um Texte, die an kein spezielles Publikum gerichtet sind und auch keine spezielle Bindung zur Ausgangskultur haben. Übersetzer müssen sich jedoch der kulturellen Differenzen bewusst sein und möglicherweise einen **cultural filter** anwenden „with which shifts and changes along various parameters (e.g. the marking of the social role relationship between author and reader) are conducted“ (1997:29f.) und der es ihm erlaubt „to view the source text through the glasses of a target culture member“ (1997:70).

DAS ÜBERARBEITETE MODELL

Zwanzig Jahre nach Erscheinen ihres Buches „Translations Quality Assessment“ veröffentlichte House 1997 die überarbeitete Version ihres Modells für Übersetzungskritiken. Die nun neu eingeführten Kategorien **genre** und **register** stehen dabei in folgendem Zusammenhang: „The relationship between genre and register is [...] such that generic choices are realized by register choices, which in turn are realized by linguistic choices that make up linguistic structures in the instantiation of a text“ (1997:106f.). Die grundlegendste Veränderung des neuen Modells besteht vor allem in der geänderten Terminologie sowie des Zusammenschlusses einiger der ursprünglichen Kategorien (z.B. der *tenor*, der nun die Kategorien *province*, *social role relationship* und *social attitude* zusammenfasst).

1. REGISTER:

„Register, i.e. functional language variation, refers to what the context-of-situation requires as appropriate linguistic realizations in a text. Register is thus basically a ‘contextual category correlating groupings of linguistic features with recurrent situational features’ (Gregory and Carroll 1978:4).“ (1997:105).

- **field:** Hier geht es um das Textthema und den Textinhalt. Wurde der Fachlichkeitsgrad des Originals in der Übersetzung berücksichtigt (vgl. 1997:108)?
- **tenor:** Wer ist der Sender eines Textes, wer der Empfänger? In welcher Relation stehen die beiden zu einander? Wie sind die sozialen Machtverhältnisse dargestellt? Wie hoch ist der Grad an Emotionalität der Kommunikation? Wurde der kommunikativen Absicht des Senders in der Übersetzung Rechnung getragen? Außerdem geht es hier um Faktoren wie geographische und soziale Herkunft des Textproduzenten sowie den Zeitfaktor der Kommunikation etc. (vgl. 1997:108).
- **mode:** Diese Dimension beantwortet die Frage danach, über welches Medium oder welchen Kanal die Kommunikation erfolgt. Auch hier unterscheidet House zwischen komplexen und simplen Texten, die unter anderem dadurch kategorisiert

werden, ob es sich um mündliche oder schriftliche Kommunikation handelt und wie viele Personen in eine Kommunikationssituation involviert sind (vgl. 1997:109)

2. GENRE:

Die Kategorie *genre* ist der Kategorie *register* übergeordnet (vgl. 1997:105). Genre ist eine „socially established category characterized in terms of occurrence of use and a communicative purpose or any combination of these“ (1997:107), es handelt sich also hauptsächlich um kulturspezifische Textsorten. Für die Bewertung von Texten ist die Kategorie *genre* deshalb so wichtig, weil bestimmte Textsorten auch ganz bestimmte Erwartungen bei den Rezipienten wecken und mit deren Vorwissen in Verbindung gesetzt werden, weshalb es z.B. keinen Sinn hätte, wenn ein Verleger ein Buch über das Planetensystem für Kinder veröffentlichen will, der Übersetzer dabei jedoch die ganze astronomische Fachterminologie beibehält (vgl. 1997:106).

3. INDIVIDUAL TEXT FUNCTION:

Für House haben Texte eine referentiell-inhaltsbezogene (*ideational functional component*) und eine interpersonelle (*interpersonal functional component*) Funktionskomponente (vgl. 1997:35f.). Die *genre*-Dimension eines Textes agiert dabei als vernetzendes Element zwischen dem Sprachregister (durch das dem Genre Ausdruck verliehen wird) und der individuellen Textfunktion (vgl. 1997:107).

In der überarbeiteten Version spezifiziert House ihre Definition von *overt* und *covert translation*, indem sie sagt, bei ersterer handle es sich um „a case of ‚language mention‘“, wohingegen die zweite einen Fall von „language use“ darstelle (vgl. 1997:112).

4.7.3 Der funktionale Ansatz⁵⁴

Im Gegensatz zu den beiden bisher vorgestellten Ansätzen geht das Modell von Margret Ammann (1990) bei der Bewertung nicht vom Ausgangs- sondern vom Zieltext aus. Auch ihr erklärtes Ziel ist es, mit ihrem Modell eine Grundlage für eine übersetzungswissenschaftliche Kritik zu schaffen, nicht jedoch ging es ihr darum, Richtlinien für richtiges oder falsches Übersetzen aufzustellen. Sie meint „[a]uch eine Übersetzungskritik [sei] von der Funktion abhängig, die sie erfüllen soll“ (1990:211). Bei der Erarbeitung ihres Modells war sie darum bemüht, ihren Ansatz „in den Rahmen einer allgemeinen Translationstheorie einzubinden, um so ein methodisches Vorgehen beschreibbar zu machen“ (1990:211). Dabei hat sie sich vor allem an der Skopostheorie, der Theorie des Translatorischen Handelns und der scenes-and-frames Semantik orientiert.

Als wichtigstes Bewertungskriterium einer Übersetzung gilt auch für Ammann der Skopos. Um die Kohärenz zwischen Ausgangs- und Zieltext festzustellen, empfiehlt Amman eine eingehende Analyse, z.B. nach den in Kapitel 4.4 vorgestellten Modellen von

⁵⁴ Nach Ammann 1990

Hönig oder Nord, da diese „bei der Feststellung intratextueller Kohärenz auf makro- wie auch mikro-textueller Ebene hilfreich sein“ (1990:215) können. Ihr geht es nicht um die Vergleichbarkeit zwischen Ausgangs- und Zieltext auf der Textoberfläche, sondern darum, ob der ZT eine adäquate Wirkung auf die Zielgruppe hat oder nicht. Für sie ist es immens wichtig, den Gesamtkontext in die Bewertung miteinzubeziehen, da es nicht immer möglich ist, alle kulturellen Merkmale, die im Original vorkommen, auch in der Übersetzung umzusetzen, ohne diese dabei an die Zielkultur anzupassen (vgl. 1990:219).

Auch Ammann warnt davor, dass Kritiker, wie alle anderen Rezipienten, in ihrer eigenen Kultur verankert sind. Ihre fünf Analyseschritte sollen ermöglichen, dass die Kritik an Subjektivität verliert und die Translate stattdessen anhand theoretischer und objektiver Kriterien beurteilt werden. Die fünf Analyseschritte (1990:212) gliedern sich in folgende Phasen:

1. „Feststellung der Translatfunktion“: Dabei müssen die Kritiker beachten, dass es sich bei den Zieltexten um *eigenständige* Texte handelt und berücksichtigen, dass der Skopos der beiden Texte variieren kann. Hier gilt es außerdem, mögliche kulturelle Zusammenhänge zu beachten.
2. „Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz“: Hier geht es nicht nur um formale, sondern auch um inhaltliche Kohärenz und um die Frage, ob Form und Inhalt nicht nur in sich, sondern auch untereinander kohärent sind.
3. „Feststellung der Funktion des Ausgangstextes“: siehe Schritt 1.
4. „Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes“: siehe Schritt 2.
5. „Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext“: Hier gilt zu beachten, dass auch eine intendierte Inkohärenz des Gesamttextes oder einzelner Textteile dem Skopos entsprechen kann.

Für Ammann (1990:217) erhält ein Text seine Bedeutung erst durch den Rezipienten und die historischen und sozialen Rahmenbedingungen, in denen er rezipiert wird. Translatoren müssen sich daher immer die Frage stellen, was die potentiellen Rezipienten lesen/hören/etc. wollen, was sie wissen müssen, was nicht etc. Das heißt, die Entstehung eines Textes hat grundsätzlich zwei unterschiedliche Bedeutungen: „Zum einen, die ‚materielle‘ Entstehung als schriftlich fixierter Text, als orale Äußerung, als Bild, Film usw. Zum anderen wird der Text zum Text erst durch die Aktualisierung durch einen Empfänger“ (1990:218). Daraus ergibt sich für Ammann, dass eine Übersetzungskritik nur dann möglich ist, wenn man weiß, für wen ein Text übersetzt wurde. Bei der Analyse des Zieltextlesers stützt sich Ammann auf den „Lettore Modello“ von Umberto Eco, wobei für sie das Modellhafte eines Lesers „in der von ihm angewandten Strategie zur Erfassung eines Texts“ (1990:222f.) besteht. Sie definiert den Modell-Leser wie folgt:

„Der Modell-Leser ist [...] für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtscene (als Gesamtverständnis) eines Texts, die sich zum einen aus dem von

ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenen ergibt, darüber hinaus jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann.“ (1990:225)

Nachdem nun also festgestellt wurde, wer der potentielle Rezipient des Zieltextes ist, geht es darum den Text daraufhin zu untersuchen, inwiefern die „Interessen“ des Modell-Lesers gewahrt wurden, i.e. wie sehr der intendierte Zielleser tatsächlich berücksichtigt wurde etc. Dabei spielt die Analyse der *scenes* und *frames* in Ausgangs- und Zieltext eine große Rolle. Diese kann behilflich sein um herauszufinden, wie sich die einzelnen *scenes* auf die Gesamt*scene* auswirken, d.h. wie die Rezipienten den Text folglich empfinden bzw. interpretieren. Man könnte also sagen, das Ammann'sche Modell der Übersetzungskritik vergleicht die beiden „Lesestrategien“ (die der AT-Rezipienten und die der ZT-Rezipienten) miteinander (vgl. 1990:226). Dabei müssen sich die Kritiker natürlich stets vor Augen halten, dass die Rezipienten des AT und jene des ZT womöglich ganz andere Erwartungen an den Text stellen und sich vergewissern, bei der Bewertung ihre subjektive Empfindung außen vor zu lassen.

4.8 Zusammenfassung

In diesem Kapitel ging es darum, Grundbegriffe der Translationswissenschaft zu klären und einige der wichtigsten Konzepte näher vorzustellen.

Da Übersetzer mit Texten arbeiten, musste zunächst geklärt werden, was ein Text aus translationswissenschaftlicher Sicht überhaupt ist und welche Relevanz der Textbegriff für den Übersetzer hat. Im Zuge dessen wurden auch die sieben Textualitätskriterien von de Beaugrande/Dressler (1981) kurz vorgestellt, die erfüllt sein müssen, um einen kommunikativen Text zu produzieren.

Im Anschluss daran wurden die Möglichkeiten einer Klassifikation von Texten anhand von Textsorten und Texttypen näher dargestellt unter genauerer Berücksichtigung der Texttypologie von Katharina Reiß (1971).

Darauf folgte ein kurzer Einblick darin, welche unterschiedlichen Übersetzungstypen unterschieden werden können, bevor in weiterer Folge der Zusammenhang zwischen Textverstehen und Textanalyse näher betrachtet und zwei der wichtigsten Textanalysemodelle (das von Hans Hönig aus 1986 und jenes von Christiane Nord aus 1988) vorgestellt wurden.

Dem Thema „Übersetzungsprobleme“ wurde ein eigener Punkt gewidmet, wobei vor allem auf die Problematik der Übersetzung von Dialekten und Soziolekten, die im Laufe dieser Arbeit noch von größerer Relevanz sein wird, eingegangen wurde.

Schließlich wurden die drei wichtigsten funktionalen Ansätze der Translationswissenschaft dargestellt, die unter anderem auch eine große Rolle bei der Bewertung der Qualität von Übersetzungen spielen, die im letzten Abschnitt näher beleuchtet wurde. Hier wurden die Modelle einer texttypologischen, einer pragmalinguistischen und einer funktionalen Übersetzungskritik kurz vorgestellt.

4 Grundwissen Translation

Welches der hier vorgestellten Modelle für Übersetzungskritiken sich zur Bewertung der deutsch Synchronfassung des Films *Nueve Reinas* eignet, wird im Rahmen der Analyse in Kapitel 6 noch näher erörtert werden. Dabei gilt es auch zu klären, ob die vorgestellten Modelle sich grundsätzlich für die Bewertung von Filmsynchronisationen eignen oder ob hier nicht ein vollkommen anderer Zugang gewählt werden muss.

Da nun der Grundstock gelegt wurde und der Leser mit den wichtigsten Begriffen der Translationswissenschaft vertraut ist, geht es im folgenden Kapitel um die translatorische Praxis im Bereich der Synchronisation von Filmen.

5 Audiovisuelle Translation beim Film

5.1 Der Film und seine Ausdrucksmittel

„Film ist nicht nur Filmkunst, Filmtechnik, Filmindustrie, sondern auch Lehrmittel, Informationsmedium, Werbeträger, Unterhaltungsobjekt, Propagandainstrument und historisches Dokument, Film ist selbst ein Stück Sozialgeschichte, Kulturobjektivierung, Spiegel der Wünsche und Tagträume des Publikums.“ (Wilke 2009:13)

Wie diese Definition zeigt, ist der Begriff Film sehr facettenreich. Allgemein gesprochen gelangt Film über zwei Kanäle zu den Rezipienten: über den *visuellen* und über den *akustischen*. Es handelt sich also um eine Art der *audiovisuellen Kommunikation*. Unter dem Begriff *audiovisuell* versteht man „[a] combination of verbal, nonverbal, audio, and visual elements to the same degree of importance“ (Zabalbeascoa 2008:24). Bei audiovisueller Kommunikation nutzen die Rezipienten „their eyesight (to look, to watch and to read) and their ears (to listen to speech and other sounds) throughout the viewing of the AV text“ (Ibid.).

Die Botschaft, die bei der audiovisuellen Kommunikation übermittelt wird, ist dabei auf unterschiedlichen Ebenen kodiert. Diese Codes hängen von kulturellen und auch von Genre-Konventionen ab sowie vom Medium, über das die Kommunikation erfolgt. Manhart (1996:108) nennt den Film ein „Superzeichen, das Inhalt und Bedeutung nicht mittels eines eindeutig festgelegten Zeichensystems vermittelt, sondern durch die Verschmelzung mehrerer Systeme, die durchaus variieren können (Bild, Ton, Musik, Geräusche usw.).“

Die Bedeutung eines Films ergibt sich jedoch nicht nur aus der Kombination linguistischer und paralinguistischer Zeichen, sondern auch andere Faktoren spielen hier eine tragende Rolle, wie z.B. die Kameraperspektive, die Einstellungsgröße, die Montage oder *Mise-en-scène*, die Beleuchtung etc. Manhart (Ibid.:117) nennt die Kombination dieser Faktoren die „narrative Struktur“ bzw. das „organisatorische Gesamtkonzept eines Filmes“⁵⁵. Diese Mittel wirken, ebenso wie alle anderen Zeichensysteme, ganz unterschiedlich auf die Rezipienten und rufen keine einheitliche Reaktion bei ihnen hervor (vgl. Ibid.:95f.). Die vier wichtigsten Faktoren, i.e., das Bild, der Ton, das Licht und die nonverbalen Zeichen werden im Folgenden kurz näher dargestellt:⁵⁶

Wie heißt es so schön? „Ein Bild sagt mehr als 1.000 Worte“. Das trifft auch auf den Film zu. **Das BILD** kann als seine „Existenzgrundlage“ bezeichnet werden, die „alle daran beteiligten Zeichensysteme“ miteinander verbindet (1996:115). Aufgrund seiner

⁵⁵ Dazu zählen laut Manhart neben der Montage und der *Mise-en-scène* auch noch sogenannte *points* (z.B. Zwischentitel, Überschriften, Schrifttafeln, Einblendungen etc.) sowie *voice-overs* (z.B. Erzählerstimmen, Radio- oder TV-Aufnahmen etc.), die Handlungsstruktur (also Vor- oder Rückblenden,), die Filmmusik, die Einstellungsgröße der Kamera etc. (vgl. Manhart 1996:117f.)

⁵⁶ Nach Manhart 1996

Omnipräsenz erzielt der Film die stärkste Wirkung über das Bild. Dieses wird auf zwei verschiedene Arten organisiert: durch die *Montage* – also die zeitliche Ordnung und Abfolge von Szenen – und die *Mise-en-scène* – die räumliche Ordnung innerhalb eines Filmbilds. Bei der Montage bestimmen ästhetische Kriterien die Gestaltung; sie wird mit Manhart (Ibid.) als die „syntagmatische Ebene des Films“ bezeichnet. Bei der *Mise-en-scène* hingegen geht es um „pragmatische Elemente“⁵⁷ wie z.B. die Bildgestaltung und -komposition wie sie vom Regisseur intendiert ist. Auch die Einstellungsgröße trägt erheblich zur Gesamtkomposition des Bildes bei, da sie meist im Widerspruch zum gewohnten Blickfeld des Menschen steht, wodurch bestimmte Emotionen etc. hervorgerufen werden können. Besonders Nahaufnahmen sind geeignet um die Gefühle und Empfindungen der Schauspieler darzustellen (vgl. 1996:116ff.).

Der TON setzt sich nicht nur aus den Mono- und Dialogen der Darsteller zusammen, sondern es gehören auch Geräusche und die Filmmusik dazu. Filme kamen lange Zeit auch ohne akustische Information aus, wie die Stummfilmzeit gezeigt hat; diese sind also der optischen Information (dem Bild) gegenüber untergeordnet. In den seltensten Fällen konzentriert sich die Handlung nur auf den Dialog, vielmehr wirkt dieser erklärend oder untermalend und steht immer in Zusammenhang mit der bildlichen Information. Die Funktion des Tons, z.B. der Geräusche, ist es, Realität zu simulieren (z.B. Straßenlärm, Hundegebell etc.) oder die Zuschauer auf eine eintretende Handlung „vorzubereiten“ (z.B. Herannahen eines Zuges) bzw. Spannung und andere Emotionen zu erzeugen. Insgesamt hat Filmmusik drei Funktionen: eine *paraphrasierende* (handlungsbegleitend, zur Steigerung des dramatischen Effekts, zur Schaffung von Atmosphäre), eine *polarisierende* (dynamisierend, zur Vorbereitung auf folgende Handlungen, Steuerung der Atmosphäre etc.) und eine *kontrapunktierende* (als ironischer Effekt, im Widerspruch zur verbalen und visuellen Information). Inwiefern die Filmmusik ihre intendierte Wirkung beim Zuschauer erzielen kann, hängt auch von dessen persönlichem Musikgeschmack und vielen anderen Faktoren ab (vgl. 1996:119-122).

Das LICHT bzw. die Beleuchtung hat in erster Linie eine praktische Funktion, i.e. um die gefilmten Objekte adäquat auszuleuchten, es kann jedoch auch für dramaturgische Zwecke eingesetzt werden. Die Beleuchtung dient nicht nur dazu, um Tages- oder Nachtszenen bzw. Jahreszeiten darzustellen, sondern kann auch zur Gestaltung der Stimmung beitragen bzw. die Aufmerksamkeit auf bestimmte Objekte lenken (vgl. 1996:123f.).

Die NONVERBALEN ZEICHEN sind den verbalen übergeordnet und sehr stark kulturell konnotiert. Sie können auch präsent sein, selbst wenn kein Dialog stattfindet, was sie zu einer der schwierigsten Hürden der Filmsynchronisation macht, da sie „weder in den Synchrontext integriert noch durch Dialog kompensiert werden können“ (1996:124). Konkret geht es hierbei um 1.) **paraverbale Zeichen**: diese können *statisch* sein, wie z.B. der Akzent, die Stimmlage etc. und auf Alter, Geschlecht, regionale, soziale, usw. Zugehörigkeit hinweisen; oder aber *dynamisch*, wie z.B. Stimmqualität,

⁵⁷ Mehr zur syntagmatischen und pragmatischen Bedeutungsebene eines Films vgl. Manhart 1996:106f.

Sprechgeschwindigkeit etc. – 2.) **mimische Zeichen**, also den Gesichtsausdruck, der einerseits unsere Gefühle, z.B. Wut, Ekel, Freude, Überraschung, Konzentration etc., widerspiegeln, und dessen Wirkung andererseits z.B. durch Nahaufnahmen noch verstärkt werden kann; häufig sind diese Zeichen kulturell geprägt und stellen daher bei der Synchronisation von Filmen eines der größten Probleme dar – 3.) **kinesische Zeichen** umfassen alle Gesten und Bewegungen des Körpers, also die Körpersprache; auch Gestik ist emotional sehr geladen und nur allzu oft kulturell geprägt – 4.) **proxemische Zeichen**, also Körperkontakt und räumliches Verhalten; diese Faktoren spielen auf der zwischenmenschlichen Ebene eine sehr wichtige Rolle, können jedoch in Filmen aufgrund der typischen halb-nahen Kameraeinstellung nur schwer dargestellt und wahrgenommen werden; auch die Proxemik ist kulturell geprägt – 5.) **kosmetische und vestimentäre Zeichen** werden (auch im Alltag) bewusst eingesetzt und geben Hinweise auf den sozialen Status, Charakter etc. einer Person; im Film können diese häufig noch wichtiger sein als die verbalen Äußerungen der einzelnen Darsteller (vgl. 1996:125-129).

5.1.1 Der Film als Text

Wie bereits dargestellt, erhält das Medium *Film* seine Bedeutung über viele verschiedene Ebenen und Codes, die alle gleichsam eine wichtige Rolle spielen und im Translationsprozess berücksichtigt werden müssen. In Kapitel 4 wurde festgehalten, dass es bei der Translation um die Übertragung von Texten aus einer Sprache A in eine Sprache B geht. Ein Text ist dabei alles, „was ein Produzent oder Rezipient für einen Text hält“ (Ammann 1995:85). Nach House (1997:40) kann Film als *komplexer Text* bezeichnet werden, der geschrieben wurde (Drehbuch), um so gesprochen zu werden, als handle es sich um keinen geschriebenen Text (*written to be spoken as if not written*). Diese Textdefinition weist bereits darauf hin, dass Texte nicht rein schriftlicher Natur sein müssen, sondern ganz im Sinne des *multimedialen* Texttyps von Katharina Reiß (1971/1991) über „mehrere Medien zugleich oder nacheinander vermittelt“ werden können (Reiß/Vermeer 1991:211).

In Bezugnahme auf Filmsynchronisationen meint Herbst (1997:293), diese nähmen eine „intermediate position between the written and the spoken language“ ein und behauptet, die Sprache in Filmen unterscheide sich in drei Punkten von der in „normalen“ Texten: 1.) dem „intended channel of perception“: sie werden produziert um gehört und nicht, um gelesen zu werden, 2.) dem „degree of preparation“, im Gegensatz zu spontaner oder informeller Kommunikation, 3.) der „genuineness of the communication“, die dem Film nicht eigen ist, „unlike in spontaneous conversation, since the real level of communication is that between the author of the film and the viewers“ (Herbst 1997:294).

Wie weiter oben dargestellt, erhält der Film seine Bedeutung aus *visuellen* und *akustischen* Informationen, die miteinander kombiniert werden, weshalb Filme oft als *audiovisuelle Texte* bezeichnet werden. Dabei ist wichtig, dass die Abfolge der bildlichen und akustischen Sequenzen bei audiovisuellen Texten von vornherein besteht und nicht

geändert werden kann – einzig durch Vor- oder Zurückspulen z.B. am DVD-Recorder (vgl. Sokoli 2009:38).⁵⁸

Im Gegensatz zu vielen anderen Texten sind Filme „von Natur aus künstlerische Texte“, woraus Zybatow (2009:81) den Schluss zieht, dass diese gewisse „Gemeinsamkeiten mit literarischen Texten haben müssen“. Daraus ergeben sich für den Translationsprozess natürlich Konsequenzen. Dieser Ansicht schließe ich mich an und bin auch Zybatows Meinung, wenn dieser behauptet, dass es für Filmübersetzer sicherlich von Vorteil wäre,

„wenn sie bestimmte, in den Disziplinen Film- Theater- und Literaturwissenschaft entwickelten (sic) Inhalte berücksichtigen würden, die die Spezifika von literarischen und Filmtexten herausarbeiten und daraus entsprechende Übersetzungsstrategien und Prinzipien für eine künstlerisch bewusste Gestaltung des Zieltextes ableiten würden.“ (2009:90)⁵⁹

Die vier textuellen Ebenen des Mediums Film werden in der nachstehenden Graphik in Anlehnung an Sokoli (2009:39) dargestellt:

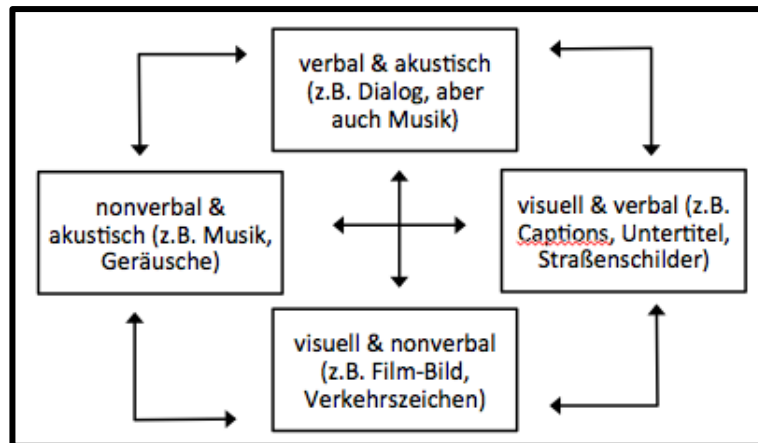


Abbildung 3 Textuelle Ebenen im Film

5.2 Audiovisuelle Translation

Es gibt mehrere Möglichkeiten, einen fremdsprachigen Film in eine andere Sprache zu übertragen, die in ihrer Gesamtheit oft als *audiovisuelle Translation*⁶⁰ bzw. als *Language Transfer* bezeichnet werden. Luyken *et al.* (1991:11) definieren „Language Transfer“ wie folgt:

„Language Transfer describes the means by which a film or television programme is made understandable to target audiences who are unfamiliar with the source language in which the original was produced. Language Transfer can be either

⁵⁸ Hierbei geht es um den Originalfilm, da Translationen immer Manipulationen sind.

⁵⁹ In vielerlei Hinsicht ist diese Forderung natürlich in der Praxis kaum umsetzbar, da die Übersetzer im Synchronisationsprozess häufig nur eine untergeordnete Rolle spielen, wie auch unter Punkt 5.4.1 näher dargestellt wird.

⁶⁰ Audiovisuelle Translation kann sich jedoch auch auf die Übersetzung von Computerspielen, Werbespots und andere audiovisuelle Medien(angebote) beziehen.

visual, in which case text is superimposed onto the picture in a process known as subtitling, or aural, in which case the original voice track of the film or programme is actually replaced by a new one.“

Es wird also allgemein zwischen zwei grundlegenden Verfahren unterschieden, der Untertitelung und dem sogenannten *revoicing*. Letzteres kann auf vier unterschiedliche Arten realisiert werden: die bekannteste davon ist die 1.) Filmsynchronisation, 2.) durch das Voice-over Verfahren, 3.) durch die Kommentarfassung und 4.) durch das Verfahren des sogenannten „freien Kommentars“. Die Synchronisation ist das einzige Übertragungsverfahren, das vor der Ausstrahlung eines Films oder einer Serie erfolgen muss, alle anderen können auch *live* gesendet werden.

Generell erfolgt audiovisuelle Translation aus zwei Gründen: Zum einen, um importierte Filme und Fernsehprogramme einem bestimmten zielsprachigen Publikum zugänglich zu machen und zum anderen, um den Export von Filmen und TV-Sendungen in die unterschiedlichsten Länder zu erleichtern (vgl. Luyken *et al.* 1991:11).

Bei der audiovisuellen Translation – sei es bei der Synchronisation oder bei der Untertitelung – ist Korrektheit für die Übersetzungen oberstes Primat. Das hängt u.a. damit zusammen, dass Filme und audiovisuelle Produktionen heutzutage eines der Hauptmedien darstellen, über die Stereotypen, manipulierte Sichtweisen auf soziale Gruppen (Frauen, ethnische und religiöse Minderheiten etc.) und dergleichen vermittelt werden. Nur durch (korrekte) Filmübersetzung können diese Sichtweisen einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden, dem die Sprache der Originalproduktion nicht verständlich ist (vgl. Díaz Cintas 2009:8). Auch Luyken *et al.* (1991:28) gehen auf diese wichtige Rolle der audiovisuellen Translation ein und bezeichnen sie als „an important means of access to life-styles, thoughts and creative productions of peoples from other regions“ sowie als „vital key to better understanding between countries and peoples“.

Um diese Aufgabe erfüllen zu können, ist es unbedingt notwendig, dass die Übersetzer sowohl Ausgangs- als auch Zielsprache perfekt beherrschen und die beiden Kulturen ausreichend kennen. Außerdem sollten sie mit den Schwierigkeiten vertraut sein, die der Übertragung von der gesprochenen in die geschriebene Sprache inhärent sind (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:34).

Ob ein Film oder eine Serie nun synchronisiert oder Untertitelt wird, hängt von vielen verschiedenen Faktoren ab, u.a. auch davon, ob die zielsprachige Version in einem sogenannten Synchronisierungs- oder in einem Untertitelungsland ausgestrahlt werden soll.⁶¹ Zu ersteren gehören die deutschsprachigen Länder (Deutschland, Österreich, Schweiz), Italien, Frankreich und Spanien, zu letzteren z.B. Belgien, Finnland, Griechenland, Norwegen, Portugal oder Schweden. In Großbritannien und Irland werden beide Verfahren gleichermaßen angewendet, da in den wenigsten Fällen (ein Großteil der Produktionen ist ohnehin auf Englisch) der Bedarf audiovisueller Translation gegeben ist (vgl. Luyken *et al.* 1991:31f.).

⁶¹ Dabei ist jedoch anzumerken, dass in Untertitelungsländern viel mehr Flexibilität gegeben ist, was die Anwendung der unterschiedlichen Verfahren anbelangt, da z.B. Filme für kleine Kinder, die noch nicht im lesefähigen Alter sind, oder für ältere Menschen oft auch synchronisiert werden (vgl. Luyken *et al.* 1991:38).

In den folgenden zwei Punkten werden nun die gängigsten Übertragungsverfahren kurz dargestellt, wobei das Hauptaugenmerk auf der Synchronisation von Filmen liegt.

5.3 Untertitelung, Voice-over & Co.

Im Gegensatz zu Voice-over, Kommentarfassung und freiem Kommentar, bei denen die Übertragung über den visuellen und akustischen Kanal erfolgt, handelt es sich bei der Untertitelung um ein Verfahren, das über den visuellen und den verbalen Kanal arbeitet. Eine sehr umfangreiche Definition von **Untertitelung** findet sich bei Díaz Cintas/Remael:

„Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off).“ (2007:8)

Die größte Schwierigkeit liegt bei der Untertitelung darin, dass gesprochene Sprache in geschriebenes Wort umgewandelt werden muss. Untertitel müssen jedoch nicht nur, wie bereits in der oben stehenden Definition angedeutet, die akustische Information (also den Dialog, Musik etc.) berücksichtigen, sondern auch visuelle und paralinguistische Informationen miteinbeziehen. Für all diese Informationen hat der Untertitler maximal zwei Zeilen pro Untertitel und 36 bis 38 Zeichen⁶² pro Zeile Platz, wobei die Werte hier von Medium zu Medium und je nach Film, Serie oder auch abhängig von den Vorgaben der Fernsehanstalt variieren können. Außerdem gibt es eine sogenannte Mindeststandzeit von zwei Sekunden sowie eine Maximalstandzeit von sechs Sekunden. Das menschliche Auge benötigt zwischen einer Sechstel- bzw. Viertelsekunde, um wahrzunehmen, dass ein neuer Untertitel eingeblendet wurde (vgl. Hurt/Widler 2006:261).

Die Kürze ist wahrscheinlich das größte Problem vieler Untertitel, da dadurch oft sehr viel verloren geht, nicht nur an Inhalt, sondern vor allem Konnotationen, Stimmungen, parasprachliche Elemente, Sprachniveau der Sprecher etc. (vgl. Pisek 1994:42). Diese Elemente sind jedoch fester Bestandteil des Filmes und deren Tilgung kann die Gesamtwirkung oft erheblich beeinträchtigen. Zudem werden die Zuschauer durch das ständige „Mitlesen“ vom Filmgeschehen abgelenkt und können auf Einzelheiten in der Sprache (z.B. Zittern in der Stimme etc.) oft nicht mehr achten (vgl. Maier 1997:56f.). Hinzu kommt, dass den Untertitlern häufig nicht die nötigen Informationen zur Verfügung gestellt werden, worunter die Qualität erheblich leidet (vgl. Dries 1995:4).

Die Lesbarkeit von Untertiteln wird durch unterschiedliche Faktoren beeinflusst, wie z.B. dem Medium, der Größe des Bildschirms, der Geschwindigkeit, mit welcher die einzelnen Untertitel aufeinander folgen – eine schnelle Untertitelfolge ergibt sich z.B. wenn in den Originaldialogen sehr schnell gesprochen wird –, der Schriftgröße etc. Auch

⁶² Laut Díaz Cintas/Remael (2007:9) sind es zwischen 32 und 41 Zeichen. Eine exakte Angabe ist jedoch ohnedies unmöglich und auch gar nicht notwendig, da es genügt zu wissen, dass *sehr wenig* Platz zur Verfügung steht.

die Lesegeschwindigkeit der Zuschauer sowie die Komplexität der Untertitel spielen eine wichtige Rolle (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:9, Reinart 2009:154).

Idealerweise wird bei der Untertitelung darauf geachtet, dass die Sprache klar und syntaktisch einfach verständlich ist und die üblichen Interpunktionskonventionen berücksichtigt werden, um so dem Zielpublikum dabei zu helfen, den Inhalt der einzelnen Untertitel einfacher zu erfassen; dabei sollte jede Zeile eine syntaktische Sinneinheit bilden. Nach Möglichkeit gilt es, den Sprechrhythmus auch in den Untertiteln zu bewahren und Sätze nicht willkürlich zu unterteilen, da dadurch die Lesbarkeit erheblich beeinträchtigt wird. Außerdem ist beim Timing darauf zu achten, dass die Untertitel nicht zu früh eingeblendet werden und somit nichts vom Inhalt vorweggenommen wird und auch noch erkennbar ist, zu welchem Sprecher der Text in den Untertiteln gehört. Das kann natürlich bei Szenenwechseln schwierig sein und es gilt darauf zu achten, in solchen Fällen ein hohes Maß an Isochronie zu erreichen (vgl. Cedeño Rojas 2007:88ff., Reinart 2009:153). Es wird gesagt, Untertitel seien am erfolgreichsten, wenn die Zuschauer sie nicht bemerken (vgl. Georgakopoulou 2009:21).

Auf linguistischer Ebene unterscheiden Díaz Cintas/Remael (2007:15) zwischen drei verschiedenen Arten der Untertitelung:

- (1) der **intralingualen Untertitelung**: für Gehörlose und Hörgeschädigte, zu Sprachlernzwecken, für Karaoke-Effekte, für Dialekte der selben Sprache, für Anmerkungen und Ankündigungen
- (2) der **interlingualen Untertitelung**: für Hörende, für Gehörlose und Hörgeschädigte,
- (3) der **bilingualen Untertitelung**

Im deutschsprachigen Raum werden nur selten Filme untertitelt und Serien erst recht nicht. Dennoch ist gerade in den letzten Jahren ein gewisser Gegentrend erkennbar. Hauptsächlich werden sogenannte „künstlerische“ bzw. „Kunstfilme“ untertitelt oder auch Filme, von denen man sich keine allzu hohen Einnahmen erhofft. Auch auf Sendern wie MTV oder ARTE werden immer häufiger Sendungen untertitelt. Einer der größten Märkte für Untertitelung im deutschsprachigen Raum ist jedoch die DVD-Industrie, wobei die Untertitelungen in vielen Fällen (wahrscheinlich um Geld zu sparen) auch gleichzeitig als SDH-Untertitel eingesetzt werden. Bei den DVDs wird das Bonusmaterial (z.B. das *Making of* oder Interviews mit dem Regisseur und Darstellern) beispielsweise fast ausschließlich untertitelt (vgl. Blum 2010:52, Reinart 2009:151).

Beim **Voice-over** Verfahren wird, ähnlich wie bei der Synchronisation, der Originaltext übersprochen, ohne dabei jedoch auf die Synchronität der Lippenbewegungen zu achten. Es geht hierbei um eine relativ genaue Übertragung des Inhalts des Originals, wobei das Voice-over erst einige Sekunden nach Sprechbeginn des Originals einsetzt und auch einige Sekunden vor Sprechende wieder aufhört. Der Originalton ist dabei zunächst in voller Lautstärke hörbar und wird mit Einsetzen des Voice-overs leiser. Aufgrund der fehlenden Lippensynchronität soll durch diese Vorgehensweise Authentizität geschaffen werden, sodass das Endprodukt nicht wie eine schlecht gemachte Synchronisation wirkt. Am häufigsten wird dieses Verfahren bei Dokumentarfilmen oder auch für Interviews,

Talkshows etc. verwendet. Voice-over kann sowohl vorab aufgezeichnet werden, als auch live durch einen Simultandolmetscher erfolgen und ist viel weniger zeitaufwendig als die Filmsynchronisation (vgl. Luyken *et al.* 1991:80f., Manhart 1996:133, Maier 1997:36).

Die **Kommentarfassung** unterscheidet sich vom Voice-over eigentlich nur in sprachlicher Hinsicht, z.B. durch eine ausgefeiltere grammatikalische Struktur und präzisere Formulierungen etc., und wird hauptsächlich für längere Texte verwendet. Wie auch beim Voice-over setzt der Kommentar zeitversetzt ein, wobei darauf zu achten ist, dass dieser auch dann mit der Bildinformation übereinstimmen muss, wenn der Sprecher im Original nicht zu sehen ist bzw. aus dem Off spricht (vgl. Luyken *et al.* 1991:80, Manhart 1996:133). Auch die sogenannten „Audiodeskriptionen“ bzw. „audiodescriptions“ für Blinde und Sehbehinderte sind eine Form der Kommentarfassung (vgl. Pruys 1997:77).

Der **freie Kommentar** bzw. *free commentary* „hält sich im Gegensatz zu den vorangehenden Übertragungsmethoden nicht an den Originaltext, sondern kann diesem u.U. sogar widersprechen, beispielsweise um die Bildinformation ironisch zu dokumentieren“ (Manhart 1996:133). In vielen Fällen kann der freie Kommentar auch den Originaldialog gänzlich ersetzen und verlangt von den Kommentatoren „extensive knowledge of the subject in question as well as journalistic skills“ sowie Eloquenz und eine sichere Stimme (Luyken *et al.* 1991:82). Dieses Verfahren wird z.B. bei Sportveranstaltungen, Rettungseinsätzen, Liveübertragungen von großen internationalen Events, Pop-Konzerten etc. eingesetzt (vgl. Luyken *et al.* 1991:139).

5.4 Synchronisation⁶³

Die Synchronisation stellt für Thomas Herbst (1994:100) einen „Sonderfall der Übersetzung“ dar, Mounin (1967:144) nannte sie die „totale Übersetzung“, ja sogar die „höchste Stufe in der Kunst des Übersetzens“. Tatsächlich bieten sich bei der Synchronisation von Filmen zahlreiche Herausforderungen, die in anderen Kontexten und bei anderen Übertragungsarten nicht gegeben sind. Prinzipiell geht es bei der Filmsynchronisation um „the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip movements of the original dialogue“ (Luyken *et al.* 1991:31). Oft werden „nicht nur die Dialoge übersetzt und lippensynchron neu gesprochen, sondern zum Teil auch die Geräusche, die Musik, die Schnitte verändert“ (Pruys 1997:193). Nicht immer geht es dabei um eine 100% äquivalente Übertragung, oft weichen die Filme aus technischen, rechtlichen oder auch finanziellen Gründen vom Original ab, in vielen Fällen kann diese Entscheidung aber auch freiwillig getroffen werden (Stichwort „Publikumsgeschmack“) (vgl. Pruys 1997:43,193).

Die Synchronisation von Filmen ist eine sehr zeitaufwendige Aufgabe, die die Zusammenarbeit vieler verschiedener Akteure erfordert und deren Ziel es ist, die Illusion

⁶³ Für Näheres zur Geschichte der Synchronisation vgl. z.B. Mounin 1967:141ff. oder (sehr ausführlich) Pruys 1997:140-192. Interessantes zur Geschichte der Filmsynchronisation in Deutschland findet sich bei Pisek (1994:49-52).

zu schaffen, die Charaktere auf der Leinwand (bzw. auf dem Bildschirm) sprächen tatsächlich in der Zielsprache. Die Synchronisation ist jedoch nicht nur zeitaufwendig, sondern vor allem teuer, wobei nur ein geringer Prozentsatz des Budgets für die Übersetzung vorgesehen ist und die Gagen für die Synchronsprecher einen der Hauptkostenpunkte darstellen.

Der Großteil der ausländischen Filme wird für den deutschsprachigen Raum in der Bundesrepublik synchronisiert und nach Österreich und in die Schweiz verkauft, da die Synchronisationsbranche dort kaum gefestigt ist. Diese Monopolstellung Deutschlands führt auch dazu, dass sich in den synchronisierten Filmen zumeist der bundesdeutsche Standard als „Synchronisierungssprache“ eingebürgert hat, was z.B. für Zuschauer aus Österreich und der Schweiz befremdlich oder auch störend wirken kann, woran man sich jedoch größtenteils bereits gewöhnt hat. Ein weiteres Problem dabei ist, dass der Markt von einigen größeren Konzernen dominiert wird, die ihre eigenen Richtlinien und Styleguides haben, weshalb die Mehrheit der synchronisierten Filme *gleich klingt*, was natürlich auch so intendiert ist, da sich diese Auswahl am „Publikums-geschmack“ orientiert und demnach höhere Einspielquoten bringt (vgl. z.B. Luyken *et al.* 1991:32f.).

Im Jahr 1991 hielten Luyken *et al.* fest, dass in Deutschland jährlich ungefähr 2.500 Stunden filmischen Materiales (auch für das TV) synchronisiert oder Untertitelt werden, wovon 65% aus dem englischsprachigen Raum kämen und 850 Stunden in west- oder osteuropäischen bzw. anderen Sprachen verfasst seien (Luyken *et al.* 1991:32f.).

5.4.1 Der Synchronisationsprozess

Natürlich kann der Synchronisationsprozess von Studio zu Studio unterschiedlich ablaufen, generell lassen sich jedoch einige grundlegende Gemeinsamkeiten erkennen. Wenn der Auftrag einer Filmsynchronisation ergeht, so werden der beauftragten Synchronanstalt normalerweise eine Originalkopie des Films, das sogenannte „I.T.-Band“ (Internationales Tonband mit Geräuschen und Musik des Originals) sowie ein Dialogbuch mit den Originaldialogen zur Verfügung gestellt. In einem ersten Schritt wird das Originaldrehbuch („Continuity“) einem Übersetzer ausgehändigt, mit dem Auftrag eine möglichst wortgetreue Übersetzung zu erstellen. In den wenigsten Fällen steht dem Übersetzer dabei eine Kopie des Films zur Verfügung und er muss sich einzig auf das oft fehlerhafte Script stützen, in dem Änderungen, die sich während der Produktion ergeben haben, nur selten festgehalten sind, i.e. es handelt sich um ein sogenanntes *pre-production script*. Diese „Rohübersetzung“, wie sie auch genannt wird, dient als Grundlage für die spätere Adaption der Dialoge durch den sogenannten Synchronübersetzer bzw. Dialogbuchautor, der oftmals über keine Kenntnis der Fremdsprache verfügt und dessen Aufgabe es ist, die Dialoge so lippensynchron wie möglich zu gestalten, oder, wie Manhart (1996:141) es formuliert, sie den Schauspielern „auf die Lippen zu schreiben“. Der fertige Text wird schließlich an den Synchronregisseur weitergeleitet, wobei dieser oft mit dem Dialogbuchautor ident ist. Er ist für die tatsächliche Umsetzung der Synchronisation im

Studio verantwortlich. Im Synchronstudio selbst arbeiten dann der Synchronregisseur, der Tonmeister, der Cutter und der Aufnahmeleiter zusammen. Zur Aufnahme werden die Filme in mehrere *Takes* unterteilt, die zum Teil nur wenige Sätze umfassen, und die den Synchronsprechern je nach Methode entweder mit oder ohne Originalton vorgespielt werden. Diese sprechen nun den deutschen Text, wobei der Synchronregisseur während dieser Phase noch immer kleinere Änderungen vornehmen kann. Anschließend werden die einzelnen Synchrontakes noch geschnitten und mit der Musik und den Geräuschen gemischt, wofür in den meisten Fällen das sogenannte I.T.-Band verwendet wird, auf dem sich alle Geräusche und die Musik des Originals befinden. Aus ökonomischen und Zeitgründen werden die einzelnen Takes dabei häufig nicht chronologisch besprochen, sondern es wird versucht, dass die Sprecher an einem Tag alle zu „ihrem“ Charakter gehörenden Takes synchronisieren können (vgl. u.a. Blum 2010:53ff., Maier 1997:104-114, Manhart 1996:140ff., Pisek 1994:52ff.).

5.4.2 Technische Probleme und Schwierigkeiten bei der Synchronisation von Filmen

Die Qualität von Filmsynchronisationen hängt in der Praxis von mehreren Rahmenbedingungen ab, wie z.B. vom Auftragsvolumen (Tendenz: steigend), von der Entlohnung (Tendenz: abnehmend) und von den Deadlines (Tendenz: immer knapper).⁶⁴

Ein weiterer Faktor, der die Qualität der Übersetzung beeinflussen kann, ist die Continuity, bei der es sich leider nur in den seltensten Fällen um ein sogenanntes *post-production script*, handelt. Dieses Script sollte idealerweise mehrere Kriterien erfüllen:

- (1) Umgangssprachliche Ausdrücke oder Witze sollten gekennzeichnet sein und eventuell erklärt werden.
- (2) Fachausdrücke sollten im Idealfall definiert werden.
- (3) Alle Dialoge sollten festgehalten werden (auch solche, die in einer anderen Sprache gesprochen werden, z.B. auf Spanisch bei US-amerikanischen Filmproduktionen).
- (4) Song-Texte sollten ausgeschrieben werden, da diese akustisch meist sehr schwer verständlich sind.
- (5) Abkürzungen und dgl. sollten erklärt werden.
- (6) Sollten Zitate vorkommen, wäre es vorteilhaft, eine Quelle anzuführen, da eventuell bereits eine Übersetzung existiert, die auch für den Film übernommen werden kann.
- (7) Die lateinischen Namen von Flora und Fauna sollten voll ausgeschrieben werden und auch Namen von seltenen Tier- und Pflanzenarten sollten angeführt werden.
- (8) Im Idealfall beinhaltet das post-production script auch Name und Telefonnummer einer Kontaktperson, an die man sich im Zweifelsfall wenden kann (vgl. dazu Dries 1995:24 bzw. 34f.).

Da den Rohübersetzern nur selten auch eine Kopie des Originalfilms zur Verfügung gestellt wird, ist es umso wichtiger, dass die Continuity alle wichtigen

⁶⁴ Vgl. STUDY ON DUBBING AND SUBTITLING NEEDS AND PRACTICES IN THE EUROPEAN AUDIOVISUAL INDUSTRY. *Executive summary*. 14.11.2007. — URL: http://ec.europa.eu/culture/media/programme/docs/overview/evaluation/studies/dubbing_sub_2007/ex_sum_ds_en.pdf

Informationen beinhalten, so auch z.B. Hinweise über Mimik und Gestik sowie Gemütszustand der Charaktere, ob eine Stimme aus dem *Off* kommt etc. Obwohl die **Rohübersetzung** eine möglichst wortgetreue Übertragung der Originaldialoge zum Ziel hat und eigentlich nur als „Vorlage“ für die spätere Anpassung der Dialoge durch den Synchronübersetzer dient, liegt „die Vermutung nahe, dass diese Vorlage für Wohl oder Weh der synchronisierten Filmtexte entscheidend ist“ (Zybatow 2009:64). Leider arbeiten die Rohübersetzer jedoch unter sehr großem Zeitdruck⁶⁵ und haben durch die Auflage der „wörtlichen“ Übersetzung nur wenig Spielraum, weshalb die Qualität des Endprodukts häufig unzureichend ist. Das wirkt sich natürlich auch auf die spätere Bearbeitung durch den Synchronübersetzer aus, der umso effizienter arbeiten kann, je besser die Rohübersetzung ist (vgl. Zybatow 2009:64). Im besten Fall bringen die Rohübersetzer natürlich branchenspezifische Kenntnisse mit und lassen diese in ihre Übersetzung einfließen und auch die Synchronübersetzer sollten idealerweise Kenntnisse der jeweiligen Fremdsprache besitzen, um eine qualitativ hochwertige Synchronfassung produzieren zu können. Daher stimme ich mit Manhart (2006:265) überein, wenn sie meint „[e]in akademisch ausgebildeter Filmübersetzer ohne Branchenkenntnis [sei] ebenso wenig wünschenswert wie ein Synchronfachmann ohne Übersetzungserfahrung“.

Die Professionalität und Branchenkenntnis des Synchronübersetzers hat auch zur Folge, dass bei der Synchronisation von Filmen danach getrachtet wird, dem Publikumsgeschmack zu entsprechen. Oftmals gehen durch dieses Bestreben leider viele Nuancen des Originals verloren, wie auch die Analyse in Kapitel 6 zeigen wird. Jedoch nicht nur der Zeitgeist, sondern auch andere Faktoren wie z.B. Sendeplätze oder das jeweilige Medium (Kino, DVD, TV etc.) können die Übersetzungsstrategien grundlegend beeinflussen. (vgl. Pruys 1997:63). Insgesamt werden die Synchronübersetzer von vier entscheidenden Faktoren beeinflusst: 1.) von ihren individuellen Wertsystemen, 2.) vom allgemeinen Wertsystem innerhalb einer Gesellschaft, 3.) von finanziellen Faktoren und solchen, die auf den kommerziellen Charakter der Synchronisation zurückzuführen sind, 4.) von allgemeinen, filmspezifischen und zufälligen Übersetzungsschwierigkeiten (vgl. Pisek 1994:62 nach Hesse-Quack 1969:57). Wird ein Film im Kino ausgestrahlt, so erhofft man sich dadurch natürlich ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Bei Filmen, die ausschließlich auf DVD erscheinen, weil man sich keine allzu hohen Einnahmen erwartet, kann die Übersetzung in einigen Fällen durchaus gewagter ausfallen. Im Fall von *Nueve Reinas* war dem jedoch nicht so – auch hier finden sich die ewig gleichen Dialoge und die Charaktere sprechen im typischen „Synchronisierdeutsch“.

Abgesehen von den Schwierigkeiten, die die Unvollständigkeit des *post-production scripts* mit sich bringt, gibt es auch andere Hürden, die es zu überwinden gilt, und die für die Erhaltung der „Illusion Film“ von grundlegender Bedeutung sind, wie z.B. die Synchronität der Lippenbewegungen und Gesten sowie deren zeitliche Übereinstimmung (Isochronie) (vgl. Mantarro 2010:160).

⁶⁵ In vielen Fällen werden ganze Filme in nur drei Wochen synchronisiert, wobei für die Rohübersetzung noch weniger Zeit eingeplant wird als für die übrigen Bearbeitungsphasen (vgl. Dries 1995:15).

Herbst (1994:32) unterscheidet zwischen vier Arten der **Lippensynchronität**: 1.) der **qualitativen Lippensynchronität**, bei der es darum geht, dass bestimmte Laute innerhalb einer Sprache auch bestimmte Lippenbewegungen zur Folge haben und nach deren Entsprechung in der Zielsprache getrachtet wird; 2.) Ziel der **quantitativen Lippensynchronität** ist es, Beginn und Ende des Synchrontextes in Einklang mit den Lippenbewegungen zu bringen; 3.) Synchronität der Lippenbewegungen in Bezug auf das **Sprechtempo**; 4.) Lippensynchronität bezüglich der **Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit**.

Ob und wie sehr der Forderung nach Lippensynchronität nachgekommen wird bzw. werden kann, hängt von vielen verschiedenen Faktoren ab. Generell muss gesagt werden, dass „100% watertight lip-sync is impossible to achieve and completely unnecessary“ (Luyken *et al.* 1991:161), solange es nicht zu einer Vielzahl größerer Verstöße innerhalb eines kurzen Abschnitts kommt. Insgesamt sollte es bei der Einhaltung der Lippensynchronität das Ziel sein, die Illusion zu erhalten, dass der jeweils im Bild zu sehende Schauspieler tatsächlich in der Zielsprache spricht. Besondere Genauigkeit ist vor allem bei Nahaufnahmen verlangt, bei denen die Lippenbewegungen der Schauspieler sehr genau zu erkennen sind, die jedoch nur selten vorkommen. Bei Passagen, in denen aus dem *Off* gesprochen wird oder die Darsteller nur von hinten zu sehen sind, geht es lediglich darum, darauf zu achten, dass Sprechbeginn und Sprechende übereinstimmen, wobei hier jedoch ein recht großer Spielraum gegeben ist. Besonders bei Großaufnahmen kommt es darauf an, ob der Film im Kino ausgestrahlt wird oder im Fernsehen zu sehen ist, da durch die größere Bildfläche Lippen- und Kieferbewegungen noch deutlicher zu erkennen sind. Auch Sprechpausen können z.B. genutzt und übersprochen werden, wenn dabei der Mund der Schauspieler geöffnet bleibt. Durch schnelleres Sprechen können in einigen Fällen auch unterschiedliche Textlängen kompensiert werden. Dabei gilt es jedoch zu beachten, dass die Sprechgeschwindigkeit auch ein Indikator für den Gemütszustand einer Person ist und z.B. Hektik, Nervosität oder auch Gelassenheit etc. symbolisieren kann. Je länger eine Textpassage ist, je mehr Schauspieler an einem Dialog beteiligt sind und je höher das Sprechtempo im Original ist, desto schwieriger ist es auch, die Lippensynchronität einzuhalten. Faktoren wie Kleidung, Hintergrundgeräusche, Spannungsgrad, ob der Darsteller einen Bart trägt, der den Mund etwas verdeckt etc. können die Notwendigkeit der Lippensynchronität beeinflussen. Da die Lippenbewegungen jedoch nur den Bruchteil einer Sekunde im Bild zu sehen sind, wird es den Zuschauern ohnedies nur in den seltensten Fällen möglich sein, festzustellen, wo hier Asynchronitäten herrschen (vgl. u.a. Herbst 1994:30ff., Maier 1997:96ff.).

Neben der Lippensynchronität muss auch beachtet werden, dass Mimik und Gestik sowie andere paralinguistische Kommunikationsmittel zeitlich und inhaltlich mit dem Gesagten übereinstimmen. Bei der sogenannten **Gestensynchronität** besteht die größte Schwierigkeit in dem, was Manhart (2006:264) als *kulturelle* Asynchronität bezeichnet, i.e. „in der Visualisierung kultureller Verhaltensweisen, die im Bildteil unveränderbar vorgegeben sind und im Synchrondialog nicht reflektiert werden können“. Luyken *et al.* (1991) nennen diese Art der Synchronität *nucleus sync*, da Gesten meistens

mit einer betonten Silbe (= Nukleus) zusammenfallen, was sich jedoch als recht schwierig herausstellt, berücksichtigt man die Tatsache, dass die Satzstruktur in jeder Sprache unterschiedlich ist und die Betonung daher auch oftmals an einer anderen Stelle erfolgt (vgl. Maier 1997:101f.). Es gibt Szenen, deren Funktion und Inhalt an das gekoppelt sein können, was Blum (2010:69) „Wort-Bild-Kongruenz“ nennt: „wenn also ein Dialog gemeinsam mit einer Interaktion mit einem Gegenstand oder Menschen einen Witz bildet, spielt auch die Gestensynchronität eine Rolle“ (Ibid.). In manchen Fällen bleibt die Nichteinhaltung der Gestensynchronität glücklicherweise unbemerkt – sei es, weil die eingesetzten paralinguistischen Mittel nicht allzu auffällig sind oder aus anderen Gründen. Dennoch entsteht dadurch bei den Zuschauern unbewusst das Gefühl, dass „hier etwas nicht stimmt“, weshalb die Kongruenz von Gestik und Dialog auf jeden Fall zu beachten ist (vgl. Luyken *et al.* 1991:161).

5.5 Translation im Film als kultureller Transfer: Probleme und Schwierigkeiten

Ähnlich wie bei der Übersetzung schriftlicher Texte können sich auch bei der Synchronisation kultur(paar)spezifische Schwierigkeiten ergeben, die u.a. folgende Kategorien umfassen: Realia, Toponyme, Eigennamen, Titel, Anreden, Wortspiele, Anspielungen auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten, nonverbale Elemente, Dialekte und Akzente, Maße und Gewichte, usw. Im Gegensatz zu schriftlichen Übersetzungen können die Translatoren im Fall von Filmen keine Fußnoten anfügen, um etwaige Erklärungen anzuführen und auch für Paraphrasierungen ist kein Platz. Die Übersetzer müssen sich bewusst machen, dass „ein vollständiger Zeichentransfer durch Synchronität nicht möglich ist“, da der Filmdialog immer ein „Text-in-Situation“ und daher untrennbar mit dem Bild verbunden ist (Manhart 1996:83). Es ist also sehr viel Kreativität gefragt.

Im Fall von *Nueve Reinas* spielen vor allem zwei Kategorien eine wichtige Rolle: sprachliche Varietäten und die Übertragung von Schimpfwörtern. Auf die unterschiedlichen Möglichkeiten ihrer Übertragung wird im Folgenden näher eingegangen.

Die Verwendung von **sprachlichen Varietäten** hat, ähnlich wie in der Literatur, auch im Film eine bestimmte Funktion:

„Abweichungen von der Standardsprache gehören zur Realität der Sprachverwendung im Leben, so muss diese Realität auch im Film erlebbar sein. Sprachlicher Substandard, betonte Oralität in der Sprache der handelnden Personen dienen im Film als künstlerisches Mittel dazu, Dialoge authentisch wirken zu lassen. Sprachvarietäten stellen also ein gewisses Stilmittel dar und haben eine ästhetische Funktion. Mit bestimmten Ausdrucksweisen können verschiedene Klischees und Stereotypen assoziiert werden, durch ihre Verwendung kann die sprechende Person charakterisiert, ein Identifizierungseffekt oder aber auch ein Verfremdungseffekt erzielt werden.“ (Pöllmann 2009:112f.)

Die Übertragung von sprachlichen Varietäten, besonders von diatopischen, gilt häufig als unmögliches Unterfangen, wenngleich eingestanden wird, dass durch deren Neutralisierung (z.B. Übertragung in die Standardsprache) oft stilistische oder inhaltliche Einbußen gemacht werden. In den meisten Fällen entscheidet man sich für die Übertragung in die Standardsprache in der Annahme, diese schaffe ein neutrales Sprachbild und sei nicht regional gefärbt. Dieser Auffassung stimme ich nicht zu, da man z.B. an der deutschen Sprache sehr gut sieht, wie auch standardsprachliche Ausdrucksweisen regional konnotiert sein können. Nicht umsonst gelten im deutschsprachigen Raum drei verschiedene Standards – i.e., der bundesdeutsche, der österreichische und der schweizerische –, die allesamt ihre Gültigkeit haben und sich dennoch in vielen Bereichen grundlegend voneinander unterscheiden. Im spanischen Sprachraum ist diese Diversität noch viel größer und noch deutlicher markiert. Wenn hier also von „Standardsprache“ gesprochen wird, dann bezieht sich das vielmehr auf den in der Synchronbranche üblichen Standard, der im deutschsprachigen Raum hauptsächlich durch den bundesdeutschen Sprachstandard beeinflusst wird und im lateinamerikanischen Raum durch den mexikanischen. Diese „Standardvarietäten“ erheben zwar den Anspruch einer neutralen Sprachgestaltung (Stichwort „español neutro“, vgl. Cedeño Rojas 2007), diese gelingt jedoch in keinem Fall, da Sprache grundsätzlich regional verankert und konnotiert ist. Natürlich ist diese Verankerung bei Dialekten noch viel stärker und es scheint zum Teil schier unmöglich, eine Entsprechung in der Zielsprache zu finden, die beim Publikum ähnliche Konnotationen hervorzurufen vermag.

Aufgrund der stark diskursmarkierenden Funktion von sprachlichen Varietäten sollte in Synchronfassungen dennoch immer danach getrachtet werden, ein zielsprachliches Äquivalent zu finden, da besonders Soziolekte großen Einfluss darauf nehmen können, *wie* etwas gesagt wird bzw. *wie* es zu verstehen ist. Dieses *Wie* sollte auch in der synchronisierten Version berücksichtigt werden, da es Hinweise auf soziokulturelle Hintergründe und soziale Herkunft der Sprecher ermöglicht und in einigen Fällen auch handlungstragend sein kann: „[L]a variedad lingüística es un instrumento más del que se sirve el guionista para retratar la sociedad en la que se desarrolla la historia, añadiendo así un toque de color“ (Lomeña Galiano 2009:275). Bei der Wahl des jeweiligen zielsprachigen Soziolekts ist also zu beachten, welche Funktion dieser in der jeweiligen Kultur hat und welche Konnotationen damit verbunden sind (vgl. Gampert 2009:219). Besonders schwierig gestaltet sich die Wahl der jeweiligen Strategie, wenn in einem Film mehrere verschiedene Varietäten parallel vorkommen.

In der Praxis wird auf die Beibehaltung der sprachlichen Varietäten in vielen Fällen verzichtet, da man befürchtet, dadurch geringere Einnahmen zu erzielen. Diese Angst ist oftmals jedoch völlig unbegründet, da auch in den Originalversionen nur in den seltensten Fällen den ganzen Film lang in einem bestimmten Dialekt etc. gesprochen wird. Ganz im Gegenteil werden sprachliche Varietäten besonders in Filmen sehr gezielt eingesetzt, wie auch der Film *Nueve Reinas* gut zeigt. Funktion und Ziel der Verwendung von Dialekten und Soziolekten etc. ist schließlich die *Diskursmarkierung* und nicht ein vollständiger Ersatz der Standardsprache. Auch im Original soll der Film einem breiteren

Publikum zugänglich sein. Außerdem gibt es Genres, die durchaus mehr dialektale oder soziolektale Einflüsse „vertragen“: „z.B. in absurden, nichtrealistischen Handlungen, wie man sie oft in Komödien findet, kann man auch in Synchronfassungen dem Zuschauer etwas mehr Regio- oder Dialekt zumuten als bei anderen Genres“ (Heiss/Soffritti 2007:o.S).

Die „Gaunersprache“ stellt bei der Übertragung von sprachlichen Varietäten einen Sonderfall und eine besondere Herausforderung dar, da sie danach strebt, Außenstehenden den Inhalt des Gesagten zu verschleiern. Wie in Kapitel 1 festgestellt wurde, handelt es sich beim *Lunfardo* zwar um keine Gaunersprache im eigentlichen Sinn, sondern vielmehr um einen regionalen Soziolekt, der vom Großteil der Bevölkerung verstanden und verwendet wird. Die beiden Protagonisten jedoch sind Gauner und die in ihrer Konversation verwendeten *Lunfardismen* deuten zum Teil an, dass sie zur Gangsterszene gehören und sich auf der Straße auskennen. Beispiele dafür wären die Ausdrücke: „*andar de caño*“ (bewaffnet sein) oder „*chumbo*“ (Pistole) sowie die unzähligen Bezeichnungen für Verbrecher, wie sie in der Szene 2 der Analyse vorkommen (vgl. Kapitel 6).

Ähnlich wie bei sprachlichen Varietäten ist auch der Gebrauch von **Schimpfwörtern und Kraftausdrücken** sehr stark kulturell konnotiert und kann von Individuum zu Individuum, aber auch von Gesellschaft zu Gesellschaft unterschiedlich ausfallen. In Argentinien – und überhaupt im spanischsprachigen Raum, wobei es natürlich auch hier Ausnahmen gibt – beispielsweise schreckt man nicht allzu sehr vor dem Gebrauch von solchen Ausdrücken zurück und relativ schnell wird jemand als „*hijo de puta*“ bezeichnet⁶⁶. Im deutschsprachigen Raum ist man bei der Wahl von Schimpfwörtern durchaus vorsichtiger und echauffiert sich viel eher über deren Verwendung:

„Many people are shocked by swearing. Swear words are considered to be offensive, rude, insulting, inappropriate or even ‚bad language‘. The reason behind this is that these words refer to things that are not to be talked about in public (usually unmentionable bodily functions and sex); they are taboo.“ (Fernández Fernández 2006:o.S)

Wie mit solchen Ausdrucksweisen bei der Übersetzung umgegangen werden soll, ist bisher kaum in der translationswissenschaftlichen Fachliteratur behandelt worden. Bei der Synchronisation von Filmen ins Deutsche werden Schimpfwörter und Kraftausdrücke in den meisten Fällen abgeschwächt, wodurch natürlich viel Stimmung verloren geht – es ist nun einmal nicht dasselbe, ob jemand „Verdammt noch mal!“ oder „Scheiße!“ ruft.

Der Film *Nueve Reinas* ist voll von Schimpfwörtern und Kraftausdrücken, welche in der deutschen Fassung in einigen Fällen bis zur Lächerlichkeit verblümt wurden. In Szene 3 der Analyse (vgl. Kapitel 6.7) beispielsweise sagt Juan, nachdem er und Marcos erfahren haben, welche Unmengen an Geld Sandlers Schwester für die echten Briefmarken verlangt, vor lauter Zorn: „¡Estamos jodidos!“ woraus in der deutschen

⁶⁶ Die Verwendung des Ausdruckes *hijo de puta* bzw. *hijo de mil* (Arg.) ist sehr facettenreich und beschränkt sich keineswegs nur auf den Vulgärbereich, sondern kann auch Neid oder Erstaunen uvm. ausdrücken.

Synchronfassung „Der Traum ist geplatzt!“ wurde. Solche Übersetzungen klingen nicht nur unnatürlich, sondern sind auch meilenweit vom Original entfernt.

Es ist klar, dass jedes Land seine eigene „Schimpfkultur“ hat und dass es hier wohl in den seltensten Fällen 1:1-Entsprechungen geben kann, es sollte jedoch von den Übersetzern angestrebt werden, adäquate Lösungen zu finden:

„We should try to find a translation that maintains the original meaning, tone, register, and intention but at the same time, these translations should be respectful of the idiomatic preferences and the socio-cultural context of the target language in order to achieve the success and impact of the original film with the target audience.“ (Fernández Fernández 2006:o.S)

5.6 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde die *audiovisuelle Translation* bei Filmen behandelt und die wichtigsten Verfahren des *Language Transfers* bei Filmen vorgestellt, wobei das Hauptaugenmerk jedoch auf der Synchronisation lag. Es wurde zunächst festgestellt, dass Film ein sehr facettenreiches Medium ist, das seine Bedeutung über das Zusammenspiel vieler unterschiedlicher Faktoren erhält und das über zwei verschiedenen Kanäle zum Zuschauer gelangt: den akustischen und den visuellen – aus diesem Grund wird auch von *audiovisuellen* Medien gesprochen.

Aus translationswissenschaftlicher Perspektive gilt, Film als Text zu verstehen, bei dessen Übertragung den unterschiedlichen Ebenen Rechnung getragen werden muss: Es gilt, alle Elemente, die an der Bedeutungskonstruktion des Films beteiligt sind, auch in der Übersetzung zu berücksichtigen. Diese Aufgabe gestaltet sich, je nachdem, welches Verfahren angewendet werden soll, unterschiedlich schwierig, da auch unterschiedlich viel Zeit und Platz für die Umsetzung zur Verfügung steht.

Des Weiteren wurde festgestellt, dass der technische Ablauf des Synchronisationsprozesses einige Schwierigkeiten mit sich bringt, wie z.B. die Einhaltung der Lippen- und Gestensynchronität.

Wie auch bei der Übersetzung von schriftlichen Texten ergeben sich bei der Synchronisation von Filmen kulturpaarspezifische Schwierigkeiten. Diese werden durch die Tatsache, dass zur schriftlichen auch noch die visuelle und parasprachliche Ebene hinzukommt, zusätzlich verstärkt. Es wurde gezeigt, dass bei der Übertragung von Dialekten und anderen sprachlichen Varietäten sowie von Schimpfwörtern und Kraftausdrücken oftmals auf standardisierte Lösungsansätze zurückgegriffen wird, wodurch in den Synchronfassungen viel an Authentizität verloren geht. Etwas mehr Kreativität und Mut wäre hier durchaus wünschenswert, wenngleich die Wahl gewagter Übersetzungsstrategien mit der Gefahr verbunden ist, dadurch niedrigere Einnahmen zu erzielen.

Wie sich eine kreative Lösung solcher Übersetzungsprobleme gestalten könnte, wird nun im nächsten Kapitel anhand vier ausgewählter Szenen aus dem argentinischen Spielfilm *Nueve Reinas* dargestellt.

6 *Nueve Reinas* auf Wienerisch?

6.1 Zielsetzung und Anspruch der Analyse

Grundsätzlich bieten sich dem Übersetzer unzählige Möglichkeiten für die Übertragung des *Lunfardo* ins Deutsche. Welche Strategie er letztlich wählt, hängt dabei sicherlich von zahlreichen Faktoren ab. In der bereits existierenden deutschen Synchronfassung⁶⁷ wurde der *Lunfardo* größtenteils ins Standarddeutsche übersetzt, wobei die Dialoge stellenweise durch umgangssprachliche Elemente aufgelockert wurden. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es nun, zu analysieren, welche Vor- und Nachteile eine solche Übersetzungsstrategie bietet und zu untersuchen, worin die Möglichkeiten und Grenzen einer nicht-standardsprachlichen Übertragung bestehen. Die dazu gewählte Sprachvarietät ist das Wienerische, da es einerseits, wie auch Kapitel 6.4.1. noch zeigen wird, gewisse Parallelen zum *Lunfardo* aufweist und andererseits diejenige sprachliche Varietät ist, die mir am nächsten ist, da ich selbst aus Wien komme.

In einer kontrastiven Analyse werden dabei zunächst Original- und Synchronfassung einander gegenübergestellt um festzustellen, welche Schwierigkeiten sich dem Übersetzer in der jeweiligen Szene bieten, und zu untersuchen, wie diese im konkreten Fall gelöst wurden. In einem nächsten Schritt geht es darum, die betreffenden Szenen ins Wienerische zu übersetzen, unter besonderer Berücksichtigung der in der vorausgegangenen Analyse festgestellten Schwierigkeiten. Dabei ist es mein Ziel näher zu beleuchten, welche Vor- und Nachteile eine solche Übertragung bietet und wo eventuell eine andere Übersetzungsstrategie angebracht wäre.⁶⁸ Es geht mir nicht darum, eine Patentlösung für die Übersetzung des *Lunfardo* ins Deutsche anzubieten – die von mir vorgeschlagenen Versionen stellen nur eine von unzähligen Möglichkeiten dar. Vielmehr ist es mein Ziel, zu untersuchen, an welche Grenzen ein Übersetzer bei der Übertragung von sprachlichen Varietäten stößt und kreative Lösungsansätze zu finden, wie diese Hürden überwunden werden können.

Da es sich bei meiner Analyse um eine Art „Übersetzungskritik“ im weitesten Sinne handelt, muss zunächst geklärt werden, was das Ziel einer solchen Übersetzungskritik ist bzw. nach welchen Kriterien Filmübersetzungen beurteilt werden können. Denn wie in Kapitel 5 gezeigt wurde, geht es bei der Synchronisation von Filmen nicht nur darum, einen schriftlichen Text zu übersetzen – auch auditive und visuelle Komponenten sind von grundlegender Bedeutung.

⁶⁷ Leider war es mir nicht möglich herauszufinden, von wem die deutsche Synchronübersetzung angefertigt wurde, da laut Angabe des DVD-Vertriebs „[d]ie Übersetzung des Films [...] schon zu lange zurück[liegt], sodass wir Ihnen leider auch nicht sagen können, welches Unternehmen mit der Übersetzung beauftragt war.“ (E-mail Tornow vom 7.10.11, siehe Anhang 1, Kapitel 8.1)

⁶⁸ Näheres zu den Kriterien, nach welchen sowohl die bereits existierende Synchronfassung als auch die Übersetzung ins Wienerische beurteilt werden sollen, vgl. Kapitel 6.3

6.2 Übersetzungskritik bei Filmen

Die kritische Betrachtung von Filmen ist so alt wie die Kinematographie selbst. In den Rezensionen, die zumeist in (Fach-)Zeitschriften erscheinen, geht es vordergründig darum, die Filme nach ihrer Ästhetik und in Bezug auf die schauspielerische Leistung der Darsteller zu beurteilen. Dabei wird nur in den seltensten Fällen auf die Synchronisation eingegangen und wenn, dann fällt die Beurteilung zumeist sehr knapp und häufig auch negativ aus. Eine solche Annäherung zur Beurteilung der übersetzerischen Leistung im Fall von *Nueve Reinas* ist demnach für die Zwecke dieser Arbeit nicht geeignet. Auch können gängige übersetzungskritische Ansätze, wie sie in Kapitel 4.7 vorgestellt wurden, hier kaum angewendet werden, denn wenn es darum geht, Filmsynchronisationen aus translationswissenschaftlicher Perspektive zu beurteilen, müssen dabei zahlreiche Faktoren berücksichtigt werden, die beispielsweise bei der Bewertung von literarischen Übersetzungen keine Rolle spielen, wie z.B. Bild, Ton, Licht, Gestik und andere para- und nonverbale Ausdrucksmittel etc.

Wenn im Folgenden von *Übersetzungskritik* die Rede ist, beziehe ich mich dabei auf die nachstehende Definition von Katharina Reiß, die mir im Übrigen auch als Richtlinie für die Erstellung der Bewertungskriterien in Kapitel 6.3 dienen soll:

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

Die Beurteilung der übersetzerischen Leistung im Fall von *Nueve Reinas* kann für translationswissenschaftliche Zwecke demnach nicht nach subjektiven Kriterien erfolgen, so viel ist klar. Welche Ansätze aus der Übersetzungswissenschaft eignen sich jedoch für die Bewertung von Filmsynchronisationen? In erster Linie geht es bei der Synchronisation von Filmen darum, dass diese auch in der Zielkultur „funktionieren“ müssen, wobei es in vielen Fällen zur einer Abweichung vom Original kommen kann. Grundsätzlich ist eine Beurteilung aus funktionaler Perspektive gerade bei der Übersetzungskritik von Filmsynchronisationen wahrscheinlich der geeignetste Ansatz. Da es in der vorliegenden Arbeit jedoch darum geht, die Adäquatheit der Umsetzung eines sprachlichen Phänomens zu beurteilen, muss auch Reiß' (1971:17) Forderung „Keine Kritik ohne Vergleich mit dem Original!“ berücksichtigt werden.

Bei einer Bewertung aus funktionaler Perspektive bieten sich sowohl die Skopostheorie als auch die scenes-and-frames Semantik an, da diese beiden Ansätze eine holistische Herangehensweise ermöglichen, wodurch der Multidimensionalität des Mediums Film in der Übersetzungskritik Rechnung getragen werden kann. Welche Vor- und Nachteile eine Bewertung nach diesen beiden Ansätzen bringt, wird im folgenden Punkt behandelt.

6.2.1 *Skopostheorie und scenes-and-frames Semantik zur Bewertung von Filmübersetzungen?*

Wie in Kapitel 4.6 gezeigt wurde, dienen die Skopostheorie (Vermeer 1978) und die scenes-and-frames Semantik (Fillmore 1977) in der Translationswissenschaft, um Übersetzungen nach deren *Wirkung* bzw. nach deren *Skoposadäquatheit* zu bewerten.

In der Skopostheorie gilt der Sinn und Zweck eines Translats in der Zielkultur als dessen oberstes Primat, was auch dazu führen kann, dass der Zieltext erheblich vom Original abweicht. Das trifft natürlich auch auf Filme zu: Sie müssen in der Zielkultur „funktionieren“, d.h. das Publikum muss über die Witze lachen, an den „richtigen“ Stellen aufschreien oder in Spannung versetzt werden. Die Forderung nach Lippen- und Gestensynchronität sowie nach Isochronie kann das Spektrum an möglichen Übersetzungsstrategien dabei zuweilen beträchtlich einschränken. In vielen Fällen mag es notwendig sein, einen Witz vollkommen umzuschreiben, damit er mit den im Bild zu sehenden Gesten oder der Mimik der Darsteller zusammenpasst. Häufig wird die Altersgrenze für Filme in den zielsprachigen Ländern auch heruntergesetzt, um ein breiteres Publikum anzusprechen und dadurch höhere Einnahmen zu erzielen, was sich wiederum auf die Synchronisation auswirkt, da beispielsweise gewisse Schimpfwörter und dergleichen nicht verwendet werden dürfen oder gar ganze Filmdialoge abgeändert werden müssen. Demnach hat die Berücksichtigung des Skopos auch bei der Übersetzung von Filmdialogen höchste Priorität. Da es in der vorliegenden Arbeit jedoch um die Bewertung der Übersetzungslösungen für ein sprachliches Phänomen geht, kann diese nicht ausschließlich auf der Frage danach basieren, ob die Übersetzung in der Zielkultur dem Publikumsgeschmack entspricht. Vielmehr geht es auch darum festzustellen, ob in der synchronisierten Version dieselben Stimmungen evoziert werden, ob der humoristische Effekt, der durch die Verwendung des *Lunfardo* erzeugt wird, aufrecht erhalten wurde etc. Dies zu beurteilen ist natürlich sehr schwierig, da es so etwas wie eine *einheitliche* Wirkung auf ein *einheitliches* Publikum nicht gibt. Dennoch gibt es translationswissenschaftliche Ansätze, die sich dazu eignen, die *Wirkung* einer Filmsynchronisation möglichst objektiv zu beurteilen, so z.B. die scenes-and-frames Semantik. Dabei muss Folgendes berücksichtigt werden:

„Für die Filmsynchronisation ergibt sich, daß scenes auf der Leinwand beim Zuschauer scenes oder frames hervorrufen, während der begleitende Filmdialog einen frame darstellt, der simultan dazu ebenfalls scenes und frames aufruft. Beides – Bild und Ton – muß so zusammengestellt sein, daß es in der Vorstellung des Zuschauers einen Sinn ergibt.“ (Manhart 1996:80)

Bei der Bewertung von Übersetzungen nach dem scenes-and-frames Ansatz muss vor allem berücksichtigt werden, dass „Filmdialog und Filmbild je für sich scenes und frames aufrufen, die in der Vorstellung des Zuschauers aufeinandertreffen und zu einem stimmigen Gesamteindruck zusammengesetzt werden müssen“ (Manhart 1996:81). Die größte Schwierigkeit dabei stellt die Tatsache dar, dass das Verhalten der Schauspieler oftmals von jenem Verhalten abweicht, das der zielkulturellen Norm entsprechende würde,

und sich die Handlung zudem auf einem fremden Schauplatz abspielt. Durch dieses, wie Manhart (1996:80) es nennt, „exotische Bild“ werden bei den Rezipienten *scenes* bzw. *frames* aktiviert, die möglicherweise mit denen ihrer Muttersprache nicht übereinstimmen. Natürlich kann es ebenso passieren, dass gewisse fremdsprachige *scenes* bei den Zuschauern gar keine *scene* hervorrufen, da diese nicht das nötige Vorwissen besitzen, das zu deren Aktivierung notwendig wäre, z.B. bei *scenes*, die einen starken soziokulturellen Bezug haben.⁶⁹ In diesen Fällen sind sich die Zuschauer natürlich nicht über den Informationsverlust bewusst und das Filmvergnügen wird auch nicht gestört, sofern die Handlung nicht bedeutungstragend war (vgl. Manhart 1996:80f.).

Wichtig ist vor allem, dass das „Gesamtbild“ des Filmes stimmt, weshalb kleinere „Inkohärenzen“ den wenigsten Zuschauern auffallen werden, denn der Sinn einer Szene oder eines Bildes erschließt sich für die Betrachter nicht aus der Aneinanderreihung von einzelnen Informationseinheiten, sondern erst, wenn diese in Relation zu bereits vorhandenem (Welt-)Wissen gesetzt werden (vgl. Manhart 1996:81f.).

Da im Fall von *Nueve Reinas* jedoch zu den „gewöhnlichen“ Schwierigkeiten, die sich bei der Filmsynchronisation ergeben, noch die Verwendung einer sprachlichen Varietät, i.e. des *Lunfardo*, hinzukommt, ist eine Bewertung der Übersetzung in Bezug auf den zielsprachlichen Skopos und die jeweils evozierten *scenes* und *frames* nicht ausreichend. Im folgenden Punkt wird daher festgelegt, nach welchen Kriterien eine solche Beurteilung erfolgen könnte.

6.3 Bewertungskriterien für die Synchronisation des Film *Nueve Reinas*

Da die vorliegende Arbeit das Ziel verfolgt, zu beurteilen, inwiefern die Übersetzung des *Lunfardo* in der deutschen Synchronversion des argentinischen Spielfilms *Nueve Reinas* adäquat gelöst wurde, müssen zunächst Kriterien aufgestellt werden, nach denen diese Adäquatheit beurteilt werden könnte. Wie bereits in den Kapiteln 4.5.1 und 5.5. gezeigt wurde, stellt die Übersetzung von sprachlichen Varietäten den Translator vor zahlreiche Schwierigkeiten, die je nach Medium, Skopos, vertraglichen Grundlagen etc. unterschiedlich gelöst werden können.⁷⁰ Gerade bei der Synchronisation von Filmen wird den Übersetzern wenig kreativer Spielraum geboten und die Arbeit hat häufig nach streng vorgegebenen Kriterien zu erfolgen. Im Fall von *Nueve Reinas* ist es demnach sehr wahrscheinlich, dass die Tatsache, dass es sich beim *Lunfardo* um ein sprachliches Phänomen handelt, schlichtweg ignoriert wurde, da man davon ausging, die *Lunfardismen* seien einfach „umgangssprachliche“ Ausdrücke. Des Weiteren muss bei der Bewertung

⁶⁹ Ein Beispiel für eine solche Situation könnte u.a. die Szene darstellen, in der Marcos und Juan bei der Bank den Scheck einlösen wollen, sich jedoch herausstellt, dass die Bank in Konkurs gegangen ist. Für deutsche oder österreichische Zuschauer ist es möglicherweise nicht klar, dass es sich hierbei um eine Anspielung auf die (zum damaligen Zeitpunkt noch) bevorstehende „Argentinien-Krise“ im Jahr 2001 handelt. Das könnte sie dazu veranlassen, andere Vermutungen anzustellen, warum es zum Bankrott gekommen sein könnte.

⁷⁰ Neben dem *Lunfardo* gibt es natürlich noch zahlreiche andere kulturspezifische Konnotationen und kulturpaarspezifische Probleme im Film *Nueve Reinas*, diese können jedoch nicht gesondert behandelt werden, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

der Übersetzung berücksichtigt werden, dass der Film im deutschsprachigen Raum nur auf DVD erschienen ist, weshalb anzunehmen ist, dass keine allzu hohen Einnahmen erwartet wurden.⁷¹ In diesem Zusammenhang hätte es sich eigentlich angeboten, zu einer etwas gewagteren Übersetzungsstrategie zu greifen, da es sich bei *Nueve Reinas* zudem um eine Gangsterkomödie handelt und das Zielpublikum in einem solchen Kontext etwas herbere Formulierungen durchaus gewohnt ist. Natürlich könnte die Tatsache, dass der Film von der FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) ab 12 Jahren freigegeben wurde, die Wahl der Übersetzungsstrategien möglicherweise beeinflusst haben. Allerdings besteht hier zur Altersbeschränkung in Argentinien (bzw. im spanischsprachigen Raum), wo *Nueve Reinas* ab 13 Jahre freigegeben war, kein allzu großer Unterschied.

All diese Elemente spielen eine zentrale Rolle, wenn es darum geht, die deutsche Synchronfassung zu beurteilen und die Vor- und Nachteile der jeweils gewählten Übersetzungsstrategie abzuwägen. Bei der Bewertung der Adäquatheit der jeweils gewählten Übersetzungsstrategie kommen jedoch noch andere Faktoren zum Tragen. So gilt es beispielsweise zu berücksichtigen, ob die Stilebene in der zielsprachigen Version gewahrt wurde und ob bei der Übersetzung auf die sogenannte „Wort-Bild-Kongruenz“ geachtet wurde, d.h. ob der Dialog sowohl inhaltlich als auch stilistisch zu dem passt, was im Bild zu sehen ist. In diesem Kontext spielen auch Lippen- und Gestensynchronität eine Rolle, da der Film jedoch nur auf DVD erschienen ist und daher nur auf „kleineren“ Bildschirmen zu sehen ist, wo die Lippenbewegungen nicht so genau zu erkennen sind wie im Kino, ergeben sich für die Synchronisation mehr Freiheiten. Des Weiteren muss darauf geachtet werden, dass parasprachliche und nonverbale Elemente mit der bildlichen Information kohärent und kongruent sind. Allgemeiner gesagt, gilt es demnach festzustellen, ob es durch die sprachliche, parasprachliche und nonverbale Information, die dem Zuschauer übermittelt wird, gelingt, die „richtigen“ *scenes* und *frames* zu evozieren.

Zusammenfassend müssen bei der Beurteilung der Adäquatheit der gewählten Strategien zur Übersetzung des *Lunfardo* folgende Kriterien beachtet werden:⁷²

- (1) Wahrung der Stilebene**
- (2) Wort-Bild-Kongruenz**
- (3) Skoposadäquatheit**
- (4) Adäquatheit der evozierten *scenes* und *frames***
- (5) Synchronität von Lippenbewegungen, Gestik, Mimik und anderen para- und nonverbalen Elementen**

⁷¹ Diese Tatsache ist sehr interessant, bedenkt man, dass es sich bei *Nueve Reinas* um einen der erfolgreichsten Kinofilme argentinischer Produktion aller Zeiten handelt. Dies könnte jedoch auch damit zusammenhängen, dass der Hauptdarsteller Ricardo Darín mit diesem Film erst seinen Durchbruch machte, weshalb spätere Produktionen wie *In Ihren Augen* oder *Chinese zum Mitnehmen* es sehr wohl in die deutschen und österreichischen Kinos schafften.

⁷² Diese Aufzählung ist nicht hierarchisch zu verstehen.

6.3.1 Zielpublikum, Skopos und scenes and frames im Original

Die Originalfassung des Films *Nueve Reinas* richtet sich vordergründig an ein Zielpublikum, dessen Muttersprache Spanisch ist und das zum Großteil aus Argentinien kommt, da beim Dreh des Films die Möglichkeit eines späteren Exports in andere spanischsprachige Länder Lateinamerikas oder gar nach Spanien wahrscheinlich nicht unbedingt berücksichtigt wurde. Aus diesem Grund wird davon ausgegangen, dass die Zuseher kulturell gefärbte Szenarien und Dialoge, in denen viele *Lunfardismen* oder argentinische Modismen vorkommen, problemlos verstehen werden und dass diese Elemente für die Zuschauer weder befremdlich wirken noch auf sonstige Weise Störfaktoren darstellen, sondern vielmehr Teil des nationalen kulturellen Gefüges sind. Die Dialoge wirken durch die Verwendung des *Lunfardo* sehr natürlich, wodurch es dem Zuschauer ermöglicht wird, die Handlung viel unmittelbarer wahrzunehmen, wie auch Marcelo Scotti schreibt:

„Los personajes de Nueve reinas no hablan como en las películas, hablan como se habla en la vida diaria, en la calle y entre la gente corriente. No es sólo que el oído fino que Bielinsky tiene para las palabras cotidianas –sin eufemismos, sin inútiles elipsis, sin afectación– se despliegue de principio a fin a lo largo de toda la película; es también el tono del habla cotidiana de la calle porteña –directo, seco, sustancioso– lo que hace que los actores se sientan cómodos, que no deban simular una jerga artificiosa y que nos instalen directamente en sus asuntos, en la acción, en el conflicto, en el enredo. Esto provoca desde el principio un fuerte efecto de familiaridad que nos permite sentirnos envueltos por la historia.“ (Scotti o.J.:5, meine Hervorhebung)

Bei der filmischen Umsetzung eines Drehbuchs und der sprachlichen Gestaltung der Dialoge sind dem Regisseur im Fall des Originalfilms natürlich viel mehr Freiheiten eingeräumt als bei der Synchronfassung, denn Witze, Anspielungen auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten, die Verwendung von sprachlichen Varietäten zur Markierung sozialer Unterschiede und dergleichen werden als Teil der Ästhetik des Films angesehen. Ob diese letzten Endes tatsächlich vom gesamten Publikum verstanden werden, ist hierbei nicht so wichtig. Das zeigt sich auch in der zweiten hier analysierten Szene (siehe unten), in der Marcos Juan die unterschiedlichen Arten von Dieben und Trickbetrügern aufzählt, die in den Straßen von Buenos Aires die braven Bürger um ihr Geld bringen. Von den insgesamt 16 unterschiedlichen Bezeichnungen, die Marcos hier anführt, sind dem „Durchschnitts-Argentinier“ wahrscheinlich zwei oder drei bekannt, mit den restlichen weiß er vermutlich nur wenig anzufangen. Dennoch werden die meisten argentinischen Zuseher sich ein ungefähres Bild machen können, worum es in dieser Szene geht, da sie wissen, dass es unzählige Möglichkeiten gibt, betrogen oder bestohlen zu werden.

Was das Zielpublikum in Spanien anbelangt, wird dieses aufgrund der im Film verwendeten Sprechweise sofort zuordnen können, dass es sich um einen Film aus Argentinien handelt. Das liegt natürlich nicht einzig an der Verwendung des *Lunfardo*, sondern steht viel eher mit anderen für Argentinien typischen linguistischen Phänomenen,

wie dem Voseo, dem Yeísmo rehilado und der markanten Sprachmelodie im Zusammenhang. Die evozierten *scenes* und *frames* werden sich für das argentinische und das spanische Publikum sicherlich unterscheiden, da beide über ein unterschiedliches Vorwissen verfügen.⁷³ Ob der nach der Wirtschaftskrise in Argentinien im Jahr 2001 stark angestiegenen Auswanderung argentinischer Staatsbürger nach Spanien dürften einige der typischsten Ausdrücke und Wendungen dem spanischen Zielpublikum allerdings unter Umständen sogar bekannt sein. Natürlich werden die spanischen Zuseher nicht alle Filmdialoge auf Anhieb verstehen und die Bedeutung einiger Wörter könnte sich ihnen womöglich sogar gänzlich verschließen, was sowohl am *Lunfardo* als auch an der unterschiedlichen Betonung und Aussprache der Argentinier liegen mag, dennoch wird ihnen dadurch nicht die gesamte Handlung unverständlich erscheinen.

Ziel des Filmes ist es, durch Wortwitz, Humor und actionreiche Handlungen, den Zuseher in Spannung zu versetzen und auch Kritik an der argentinischen Gesellschaft und am argentinischen System⁷⁴ zu üben. Für Argentinier mag diese kritische Auseinandersetzung mit der Thematik offensichtlicher sein, als beispielsweise für Spanier, dennoch ist sie mit Sicherheit für jedermann nachvollziehbar, da es sich um eine Thematik handelt, die wohl für viele Länder dieser Welt relevant ist.

Ob und inwiefern die deutsche Synchronfassung einen ähnlichen Skopos verfolgt wie das argentinische Original und welches Zielpublikum mit der synchronisierten Version angesprochen werden soll, wird im Folgenden näher behandelt.

6.3.2 Übersetzungsstrategien, Zielpublikum, Skopos und scenes and frames der deutschen Synchronfassung

Der Film *Nine Queens*⁷⁵ soll ein breites deutschsprachiges Publikum erreichen, das sowohl aus Deutschland, Österreich und der Schweiz kommt und das eventuell – nicht jedoch notwendigerweise – bereits Kenntnisse über das argentinische Kino besitzt, beziehungsweise den Hauptdarsteller Ricardo Darín, der einer der bedeutendsten zeitgenössischen Schauspieler Argentiniens ist und als *das* Gesicht des *Nuevo Cine Argentino* betrachtet wird, kennt.

Die Tatsache, dass der Film im deutschsprachigen Raum nur auf DVD erschienen ist, lässt darauf schließen, dass nicht allzu hohe Einnahmen erwartet wurden. Allerdings wurde *Die Neun Königinnen* (so der TV-Titel des Films) auch im Fernsehen ausgestrahlt, zum Beispiel auf dem deutsch-französischen Kultursender ARTE im Herbst 2010 im Rahmen einer Filmreihe mit dem Titel „Kontinent der Gangster“.

⁷³ Rein prinzipiell werden natürlich bei jedem einzelnen Zuschauer unterschiedliche *scenes* und *frames* hervorgerufen, da es so etwas wie eine „einheitliche Wirkung“ nicht gibt. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass durch die Verwendung der *Lunfardismen* und anderer umgangssprachlicher Ausdrücke bei einem Großteil des argentinischen Publikums eine ähnliche Stimmung erzeugt wird und dass die Mehrheit die in diesem Film verwendete Sprechweise, je nach Situation, mit der „Straße“ bzw. dem „Alltagssprachgebrauch“ in Verbindung setzen wird (vgl. dazu auch das o.a. Zitat von Scotti).

⁷⁴ Diese Kritik wird z.B. in der Tatsache laut, dass Juan 70.000 Pesos benötigt, um den zuständigen Richter zu bestechen, damit dieser für seinen Vater einen Freispruch erwirkt.

⁷⁵ Der deutsche Titel des Films, i.e. *Nine Queens*, wird fortan synonym für die deutsche Synchronversion verwendet. Ist von *Nueve Reinas* die Rede so beziehe ich mich (sofern nicht anders angegeben) auf die argentinische Originalversion.

Bei der Synchronisation des Filmes wurde der gängigen Praxis gefolgt und man hat sich für eine Übertragung in eine möglichst „neutrale“ Standardvariante des Deutschen entschieden, die einem breiten Publikum zugänglich ist. Stellenweise wurden die *Lunfardismen* durch umgangssprachliche Ausdrücke ersetzt, die jedoch größtenteils als „bundesdeutsch“ einzustufen sind. Viele der verwendeten Wörter und Redewendungen, wie z.B. Knarre, Kröten, Riesen, über's Ohr hauen etc. sind typisch für Gangsterfilme und somit auch für das Zielpublikum leicht verständlich. Dadurch unterscheidet sich die Synchronfassung bereits grundlegend vom Original, bei dem der Durchschnitts-Zuschauer nicht alle der verwendeten *Lunfardismen* zu 100% versteht. Auch die gewählten Synchronstimmen, besonders jene von Marcos, erinnern an typische Gangster- oder Mafia-Filme wie *Der Pate* oder *Snatch*, bei denen es um „echte Betrüger“ geht und nicht um sogenannte „estafadores de poca monta“, wie im Fall von *Nueve Reinas*, wodurch beim Publikum ein ganz unterschiedliches Bild evoziert wird als dies im Original der Fall ist.

Durch die zum Teil unnatürliche Wortwahl, die bisweilen erhebliche Stilbrüche im Vergleich mit dem Original zur Folge hat, werden bei den deutschsprachigen Zuschauern gewiss andere *scenes* und *frames* aktiviert als bei jenen der argentinischen Originalversion. Diese Stilbrüche betreffen zwar in erster Linie Schimpfwörter und Kraftausdrücke, lassen sich jedoch auch an anderen Stellen finden, z.B. in Szene 1, in der Juan zu Marcos meint: „Sos filo“, woraus in der deutschen Synchronfassung ein schlichtes „Du bist'n Betrüger“ wurde. Der *Lunfardismus* „filo“ ist auf einer ganz anderen Stilebene anzusiedeln als die als hochsprachlich einzustufende deutsche Version „Betrüger“. Das Wort „Betrüger“ könnte sehr wohl auch aus dem Mund eines Politikers kommen, *filo* jedoch sicherlich nicht.

Auch in *Nine Queens* findet die Handlung in Argentinien statt und der spanische Briefmarkensammler Esteban Vidal Gandolfo bleibt Spanier. Die Logik würde es nun eigentlich verbieten, dass argentinische Schauspieler in einem Film, der in Argentinien spielt, auf Deutsch sprechen, jedoch haben die Zuschauer aus typischen Synchronländern, zu denen auch Deutschland, Österreich und die deutschsprachige Schweiz zählen, sich bereits an diese „Inkohärenz“ gewöhnt. In *Nine Queens* wird der Zuseher sogar mehrmals daran erinnert, dass die Handlung in Argentinien stattfindet, beispielweise in der Szene, in der Vidal Gandolfo Marcos und Juan darauf anspricht, ob sie nicht etwas hätten, das sie ihm verkaufen möchten (i.e. die Briefmarken, was diese jedoch anfangs verneinen, um Vidal Gandolfos Interesse zu steigern) und meint, dass die Argentinier ausgezeichnete Partner für (schmutzige) Geschäfte seien. Während des ganzen Films spricht Vidal Gandolfo ebenso wie die beiden Protagonisten im „bundesdeutschen Standard“ und sein Diskurs unterscheidet sich ausschließlich durch eine etwas gepflegtere Wortwahl von jenem der beiden Kleinganoven. Vor diesem Hintergrund scheint es umso verwirrender, dass Vidal Gandolfo, als sich in der Schlusszene des Filmes herausstellt, dass er eigentlich Argentinier ist, meint: „Ich krieg den Spanier einfach besser hin, wenn ich ein bisschen blau bin.“ Eine andere Stelle, an der ganz eindeutig darauf hingewiesen wird, dass der Film in Argentinien spielt, ist jene, in der ein gewisser Washington Marcos

gefälschte Waren verkaufen möchte und ihm auch Rolex-Uhren aus Paraguay (worauf auch in der deutschen Synchronfassung explizit hingewiesen wird) und Bankschecks anbietet. Bei der Frage danach, für welche Banken die Schecks gültig seien, zählt Washington dieselben Namen der argentinischen Banken auf, die auch im Original genannt werden. Für diejenigen Zuseher, die zumindest geringfügige Spanischkenntnisse besitzen, wird die Absurdität dieser Szene noch dadurch potenziert, dass Washington mit einem typisch spanischen Akzent spricht, obwohl er doch eigentlich einen Argentinier darstellen soll. All diese „Ungereimtheiten“ bleiben vom Zuschauer zwar nicht unbemerkt, beeinträchtigen jedoch das Filmvergnügen nur peripher. Welchen Unterschied macht es demnach, ob in der deutschen Synchronfassung auf standarddeutsch oder in einer anderen Sprachvarietät gesprochen wird? Dieser Frage wird im folgenden Punkt näher nachgegangen.

6.4 Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung des *Lunfardo*

Bei der Übersetzung sprachlicher Varietäten stellt sich dem Übersetzer eine grundlegende Frage: Welche möglichen Lösungsansätze bieten sich generell für eine Übertragung in die Fremdsprache an und welcher von ihnen ist der geeignetste für die betreffende Situation? Diese Entscheidung wird im vorliegenden Fall zusätzlich dadurch erschwert, dass bisher keine einheitliche Definition dessen existiert, worum es sich beim *Lunfardo* eigentlich handelt. Je nachdem, welche Wertigkeit der Übersetzer diesem sprachlichen Phänomen zukommen lässt, gestaltet sich die Übersetzungsstrategie unterschiedlich. Grundsätzlich müssen die Translatoren bei der Entscheidung für oder gegen ein bestimmtes Übersetzungsverfahren folgendes im Hinterkopf behalten:

„Respecto a la variedad social, usada para caracterizar a uno o más personajes, es aceptado que las variantes sociales se pueden traducir siempre y cuando los contextos situacionales y la organización social sean relativamente equiparables en ambos polisistemas (Rabadán, 1991: 115). En todas las culturas es presente una estratificación social y, por lo tanto, todas las lenguas están caracterizadas por rasgos diferentes según la clase social del hablante. El traductor tendrá entonces que encontrar en el contexto meta la variante más adecuada.“ (Mantarro 210:161)

Geht man von der Annahme aus, dass es sich beim *Lunfardo* um einen Soziolekt handelt, könnte man diesen in einen anderen Soziolekt übertragen. Wenn man den *Lunfardo* jedoch als Gaunersprache betrachtet – was in diesem Kontext vielleicht auch legitim wäre, da es sich schließlich um einen Gangsterfilm handelt, auch wenn eine Vielzahl der vorkommenden *Lunfardismen* nicht dem Verbrechermilieu zuzuordnen sind – dann wäre eine der naheliegendsten Möglichkeiten eine Übersetzung in das sogenannte *Rotwelsch*, „[d]ie alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden“ wie Roland Girtler (1998) sie in seinem gleichnamigen Buch nennt – quasi dem deutschen Pendant zum *Lunfardo*. Auch dem *Rotwelsch* haftet, ähnlich wie dem *Lunfardo*, das ewige Stigma der Gaunersprache an, selbst wenn das nur die halbe Wahrheit ist. Girtler (Ibid.:12, 20f.)

zufolge finden sich die ersten Aufzeichnungen des *Rotwelsch* bereits im 13. Jh. und es hat sich über die letzten Jahrhunderte hinweg kontinuierlich weiterentwickelt. Eine komplette Übersetzung ins *Rotwelsch* würde jedoch den Zeitgeist und auch den Skopos vollkommen verfehlen und wäre außerdem wahrscheinlich nur für sehr wenige Menschen verständlich.

Nach eingehender Recherche kam es mir schließlich in den Sinn, dass sich eine Übersetzung ins Wienerische anbieten würde, da es zum einen sehr reich an *Rotwelsch*-Ausdrücken⁷⁶ ist und zum anderen einige Parallelen zum *Lunfardo* aufweist. Welche Vor- und Nachteile eine Übersetzung ins Wienerische mit sich bringen würde, wird nun im nachstehenden Punkt behandelt.

6.4.1 Übersetzung ins Wienerische als möglicher Lösungsansatz: Vor- und Nachteile

Entscheidet man sich bei der Übersetzung des *Lunfardo* für eine Übertragung ins Wienerische, so bringt das gewiss viele Vor-, aber auch Nachteile mit sich. Generell ist eine Übersetzung in einen Dialekt recht problematisch, da diatopische Sprachvarietäten häufig noch viel stärker geographisch und soziokulturell verankert sind als beispielsweise die Standardsprache und oftmals bestimmte Klischees und Vorurteile mit den jeweiligen Dialekten verbunden sind. Dabei handelt es sich jedoch um kein Phänomen, das sich ausschließlich auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, auch in Spanien und Hispanoamerika kennt man solche Vorurteile. Eine Übersetzung ins Wienerische mag für bundesdeutsche Zuschauer vielleicht zunächst etwas belustigend klingen, denselben Effekt erzeugt jedoch auch die argentinische Originalversion bei einem spanischen Publikum.

Zweifelsohne könnte eine Übersetzung ins Wienerische für viele Zuschauer befremdlich wirken, da der Film dadurch möglicherweise aus seinem ursprünglichen Kontext – Buenos Aires – gerissen wird und beim Publikum keinesfalls der Eindruck erweckt werden soll, die Handlung spiele sich in Wien ab. Die Logik wird jedoch schon dadurch gebrochen, dass argentinische Schauspieler in einem argentinischen Film, der noch dazu in Argentinien spielt, plötzlich auf Deutsch sprechen. Zudem wird den wenigsten bundesdeutschen Zuschauern (die schließlich den größten Anteil des Zielpublikums ausmachen), tatsächlich bewusst sein, dass es sich bei der gewählten sprachlichen Varietät um die Wiener Mundart handelt, da sie mit den österreichischen Dialekten höchstwahrscheinlich genauso wenig vertraut sind wie die Österreicher mit den bundesdeutschen.

Ein weiterer Faktor, der für eine Übertragung ins Wienerische spricht, ist der kosmopolitäre Charakter, der die beiden Sprachvarietäten miteinander verbindet, auch wenn Wien um einige Millionen Einwohner weniger hat als Buenos Aires: Sowohl im *Lunfardo* als auch im Wienerischen finden sich Wörter wie sie typisch für eine Großstadt

⁷⁶ *Rotwelsch*-Ausdrücke, die bis heute im Wienerischen erhalten geblieben sind, sind z.B. „Kiberer“ für Polizist bzw. Kriminalbeamter oder „wissen wo der Barthel den Most holt“. Letzteres bedeutet soviel wie, dass jemand alle Kniffe kennt bzw. in einem Metier ein Experte ist. Ursprünglich wurde mit dem Wort „barsel“ das Brecheisen bezeichnet und „Moss“ bzw. „Moos“ bedeutet im *Rotwelsch* „Geld“, d.h. also, dass die betreffende Person weiß, wo man mit dem Brecheisen an Geld kommt.

sind, als Beispiel seien hier die zahlreichen Bezeichnungen für „Diebe“ bzw. „Räuber“ angeführt, wie sie in Szene 2 aus der Analyse vorkommen. Eine weitere Parallelität, die zwischen den beiden Sprachvarietäten besteht, ist die Tatsache, dass auch das Wienerische durch viele andere Sprachen beeinflusst wurde:

„[...] [N]icht nur vom Kaiserhofe her wurde der Wiener Dialekt beeinflusst, sondern in überwiegendem Maße auch vom Volke oder – besser gesagt – von den Völkern selbst. Ungarn, Tschechen, Slowenen, Kroaten, Polen, Italiener, Slowaken und viele andere, die sich in Wien, bedingt durch den Handel, Verkehr, Arbeitsplatzsuche und vor allem durch das alles verbindende Militär ein Stelldichein gaben, nahmen gewaltigen Anteil daran, auf den Wiener Dialekt Einfluß zu üben. Und so finden wir heute scheinbar urwüchsige Wiener Dialektausdrücke, die wir als eine Selbstverständlichkeit hinnehmen, ohne uns darüber im Klaren zu sein, daß sie in Wirklichkeit von einer fremden Sprache herrühren.“ (Hauenstein 1978:6)

Ähnlich wie auch in Argentinien, als zwischen 1860 und 1920 die großen europäischen Immigrationswellen auf das Land überschwappten, öffnete die Zeit des Vielvölkerstaates nicht nur rechtschaffenen Bürgern Tür und Tor nach Österreich und so kam es dazu, dass auch tschechische, ungarische, italienische, balkanstämmige und viele andere Gauner sich unter die Wiener Galeristen⁷⁷ mischten:

„Allerdings, dies sei vorab festgehalten, ist die Sprache der Ganoven keine in sich abgeschlossene Sprache, denn Ganoven verwenden eine Vielzahl von Wörtern, die in die Sprache des Dialekts unterer sozialer Schichten eingewoben ist. Und schließlich werden seit langer Zeit laufend Wörter aus der Gaunersprache in die allgemeine Wiener Umgangssprache übernommen.“ (Girtler 1996:242)

In dieser Hinsicht weist das Wienerische also gewisse Parallelen zum *Lunfardo* auf, in dem sich auch Elemente unterschiedlicher Soziolekte miteinander vermischt haben. Die Grenzen zwischen Gaunersprache und Dialekt sind dabei häufig sehr verschwommen, wie auch der Film *Nueve Reinas* zeigt: Hier werden allgemeinsprachliche *Lunfardismen* wie „boludo“ oder „che“ neben beinahe an Fachjargon grenzenden Wörtern wie „biromista“ oder „gallo ciego“ verwendet.

Eine weitere Parallele, die zwischen den beiden Sprachvarietäten besteht, ist die Tatsache, dass, ähnlich wie der *Lunfardo*, auch das Wienerische häufig als Stilmittel verwendet wird, um dem Diskurs eine gewisse, zuweilen humoristische, Note zu verleihen. Diese Verwendung des Wienerischen als Diskursmarker ist jedoch nicht rezenter Natur, denn schon literarische Größen wie Ferdinand Raimund oder Johann Nepomuk Nestroy verwendeten die Wiener Mundart in ihren Texten. In neuester Zeit wird das Wienerische aufgrund seiner ironiegeschwängerten Ausdrucksweise besonders in humoristischen oder satirischen Texten, wie Comics (vgl. z.B. die Asterix-Serie *Asterix ret Wienerisch*) oder Kabaretts verwendet.

⁷⁷ Als Galeristen werden die Mitglieder der sogenannten *Wiener Galerie* bezeichnet, wie die Verbrecher-Riege im Fachjargon genannt wird.

Wenn nun in den folgenden Punkten versucht wird, die Filmdialoge ins Wienerische zu übersetzen, dann sehe ich mich dabei natürlich vor die große Schwierigkeit gestellt, abzuwägen, „wie viel“ Wienerisch beispielsweise einem Zuschauer aus der Bundesrepublik zugemutet werden kann und ab wann ein Dialog für Nicht-Wiener als komplett unverständlich einzustufen ist. Diesem schwierigen Unterfangen widmen sich nun die folgenden Kapitel.

6.5 Analyse Szene 1⁷⁸

6.5.1 *Situativer Kontext, Hintergrundinformationen*

Die erste Szene findet zu Beginn des Films statt, nachdem Juan auf der Tankstelle dabei erwischt wird, wie er dieselbe Gaunerei zweimal hintereinander abziehen will. Marcos hat sich als Polizist ausgegeben, um ihm aus der Zwickmühle zu helfen und so getan, als würde er ihn auf die Polizeiwache abführen, verfolgt dabei jedoch eine ganz andere Absicht. Nachdem die beiden die Tankstelle hinter sich gelassen haben, wird Juan klar, dass Marcos selbst ein Betrüger ist und er ärgert sich über seine eigene Naivität. Marcos gibt sich als heiliger Samariter, der Juan vor dem Gefängnis gerettet hat und schlägt ihm daraufhin vor, zusammenzuarbeiten und dem „Anfänger“ ein paar Tricks bei-zubringen. Hinter der vermeintlichen Großzügigkeit versteckt sich jedoch purer Egoismus, denn Marcos' Partner, genannt „el Turco“⁷⁹, ist spurlos verschwunden, weshalb dieser auf der Suche nach einem geeigneten Ersatz ist, den er in Juan gefunden zu haben glaubt.

6.5.2 *Original und deutsche Synchronfassung im Vergleich*⁸⁰

- JUAN: Qué **pelotudo** soy • ¡Por dios! • Qué **boludo** soy, ¡la puta que lo parió!
Mein Gott, ich bin so ein Dummkopf • So ein Idiot • • So ein Idiot!
- MARCOS: Bueno. • No es para tanto.
So schlimm isses auch wieder nich'.
- JUAN: Ná. • Se supone que me tengo que dar cuenta si *alguien me está haciendo un cuento*.
Eigentlich sollt' ich's merken, wenn jemand versucht, mich einzuseifen.
- MARCOS: Bueno • Depende de quién lo haga, ¿no?
Kommt drauf an, wer das tut, oder?
- JUAN: La pistola me convenció.
Die Pistole hat mich überzeugt.

⁷⁸Für die Recherche der einzelnen *Lunfardismen* habe ich sowohl einschlägige Wörterbücher (Gobello 2010, Gottero 2008) als auch mein eigenes Hintergrundwissen zu Rate gezogen. Für die Definition der einzelnen Verbrechertypen war v.a. folgender Link sehr hilfreich: <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=162941&langid=3>. Bei der Übersetzung ins Wienerische habe ich einerseits auf Wörter zurückgegriffen, die ich bereits aus der Alltagssprache kannte und andererseits u.a. folgende Quellen konsultiert: Burnadz 1996, Girtler 1996 und 1998 sowie Petrikovits 1986 und Wehle 1997.

⁷⁹Näheres über die Schwierigkeiten, die die Übersetzung dieses Namens ins Deutsche involviert vgl. Analyse der Szene 4.

⁸⁰Eine Pause wird in der Transkription durch das Symbol • dargestellt und entspricht in etwa den normalerweise üblichen „...“. Je nachdem, wie viele • aufeinander folgen, sind die Pausen länger oder kürzer. Die **fettgedruckten** Wörter sind *Lunfardismen*, steht ein Wort *kursiv*, so handelt es sich um eine umgangssprachliche Ausdrucksweise.

6 Nueve Reinas auf Wienerisch?

- MARCOS: ¿La pistola? • Era lo único que encontré a mano. • • ¿Estás enojado, *bebé*?
Die Pistole? • Das Einzige was greifbar war. • • Bist du sauer auf mich, Junge?
- JUAN: Me hizo un truco, me hizo un truco. • • • ¿Por qué me ayudaste?
Das is'n Trick, der will mich übers Ohr hau'n. • • • Warum hast du mir geholfen?
- MARCOS: Porque me dio pena que termines en **cana** por cuarenta y cinco **mangos de mierda** que le sacaste.
Es hätt' mir leid getan, wenn du wegen fünfundvierzig lumpiger Kröten in den Knast gewandert wärst.
- JUAN: ¿Cómo sabés que son cuarenta y cinco **mangos**?
Woher weißt du, dass es fünfundvierzig waren?
- MARCOS: Porque la hice un millón de veces. • Y porque sé que **la uruguay** no la podés hacer dos veces en el mismo negocio. Entrás, la hacés, salís. Eso es ley. • • A menos que quieras que *te caigan a trompadas* y te metan en **cana** y no necesariamente en ese orden.
Ich hab den x-mal gemacht. Aber ich weiß auch, dass man diesen Trick niemals im gleichen Laden wiederholt. Man geht rein, macht es, geht wieder. So lautet die Regel. Außer du willst, dass man dich ordentlich verprügelt und in den Knast steckt oder andersrum, das geht auch.
- JUAN: **Sos filo.**
Du bist'n Betrüger!
- MARCOS: **Mecánico dental.**
Ich bin Zahntechniker.
- JUAN: Y al profesional le dio pena el **pelotudito.**
Der Profi hatte Mitleid mit dem Stümper. •
- MARCOS: **Principiante •**
• Dem Anfänger.
- JUAN: Bueno, espero un día ser tan bueno como Usted, maestro. Igual te agradezco. Hasta luego.
Okay • Ich hoffe, dass ich eines Tages so gut bin wie Sie, Meister. Trotzdem danke. • Und ciao!
- MARCOS: Uy, **che.** • ¡*Pará, pará, pará!* •
Hey, warte mal! Warte! Warte!
- JUAN: ¿Qué querés?
Was willst du?
- MARCOS: Extraña manera de agradecer que tenés •
Du hast aber eine seltsame Art, dich zu bedanken •
- JUAN: Te dije gracias. ¿Qué más querés?
Ich hab danke gesagt, was willst du noch?
- MARCOS: Yo no • ¿Qué querés vos?
Ich nichts. • Was willst du?
- JUAN: ¿Qué quiero yo?
Was will ich denn?
- MARCOS: Sobrevivir. • Supongo. • ¿Qué decís? Te puedo enseñar un par de **yeites.**
Überleben, nehm ich an. • Ich könnte dir ein paar Tricks beibringen.

[Nueve Reinas: 00:06:24 – 00:08:34]

Die Szene fängt damit an, dass Juan sich über die eigene Naivität ärgert, nachdem er bemerkt, dass Marcos selbst ein Ganove ist. Im argentinischen Original verleiht er seiner Wut dadurch Ausdruck, dass er sich selbst als **pelotudo** bzw. als **boludo** bezeichnet und

„¡la puta que lo parió! vor sich hinmurmelt, was im übertragenen Sinne so viel wie „Verdammt nochmal!“ oder „Verdammte Scheiße!“ heißt. Die Formulierung „la puta que lo parió“ könnte für Leute, die nicht mit der argentinischen Schimpfkultur vertraut sind und das Gesagte vielleicht wörtlich nehmen, zunächst sehr ordinär klingen. Auch in Argentinien gehören solche Schimpftiraden selbstverständlich nicht zum guten Ton, werden jedoch im Allgemeinen als „normal“ aufgefasst. In der deutschen Fassung fällt Juans anfänglicher „Wutausbruch“ deutlich harmloser aus und er nennt sich selbst einen „Dummkopf“ bzw. einen „Idioten“. Auch das gemurmelte „¡la puta que lo parió!“ wird unter den Tisch fallen gelassen. Interessant ist hierbei besonders, dass in der deutschen Version die Reihenfolge der Kraftausdrücke geändert wurde und das „harmlosere“ „Dummkopf“ dem etwas forscheren „Idiot“ vorangestellt ist. In der argentinischen Fassung ist das genau umgekehrt. Da es sich bei dieser Szene um eine totale Einstellung handelt und Juans Stimme stellenweise sogar aus dem *Off* kommt, sind dem Übersetzer hier eigentlich viele Freiheiten eingeräumt. Das Wort „boludo“ hat viele verschiedene Bedeutungen, wie auch in Kapitel 1 näher ausgeführt wurde, eine davon ist „Idiot“, wie vom Übersetzer für die betreffende Szene richtig erkannt wurde. „Pelotudo“ ist in diesem Zusammenhang als eine Art Steigerung zu „boludo“ zu verstehen. Das könnte z.B. durch eine Übersetzung mit „Idiot“ und „Vollidiot“ erreicht werden. Die ganze Passage könnte folgendermaßen lauten: „Ich Vollidiot! Mein Gott! Was bin ich nur für ein Idiot! Verdammt nochmal!“.

Wie in dieser ersten Szene bereits deutlich wird, ist die Ausdrucksweise von Juan und Marcos sehr umgangssprachlich und durch viele *Lunfardismen* geprägt, von denen einige wahrscheinlich dem Großteil der argentinischen Zuseher bekannt sind (z.B. „pelotudo“, „boludo“, „cana“ oder „mangos“), andere jedoch der Gaunersprache zugerechnet werden müssen (z.B. „la uruguaya“, „filo“, „yeites“). Für all diese Formulierungen lassen sich bestimmt auch standardsprachliche Versionen finden, wodurch der Dialog jedoch ein hohes Maß an Witz und Ironie verlieren würde. Wenn Marcos Juan fragt, ob dieser böse auf ihn ist und ihn dabei „bebé“ nennt, dann wird durch diese Wortwahl das Publikum zum Lachen gebracht. Das trifft auch auf andere Stellen zu, so hätte er beispielsweise statt „Porque me dio pena que termines en **cana** por cuarenta y cinco **mangos** de mierda que le sacaste“ auch sagen können: „Porque me hubiera dado pena que te detuvieran por robar cuarenta y cinco pesos“. Durch eine solche Formulierung würde jedoch eine ganz andere Stimmung erzeugt, da die beiden Sätze zwar inhaltlich ein und dieselbe Nachricht übermitteln, jedoch auf unterschiedlichen Stilebenen anzusiedeln sind. In *Nine Queens* wurden für die o.a. *Lunfardismen* und die umgangssprachlichen Ausdrücke, die in der Szene vorkommen, ganz unterschiedliche Lösungen gefunden und es lässt sich keine einheitliche Strategie erkennen. Ein Beispiel für eine gelungene Übersetzung ist der Satz „Porque me dio pena que termines en cana por cuarenta y cinco mangos de mierda que le sacaste“, der mit „Es hätt' mir leid getan, wenn du wegen fünfundvierzig lumpiger Kröten in den Knast gewandert wärst“ übertragen wurde. Hier

hat der Übersetzer den Ton des Originals sehr gut getroffen und versucht, eine ähnliche⁸¹ Stimmung auszulösen wie jene, die durch die *Lunfardismen* „cana“ und „mango“ erzeugt wird. Dennoch handelt es sich auch bei Wörtern wie „Kröten“ oder „Knast“, ganz im Gegenteil zu ihren argentinischen Pendants, um im Deutschen bisweilen unnatürliche Formulierungen, die in der gesprochenen Sprache in dieser Form möglicherweise kaum (in Kombination miteinander) verwendet werden würden, sondern eventuell sogar mit dem „Gangster-Milieu“ in Verbindung gebracht werden könnten, da sie in zahlreichen Gaunerfilmen vorkommen.

Ein weiteres Beispiel ist das Wort **filo**, das sich vom Verb *filar* ableitet, was im *Lunfardo* soviel bedeutet wie „[d]ar conversación a una posible víctima de una estafa para conocer si puede ser fácilmente embaucada“ (Gobello 2010:120). Ein „filo“ ist ein „[l]adrón que aprovecha su poder de conversación y convencimiento para estafar“ (Gottero 2008:135) und genau das trifft auch auf Marcos zu, wie sich etwas später im Film noch klarer herausstellen wird. Natürlich ist es schwierig, hierfür ein Äquivalent im Deutschen zu finden, noch dazu, wenn die Übersetzung einem breiten Publikum verständlich sein soll. „Betrüger“ ist hier jedoch mit Sicherheit viel zu allgemein gewählt. Eine mögliche Lösung wäre z.B. „Bauernfänger“, wodurch beispielsweise darauf angespielt würde, dass Marcos nicht nur einfach seine Mitmenschen betrügt, sondern sich deren Naivität für seine Betrügereien zu Nutzen macht.

Insgesamt wirkt die deutsche Synchronversion im Vergleich zur argentinischen Originalfassung durch die unterschiedlichen Stilebenen nicht sehr einheitlich und löst bei den Zuschauern ganz andere *scenes* aus. Das beginnt bereits zu Anfang, als Juan sich selbst als „Blödmann“ bezeichnet und endet damit, dass Marcos ihm ganz banal „Tricks“ beibringen möchte. Das Wort **yeite** bedeutet jedoch viel mehr, ganz allgemein könnte es als „[n]egocio ventajoso y de poco esfuerzo“ (Gottero 2008:299) definiert werden. Wenn Marcos sagt, er könne Juan ein paar „yeites“ zeigen, dann meint er damit, dass er ihm Kniffe beibringen könnte, die ihm dazu verhelfen, ohne viel Aufwand schnell und leicht zu Geld zu kommen.

Auch die Bezeichnung für den von Juan in der Tankstelle angewandten Betrug (**la uruguaya**) entfällt in der Synchronfassung und Marcos sagt schlicht „Ich hab den x-mal gemacht. Aber ich weiß auch, dass man diesen *Trick* niemals im gleichen Laden wiederholt“. Für das Verständnis der Szene ist es eigentlich nicht notwendig, diesen Trick beim Namen zu nennen, da sich auch die argentinischen Zuschauer unter dem Wort „la uruguaya“ wahrscheinlich nur sehr wenig bzw. gar nichts vorstellen können. Dennoch verliert die Szene durch das Wegfallen dieses „Fachterminus“ viel an Stimmung, da Marcos nun nicht mehr als Besserwisser dasteht, der sogar alle Tricks und Betrügereien beim Namen kennt. Im *Rotwelsch*, der deutschen Gaunersprache, wird diese Art des Geldbetruges als „Anschlagen“ bezeichnet: „Darunter versteht man den Trick, beim Wechseln eines größeren Geldscheines mehr als die gebührende Wechselgeldsumme zu

⁸¹ Ich spreche hier (und auch in Folge) bewusst von einer *ähnlichen* Stimmung und nicht von *derselben*, da die Wirkung eines Textes nie einheitlich sein kann.

erbeuten. Das kann auf sehr verschiedene Arten geschehen, und es gibt Ganoven, die allein von dieser Tätigkeit leben“ (Wehle 1997:103).

Natürlich ist ein sehr schwieriges Unterfangen, für all diese Ausdrücke eine standardsprachliche Entsprechung zu finden. Aus diesem Grund wird im Folgenden versucht, durch eine Übersetzung ins Wienerische mögliche Hürden zu überwinden und zu untersuchen, welche Möglichkeiten und Grenzen eine solche Übersetzungsstrategie eröffnet.

6.5.3 Übersetzung ins Wienerische: Möglichkeiten und Grenzen⁸²

- JUAN: Mah! I **Voitrottl**! Des gibt's ja ned! Wie kamma so **deppat** seiⁿ?
 MARCOS: Geh. • So oag is ah' ned!
 JUAN: Najö. • Eigentlich miassat i's merkn, wänn mi wer *am Schmäh* hoit.
 MARCOS: Najö. • Kummt drauf an, wer's tuat!
 JUAN: D'**Puffn** hält mi übaseigt.
 MARCOS: De Puffn? • 'S anzeige wås dā wår. • • Bist haaß auf mi, *Burli*?
 JUAN: Der hält mi austrickst, der blede Hund. • • • Warum hält ma ghoifn?
 MARCOS: I hätt ma's gfäu't, wännst wegn fünfavierzg *gschissane Nedsch* in **Häfn** gānga warst.
 JUAN: Wieso waaßt du, dāss fünfavierzg wårn?
 MARCOS: Glaubst i kenn in **Aansaschmäh** ned? • Åwa den bringt ma ned zwamoi im söwn Geschäft. Ma geht eine, mächts und schleicht si wieda. Des is a Gsetz! • Außer du wüsst a *poa Tschuck kassiern* und in **Häfn** wāndan, oda ānderst rum, des geht ah.
 JUAN: Du bist a **Pü'cha**!
 MARCOS: Fāst, **Pappnschlosser**.
 JUAN: Und da **Auskennerfer**^d! peckt si ā^b üba an **Pleampl** wie mi.
 MARCOS: Anfänger. •
 JUAN: Na guat, Master! • I hoff i bin amoi so guat wie Eahna! Dānk recht sche. Pfiati!
 MARCOS: **Heast**, jetzt woat amoi!
 JUAN: Wås wüsst?
 MARCOS: Wås is? Sāgt ma so danke? •
 JUAN: I hāb eh danke gsāgt. Wås wüsst'n no?
 MARCOS: I nix. • Åwa wås wüsst du?
 JUAN: Wås wü^ri^dn?
 MARCOS: Übalebn, tati sāgn. • I kennt da a poa **Schmähs** zagn.

Das erste, was einem bei dieser Übersetzung im Vergleich zur offiziellen Synchronversion auffällt, ist die Tatsache, dass durch den Wechsel von der Standardsprache in den Dialekt eine ganz andere Atmosphäre geschaffen wurde. Der Dialog wirkt viel „lockerer“ und bisweilen humoristischer. Das hängt damit zusammen, dass Dialektausdrücke viel besser geeignet sind, um Emotionen zu transportieren als deren standardsprachliche Pendanten. Für einen Großteil der *Lunfardismen* konnten Wienerische Entsprechungen gefunden

⁸² Erläuterungen zur Transkription des Wienerischen in den Dialogen siehe Anhang 2, Kapitel 8.2

werden. Stellenweise hat es sich angeboten, auch Wörter, die im Original als standardsprachlich einzustufen zu sind, mit dialektalen Ausdrücken widerzugeben. So wurde beispielsweise aus dem **mecánico dental** der **Pappnschlosser** und statt **pistola** sagen Marcos und Juan **Puffn**. Eine solche Übersetzung wäre selbstverständlich nicht notwendig gewesen und es könnte stattdessen genauso gut von „Zahntechniker“ und „Pistole“ die Rede sein, wodurch die Handlung wahrscheinlich für ein breiteres Publikum verständlich wäre, jedoch wird durch die Verwendung der wienerischen Ausdrücke hier die humoristische Wirkung des Dialogs verstärkt.

Durch die Übersetzung des *Lunfardismus* **cana** mit **Häfn** wird hier eine ähnliche Stimmung evoziert wie im Original, was auch auf das Wort **che** zutrifft, das mit **heast** übertragen wurde. Für das Wort **filo** war es schon sehr viel schwieriger, eine adäquate Übersetzung zu finden, da hier, wie oben dargestellt, sehr viele Konnotationen mitschwingen. Das Wort **Pü^lcha** bezeichnet im Wienerischen einen Kleinganoven und löst demnach ungefähr dieselben *scenes* wie im argentinischen Original aus. Ähnlich wie ein „filo“ ist auch ein „Pü^lcha“ kein ernstzunehmender Verbrecher, sondern jemand, der sich mit kleineren Betrügereien durchs Leben schlägt.

Eine weitere Hürde stellte der Ausdruck „cuarenta y cinco **mangos de mierda**“ dar: Die passendste Übersetzung ins Wienerische wäre hierfür sicherlich „fünfaviertzg schissane Schlei“. Da die Handlung jedoch in Argentinien spielt und in anderen Szenen von Pesos oder Dollars die Rede ist, kann hier nicht plötzlich von Schillingen gesprochen werden, zumal diese Währung gar nicht mehr existiert. Darum habe ich mich dazu entschieden, das Wort **Nedsch** zu verwenden, womit im Wienerischen, genauso wie im *Lunfardo*, kleinere Geldbeträge bzw. Kleingeld bezeichnet werden.

Auch für die umgangssprachliche Redewendung *caerle a alguien a trompadas* wurde mit *a poa Tschuck kassiern* eine adäquate Lösung gefunden, die ebenso wie das Original auf sehr humorvolle und bildhafte Weise ausdrückt, was Marcos sagen will, i.e., dass Juan wohl kaum verprügelt werden möchte.

Die wahrscheinlich größte Schwierigkeit stellt in dieser Szene der Ausdruck **la uruguaya** dar, für den, wie bereits oben angeführt, die rotwelsche Entsprechung „anschlagen“ lauten würde. Natürlich hätte die Übersetzung an dieser Stelle ebenso „Glaubst du i woa no nie aⁿschlagen?“ lauten können, jedoch könnte eine solche Formulierung leicht befremdlich wirken. In gewisser Weise trifft das auch auf das Original zu, wo wahrscheinlich nur die wenigsten die genaue Bezeichnung für diesen Trick kennen – die, nebenbei bemerkt, ebenso vom Drehbuchautor erfunden sein kann. Was es hierbei jedoch zu vermitteln gilt ist, dass es sich um einen Trick handelt, den jeder noch so tollpatschige Gauner kennt und anzuwenden versteht – außer Juan. „Glaubst i kenn den **Aansaschmäh** ned?“ drückt genau diese Idee aus und deutet darauf hin, dass „la uruguaya“ für den „Profí-Gangster“ Marcos bereits ein alter Hut ist.

Im Fall des *Lunfardismus* **yeite** habe ich mich dazu entschieden, diesen als **Schmäh** zu übersetzen, da dadurch einerseits Kohärenz zum vorherigen „Aansaschmäh“ hergestellt und andererseits hervorgehoben wird, dass es sich um Kniffe handelt, die einem Gauner dazu verhelfen, ohne möglichst großen Aufwand an Geld zu

gelangen, denn auch der Schmäb bzw. die Schmähb sind etwas, das „locker von der Hand geht“.

In Bezug auf die unter Punkt 6.3. angeführten Bewertungskriterien kann die hier angeführte Übersetzung durchaus als adäquat bezeichnet werden, da es sowohl gelungen ist, die Stilebene zu wahren, als auch ähnliche *scenes* und *frames* beim Zielpublikum auszulösen. Die Faktoren Wort-Bild-Kongruenz und Lippen- bzw. Gestensynchronität sind für den vorliegenden Fall nur sehr schwer zu untersuchen, da die Übersetzung nur in schriftlicher Form vorliegt und deshalb nicht überprüft werden kann, ob stellenweise nicht eine andere Formulierung gewählt hätte werden müssen, um ein erhöhtes Maß an Isochronie oder Lippen- bzw. Gestensynchronität zu erreichen. Bezüglich der Skoposadäquatheit stellt sich die Frage, inwiefern einige der gewählten Wörter und Formulierungen auch noch für ein bundesdeutsches Publikum verständlich wären und ob es Passagen gibt, die möglicherweise schon zu „Wienerisch“ sind. Um diese Frage beantworten zu können, wäre es jedoch notwendig, die Szene einem nicht-österreichischen Publikum vorzuspielen, was im Rahmen dieser Arbeit jedoch leider nicht möglich war. Wie jedoch bereits festgestellt, ist ein 100%iges Verständnis der einzelnen Ausdrücke gar nicht notwendig, da dieses auch im argentinischen Original nicht gegeben ist, weder für Argentinier noch für andere spanischsprachige Zuschauer.

6.6 Analyse Szene 2

6.6.1 *Situativer Kontext, Hintergrundinformationen*

Die beiden Gauner haben nun bereits einige kleinere Betrügereien miteinander abgezogen und auf dem Weg zu ihrem nächsten Coup stiehlt Marcos eine Zeitung. Juan kann nicht glauben, dass Marcos sogar zu geizig ist, eine Zeitung zu bezahlen, was dieser jedoch in den falschen Hals kriegt. Daraufhin will Marcos Juan davon überzeugen, dass die Diebesmeute überall ist, auch wenn man sie nicht sieht und zeigt ihm die unterschiedlichen Verbrecher bei der Arbeit. Im Gegensatz zu diesen sieht Marcos sich selbst als „ehrvoller Gauner mit Stil“, der ohne Pistole arbeitet und niemanden umbringt.

6.6.2 *Original und deutsche Synchronfassung im Vergleich*

- JUAN: ¿Tan **rata** sos? ¿No podés comprarlo?
So geizig bist du? Du kannst sie dir doch kaufen!
- MARCOS: ¿A quién le dijiste **rata**? • • •
Nenn mich nicht geizig! • • •
- JUAN: ¿Qué? ¿Estás ofendido? • • •
Bist du jetzt beleidigt? • • •
- MARCOS: Claro que puedo comprarlo, **boludo**. Pero también puedo no comprarlo. • Como harían todos si pudieran.
Klar kann ich sie kaufen, du Idiot. Aber ich kann sie auch nicht kaufen. • Das würd' doch jeder machen, wenn er könnte.

6 Nueve Reinas auf Wienerisch?

- JUAN: ¿Vos crees que todos estos piensas igual que vos?
Du glaubst also wirklich, alle würden so denken wie du?
- MARCOS: ¿Como yo?
Wie ich?
- JUAN: Sí.
Ja.
- MARCOS: Casi todos. • Lo que pasa es que *no tienen los huevos para bancárselo*.
Fast alle. • Die hab'n nur nicht genug Mumm in den Knochen.
- JUAN: Bueno, por lo menos son “casi todos”.
Aber immerhin sind es „fast alle“.
- MARCOS: También están los decentes. • Y también estás vos • que vendrías a ser • ¿qué cosa? • [¿Cómo andás, Diego?]
Dann gibt es noch die Ehrlichen, zum Beispiel dich. • Naja, du wärst. • Hey, Vorsicht! • [Hallo, wie geht's?]
- JUAN: Vos no la hubieras sacado del ascensor, ¿no? •
Du hättest ihr sicher nicht aus dem Aufzug geholfen. •
- MARCOS: ¿De qué hablás?
Was meinst du?
- JUAN: La cartera. • Te la hubieras llevado vos. •
Die Handtasche. • Du wärst damit abgehau'n. •
- MARCOS: Vos, ¿qué me querés decir? • • ¿Vos decís que soy un **chorro**? ¡Oíme! • Yo no mato a nadie, **no ando de caño**. Eso lo puede hacer cualquier **pelotudo**. ¿Qué querés? ¿Ver **chorros**, vos? • • Aquellos dos: Esperando a alguno con el maletín del lado de la calle. • • Aquél • que está **marcando puntos para una salidera**. • Están ahí, pero no los ves. Bueno, de eso se trata. Están, pero no están. Así que: ¡Cuidá el maletín, la valija, la puerta, la ventana, el auto! ¡Cuidá los ahorros! ¡Cuidá el culo! • Porque están ahí y van a estar siempre. •
Was willst du damit sagen? • • Hältst du mich für 'nen Dieb? • Ich fass' es nicht! Ich benutz keine Knarre, ich bring' niemand um. Sowas kann jeder Idiot. Willst du richtige Diebe seh'n? • Komm! • • Die beiden da: Warten darauf, dass jemand mit 'ner Aktentasche vorbeikommt. • • Und der da: spioniert seinem Opfer nach, das er später überfallen wird. Sie sind alle da, aber du siehst sie nicht. Darum geht es. Sie sind da und sie sind doch nicht da. Also, pass auf den Aktenkoffer, die Tasche, die Haustür, das Fenster, das Auto auf. Pass auf deine Ersparnisse auf und auf deinen Arsch. • Denn sie sind da. • Sie werden immer da sein.
- JUAN: **Chorros**. •
Die Diebe. •
- MARCOS: Ná. • No, eso es para la **gilada**. • Son **descuidistas, culateros, abanicadores, gallos ciegos, biromistas, mecheras, garfios, pungas, poqueteros, escruchantes, arrebatadores, mostazeros, lanzas, bagalleros, pequeros, filos**. Bueno, tengo hambre. ¿Vamos a comer algo a mi oficina?
Nein, so nennen sie nur die Unwissenden. • Es sind Handtaschenräuber Trickdiebe, Hehler, Hochstapler, Fälscher, Wettbetrüger, Ladendiebe, Langfinger, Betrüger, Schieber, Einbrecher, Räuber, Gauner, Falschspieler, • Schwindler. • • • So, jetzt hab ich Hunger. Geh'n wir in mein Büro was essen!

[Nueve Reinas 00:23:55 - 00:25:50]

In dieser Szene jagt ein *Lunfardismus* den anderen, wodurch der Dialog zwischen den beiden Gaunern sowohl spannungsreich als auch humorvoll wirkt. Der verbale Schlagabtausch zwischen Juan und Marcos wirkt natürlich und ungezwungen. Gleich zu

Beginn bezeichnet Juan Marcos als **rata**, was in der deutschen Fassung mit „geizig“ übersetzt wurde. Das ist für den gegebenen Kontext zwar eine adäquate Lösung, eigentlich bedeutet „ser rata“ jedoch noch viel mehr als geizig zu sein. Wenn in Argentinien jemand als „rata“ (adj.) bezeichnet wird, dann bezieht sich das nicht nur auf materielle Werte, sondern kann auch symbolisch gemeint sein bzw. kann damit jemand gemeint sein, der alles für sich behält und nie mit den anderen teilt. Dennoch ist „geizig“ eine adäquate Lösung für die vorliegende Situation, da damit Marcos' knauseriges Gemüt ebenso gut zum Ausdruck gebracht wird wie im Original. Interessant an dieser Passage ist allerdings auch, dass hier zwei Interrogativsätze hintereinander in Deklarativ- bzw. Imperativsätze umgewandelt werden, wodurch sich die Dynamik des Dialoges grundlegend ändert.

Gleich darauf wird der Begriff **boludo** neuerlich verwendet, diesmal jedoch in einer anderen Bedeutung als in Szene 1, was in der Übersetzung allerdings nicht erkannt wurde. Wenn Marcos in dieser Situation zu Juan sagt „Claro que puedo comprarlo, boludo“, dann nennt er ihn sicherlich keinen Idioten, vielmehr handelt es sich um eine Art Füllwort, das im Gegensatz zu „du Idiot“ ganz und gar nicht aggressiv gemeint ist. Eine mögliche Lösung wäre z.B. „Klar kann ich sie kaufen, Mensch.“

Sieht man sich das Original und die Synchronversion im Vergleich an, so wird in dieser Szene noch deutlicher klar als in der vorangegangenen, dass der (Roh-)Übersetzer in den meisten Fällen die Satzstruktur strikt beibehalten hat und bemüht war, möglichst nahe am Ausgangstext zu bleiben. Sicherlich würden sich in manchen Situationen natürlichere Formulierungen finden lassen, die den Inhalt des Originals wahrscheinlich sogar besser wiedergeben könnten als eine beinahe wörtliche Übersetzung.

Wie auch bereits in der vorherigen Szene bestehen zwischen Original und Synchronfassung stellenweise erhebliche Stilbrüche und auch innerhalb der deutschen Fassung ergeben sich unterschiedliche Stilebenen. So wirkt es beispielsweise sehr seltsam, dass Marcos in ein und derselben Szene zunächst sehr blumig formuliert meint, die anderen Menschen hätten „nicht genug Mumm in den Knochen“ um zu stehlen und nur kurz darauf in sehr umgangssprachlicher Manier sagt: „Ich benutz' keine **Knarre**“. In der argentinischen Version sind die Formulierungen „no tienen los huevos para bancárselo“ und „no ando de **caño**“ jedoch auf derselben Stilebene anzuordnen. Da die beiden Protagonisten in dieser Szene zumeist in einer halbtotalen bzw. amerikanischen Einstellung gefilmt werden, sind die Lippenbewegungen kaum zu sehen – eine freiere und idiomatischere Übersetzung wäre also durchaus möglich gewesen, zumal die Formulierung „Die hab'n nur nicht genug Mumm in den Knochen“ auch überhaupt nicht zu Marcos' forschem, bisweilen ungehobeltem Charakter passt. Trotz solcher Inkohärenzen übermittelt die Übersetzung jedoch den *Inhalt* der Szene in korrekter Weise und wird somit dem Skopos, i.e. einem breiten Publikum verständlich zu sein, durchaus gerecht.

Einen der auffälligsten Stilbrüche in dieser Szene stellt beispielsweise die Tatsache dar, dass der *Lunfardismus* **chorro** hier mit „Dieb“ übersetzt wurde. Natürlich könnten Marcos und Juan hier genauso gut das Wort „ladrón“ verwenden, was sie jedoch bewusst

nicht tun, denn mit dem *Lunfardismus* „chorro“ wird die Listigkeit, die den meisten Dieben eigen ist, noch zusätzlich betont. Eine mögliche Übersetzung wäre also „Ganove“ gewesen, wodurch ähnliche *scenes* evoziert würden wie im Fall von „chorro“. Beide Wörter deuten an, dass Juan glaubt, sich im Verbrechermilieu auszukennen und weiß, wie Diebe und Gauner arbeiten, als Marcos ihm jedoch erklärt, dass diese Bezeichnung „para la gilada“ ist, wird bereits klar, dass im Folgenden Namen und Bezeichnungen angeführt werden, die der „brave Durchschnittsbürger“ höchstwahrscheinlich nicht verstehen wird, da es sich um Begriffe aus der Gaunersprache handelt. Umso verwirrender ist es daher, dass in der deutschen Version ausschließlich hochsprachliche Wörter verwendet wurden, die sicherlich von jedem Zuschauer mit Leichtigkeit verstanden werden. Da in dieser Szene aus dem *Off* gesprochen wird, steht dem Übersetzer ein sehr großer Freiraum zur Verfügung. Für eine skoposgerechte Übersetzung ist es natürlich nicht notwendig, für jede einzelne der Bezeichnungen ein Synonym zu finden, was wahrscheinlich auch nicht möglich wäre, da einige der Techniken, die die Diebe anwenden, in Österreich, Deutschland oder der Schweiz möglicherweise gar nicht zum Einsatz kommen. Hätte man sich in der deutschsprachigen Version hier jedoch für umgangssprachlichere Bezeichnungen entschieden, würde das gewissermaßen einen Stilbruch im Vergleich zum restlichen Filmtext, in dem überwiegend im Standarddeutschen gesprochen wird, darstellen. Zum besseren Verständnis wird im Folgenden kurz erklärt, um welche Art von Dieb bzw. Gauner es sich jeweils handelt oder welche Tricks diese anwenden: **Marcar puntos para una salidera** bedeutet, ein geeignetes Opfer auszuspiionieren, das Geld vom Geldautomaten abgehoben hat, um dieses später zu überfallen. Ein **descuidista** nützt die momentane Abgelenktheit seiner Opfer (span. „el descuido“) aus und stiehlt beispielsweise Objekte aus nicht abgeschlossenen Autos, abgestellte Aktenkoffer oder Handtaschen etc. Als **cultateros** (abgeleitet von lunf. „culata“ = Gesäßtasche) bezeichnet man Diebe, die Geldtaschen oder andere Gegenstände aus Gesäßtaschen stehlen. Ein **abanicador** wiederum ist jemand, der darauf spezialisiert ist, Safes zu knacken oder Türen und Fenster zu öffnen. Der Begriff **gallo ciego** bezeichnet Menschen, die Formalitäten oder Behördengänge (für andere) erledigen, ohne sich jedoch darüber bewusst zu sein, dass diese illegal sind. **Biromistas** sind Wettbetrüger und **mecheras** sind Ladendiebinen (vornehmlich Frauen). Das Wort **garfio** ist metaphorisch zu verstehen, da im *Lunfardo* mit dem Wort „garfios“ die Finger bezeichnet werden, d.h. „garfio“ wird verallgemeinert dazu verwendet, um sich auf Diebe zu beziehen. Als **pequero** werden Gauner bezeichnet, die andere beim Kartenspielen betrügen bzw. ihren Opfern durch Kartentricks das Geld abnehmen. Ein **boquetero** (span. „boquete“ = Loch) ist jemand, der einen Tunnel gräbt, um beispielsweise eine Bank zu überfallen bzw. einen Safe auszuräumen. **Arrebatadores** (span. „arrebatar“ = entreißen) überfallen ihre Opfer in einem Moment der Unachtsamkeit, wobei sie häufig auch Gewalt anwenden bzw. ihnen die zu stehlenden Objekte gewaltsam entreißen. **Bagalleros** sind Schmuggler und **pungas** sind Taschendiebe, die gemeinsam mit einem oder mehreren Komplizen arbeiten, deren Aufgabe es ist, das Opfer abzulenken. Als **escruchantes** werden Einbrecher bezeichnet und **mostaceros** sind Diebe, die ihre

Opfer beim Geldautomaten bestehlen, indem sie sie „unabsichtlich“ mit Senf (span. „mostaza“) bekleckern, dann einen großen Skandal aus der Angelegenheit machen und sich bei ihrem Opfer entschuldigen. Währenddessen leert ein Komplize die Taschen des „beschmierten“ Opfers. **Lanzas** sind Taschendiebe, die mit Hilfe von Klemmen oder anderen Vorrichtungen und Werkzeugen die Geldbeutel aus den Hosentaschen ihrer Opfer ziehen.

Selbst wenn für all diese Begriffe möglicherweise eine hochsprachliche Übersetzung gefunden werden könnte, so weicht eine solche Herangehensweise jedoch von der eigentlichen Absicht des Films ab, i.e. den Zuseher, der ebenso wie Juan ein Mitglied der *gilada* (i.e. den „unwissenden“ Naivlingen) ist, darüber aufzuklären, wie viele unterschiedliche Arten es für Diebe gibt, an das Geld anderer Menschen zu kommen, über die er jedoch nichts weiß bzw. die er selbst nicht beim Namen nennen kann. Die Frage, ob und inwiefern durch eine Übersetzung ins Wienerische – und hier besonders unter Rückgriff auf Ausdrücke aus dem *Rotwelsch* – beim Zielpublikum eine ähnliche Wirkung erzielt werden kann, wird im folgenden Punkt behandelt.

6.6.3 *Übersetzung ins Wienerische: Möglichkeiten und Grenzen*

- JUAN: Bah! Bist du **nodig**! Kännstas ned kaufn?
- MARCOS: Wen nennst du **nodig**? • • •
- JUAN: Geh, bist jetzt haas auf mi? • • •
- MARCOS: **Heast**, na sicher kãnn i's kaufn, åwa i kãnns ah ned kaufn. So wie jeder, wãnnas kenntat.
- JUAN: Und du manst de denkn ålle is söwe wie du?
- MARCOS: Wiaⁱ?
- JUAN: Jå.
- MARCOS: Fåst ålle. Nua *hãm de ålle kane Eia in da Hosn*. So schaut's aus.
- JUAN: Najo, wenigstens san^ds nur fåst ålle.
- MARCOS: Es gibt ah ehrliche Leit. • Und soiche wie di, de • Najo, wie sågat ma zu dia? [Ois klår, Diego?] • •
- JUAN: Du hättast'as sicha ned außm Aufzug außo ghoit! •
- MARCOS: Wås leicht? •
- JUAN: De Håndtåschn. • Du waradst åposcht damit. •
- MARCOS: Heast, wås soi des haaßn? • • Wüst sågn i bin a **Pü^lcha**? Jetzt huach amoi zua! • I leg kan um, i **hackl** ohne **Puffn**. Wö sowås kã^{mn} a jeds **Wirschtl**. Du wüst echte **Pü^lcha** sehn? Dann kumm. • De zwa do: Woatn drauf, dass wer mit an Aktnkoffa daherkummt. • • • Und der då: • **Sassert an Nowak fia d'nåxte Håckn aus**. • Sie san då, åwa kana siechts. Auf des kummt's å. Dãseiⁿ und ned gsehñ wea^dn. Drum pæss auf auf dei Tåschn, dei Portemonnaie, dei Fenster, dei Tia und dei Auto! Pæss auf auf's Gerschtl und auf dein Oasch. • Wäu se san überoi und wea^dns ah immer seiⁿ. •
- JUAN: De **Pü^lcha**.
- MARCOS: Geh, so sågat nua a **Frischgflächta**. Es san **Fladerantn**, **Einedrahrrer**, **Tåschlziaga**, **Eidiwla**, **Schnoindrucka**, **Ganefn**, **Strizis**, **Schilfara**, **Fallotn**, **Keiler**, **Håbsburger**, **Schrangler**, **Bandler**, **Kastlspritzer**, **Schottenfö^lder**, **Packler**, • **Galeristn**. • • • Gemma iⁿ meiⁿ Büro wås hawern? I håb an Hunger.

Wie bereits festgestellt, ist die am schwierigsten zu übersetzende Passage in dieser Szene jene, in der Marcos die unterschiedlichen Arten von Gaunern und Verbrechern nennt, die sich auf den Straßen von Buenos Aires herumtreiben. In dieser Sequenz ist Marcos jedoch nicht im Bild zu sehen, weshalb weder auf Lippen- noch auf Gestensynchronität geachtet werden muss und auch keine nonverbalen Informationen und dergleichen zu berücksichtigen sind. Von den für diese Szene gewählten Wörtern sind den meisten Wienern wahrscheinlich folgende bekannt: **Fladeranten** (=Diebe), **Einedrahra** (=Betrüger), **Täschlziaga** (=Taschendiebe), **Eidiwla** (=Einbrecher) und **Ganef** (=Ganove). Auch das Wort **Strizi** werden die meisten kennen: Es ist sehr facettenreich und früher wurden damit hauptsächlich Zuhälter bezeichnet. Im Laufe der Zeit kam es jedoch zu einer Bedeutungserweiterung und heutzutage dient es hauptsächlich, um sich auf Kleinganoven und Schwindler zu beziehen. Die anderen Ausdrücke jedoch kennen mit Sicherheit nur die wenigsten, was allerdings, wie bereits erwähnt, hier auch nicht unbedingt von Relevanz ist, da aus dem Kontext hervorgeht, dass es sich um verschiedene Verbrechertypen handelt, die hier aufgezählt werden. Als **Schnoindrucka** bezeichnet man im Jargon einen Einbrecher, ein **Schilfara** ist ein Trickbetrüger und mit **Fallot** wird im Wienerischen ein Kleinkrimineller bezeichnet. Die Wörter **Keiler** und **Häbsburger** bezeichnen beide sogenannte Bauernfänger bzw. Personen, die fremde Leute zum Spielen animieren (auf der Straße). **Schrangler** sind Safe-Knacker und **Bandler** sind Taschendiebe. Das Wort **Kastlspritzer** bezieht sich auf Auslagendiebe, mit **Schottenfölder** werden Ladendiebe bezeichnet, **Packler** sind Falschspieler und der Ausdruck **Galeristn** wird ganz allgemein für Mitglieder der Verbrecherriege verwendet. Den Satz „Aquel que **está marcando puntos para una salidera**“ habe ich mit „Und der dā: **Sassert an Nowak fia d'näxte Håckn aus**“ übersetzt. „Aussassern“ bedeutet im Verbrecherjargon soviel wie eine Gelegenheit zum Diebstahl auszukundschaften. Der Diebstahl selbst wird jedoch als „Håckn“ bezeichnet und das dazu gehörige Verb lautet „hackln“. Ein „Nowak“ ist in der Gaunersprache ein naives Opfer. Durch die gewählte Formulierung wird im Gegensatz zur standardsprachlichen Version „Und der da: spioniert seinem Opfer nach, das er später überfallen wird“ ein ähnlicher Effekt erzeugt wie im Original. Der Zuschauer versteht zwar nicht genau, was der im Bild zu sehende Mann tatsächlich tut, kann es sich jedoch ungefähr vorstellen, da dieser mit einem Fernglas in einem Auto sitzt und die Passanten beobachtet. Da das Wort **hackln** bereits ein Paar Sätze zuvor in der Formulierung „**i hackl ohne Puffn**“ (für „no ando de caño“) vorkommt, wurde Kohärenz hergestellt und die Sequenz wird somit auch für diejenigen Zuschauer leichter verständlich, die mit diesem Ausdruck vielleicht nicht vertraut sind.

Im Gegensatz zur vorherigen Szene, wo **boludo** tatsächlich „Blödmann“ oder „Idiot“ heißt, hat der *Lunfardismus* in dieser Szene eine komplett gegenteilige Bedeutung und ist keineswegs als Schimpfwort zu verstehen. Mit **heast** wurde hier eine adäquate Übersetzung gefunden, die eine ähnliche Stimmung zu vermitteln vermag, wie das ausgangssprachliche „boludo“: Das Wort fungiert hier als eine Art Interjektion zur Unterstreichungen von Marcos' Entrüstung, da dieser es nicht glauben kann, von Juan als geizig bezeichnet zu werden.

Auch für den Ausdruck „ser **rata**“ war es recht schwierig, eine geeignete Entsprechung zu finden, da hier, wie oben ausgeführt, viele unterschiedliche Konnotationen mitschwingen. Außerdem musste ein Wort gefunden werden, das ebenso kurz und präzise wie sein argentinisches Pendant ist. Wenn im Wienerischen jemand als **nodig** bezeichnet wird, dann bedeutet das, dass diese Person 1.) weder ihr Geld noch ihr Essen oder sonstige Dinge mit anderen teilt und 2.) ein ewiger Erbsenzähler ist. Diese beiden Dimensionen vereint auch der *Lunfardismus* „rata“ in sich.

Der umgangssprachliche Ausdruck „no tener los huevos para bancarse algo“ wurde hier im Gegensatz zur sehr blumigen Formulierung „Die hab'n nur nicht genug Mumm in den Knochen“ mit „Nur hãm de alle kane Eia in da Hosn“ übersetzt, was ebenso idiomatisch wie das Original und zudem auch auf derselben Stilebene anzusiedeln ist.

Die Übersetzung **Frischglächte** für **gilada** drückt sehr gut aus, was im Original vermittelt werden soll, i.e., dass nur jemand, der (noch) keine Ahnung vom Metier hat, ein sogenanntes „Greenhorn“ also, glauben würde, dass es nur eine Art von Verbrechern gibt.

Berücksichtigt man nun die Bewertungskriterien aus Kapitel 6.3., so kann auch diese Übersetzung als „adäquat“ eingestuft werden, da es im Gegensatz zur deutschen Synchronfassung zu keinen Stilbrüchen mit dem Original kommt und die wienerischen Ausdrücke den *lunfardistischen frames* sehr nahe kommen, wodurch beim Zielpublikum ähnliche *scenes* hervorgerufen werden. Die Zuschauer werden sich mittlerweile schon an die anfangs möglicherweise befremdliche Aussprache und Betonung gewöhnt haben und kennen einige der Ausdrücke bereits aus vorherigen Szenen. Dazu gehören u.a. die Wörter Pü¹cha (chorro) oder Puffn (pistola, caño, chumbo), die im Film immer wiederkehren. Was die Gesten- und Lippensynchronität in dieser Szene betrifft, muss darauf geachtet werden, dass Marcos zu Beginn eine Zeitung in der Hand hält, mit der er unruhig herumfuchelt während er spricht und einmal auch Juan leicht damit auf die Schulter haut, als dieser ihn geizig nennt. Im zweiten Teil der Szene muss nur zu Beginn auf die Wort-Bild-Kongruenz und die Isochronie geachtet werden: Zum einen, wenn Marcos zu Juan sagt „De zwa do: Woatn drauf, dass wer mit an Aktnkoffa daherkummt“ und zum anderen beim Satz „Und der dâ: Sassert an Nowak fia d'näxte Håckn aus“, da das, worüber gesprochen wird, auch im Bild zu sehen ist. Danach wird aus dem *Off* gesprochen und die unterschiedlichen Bezeichnungen für Diebe stimmen nicht mit dem überein, was im Bild zu sehen ist, wodurch bei der Übersetzung viele Freiheiten gegeben sind.

Möglicherweise gibt es auch hier viele Wörter, die z.B. bundesdeutsche Zuschauer nicht verstehen würden – besonders im zweiten Teil der Szene –, das trifft jedoch wahrscheinlich auf einen Großteil des Publikums zu. Durch die Tatsache, dass hier Begriffe verwendet werden, die aus der Gaunersprache stammen und den wenigsten bekannt sind, gewinnt die Handlung an Authentizität und man hat das Gefühl, Marcos kennt sich tatsächlich im Verbrechermilieu aus. Im Fall von *Nine Queens* ist das jedoch nicht gelungen, da die gefundenen Synonyme für „Dieb“ für die Mehrheit der Zuschauer verständlich sind.

6.7 Analyse Szene 3

6.7.1 *Situativer Kontext, Hintergrundinformationen*

Nachdem den beiden der gefälschte Briefmarkenbogen gestohlen worden ist, versuchen sie ihr Glück bei Sandler's Schwester Berta, die im Besitz der echten Briefmarken ist. In der Hoffnung, diese über den Tisch ziehen zu können, versuchen sie, ihr die Marken zu einem möglichst niedrigen Preis abzukaufen, doch Berta lässt sich nicht links und verlangt 250.000 Pesos für den Bogen. Juan erklärt die Situation schon für ausweglos und möchte den Plan aufgeben. Marcos jedoch ist überzeugter denn je und will den Deal unbedingt abschließen. Aus dem Erbschaftsbetrug, den er an seinen beiden Geschwistern begangen hat, sowie anderen „Ersparnissen“ hat Marcos insgesamt 200.000 Pesos zur Verfügung. Um das Geschäft abschließen zu können, fehlen ihm jedoch noch 50.000 Pesos, genau jene Summe, die Juan bisher gespart hat, um den Freispruch seines Vaters erwirken zu können.

6.7.2 *Original und deutsche Synchronfassung im Vergleich*

MARCOS:	¿Qué te pasa? Was ist los?
JUAN:	Bueno, <i>estamos jodidos</i> , ¿no? • Se terminó todo acá. Der Traum ist geplatzt. • Es ist endgültig aus.
MARCOS:	Hay que seguir. Es una locura dejarlo. Hay que seguir. Von wegen! • Es wär Wahnsinn aufzuhören, wir zieh'n das durch!
JUAN:	¿De qué estás hablando? Wovon sprichst du?
MARCOS:	De comprarle las estampillas a la <i>vieja</i> . Davon, der Alten die Briefmarken abzukaufen.
JUAN:	¿Te volviste loco, vos? Drehst du jetzt vollkommen durch?
MARCOS:	No. • No. Nos pide 250 lucas . • Las tenemos vendidas en 450 lucas : • un día de laburo , 200 lucas de ganancia. Nein, nein. • Nein. • Sie möchte von uns 250 Tausend, wir verkaufen sie aber für 450 Tausend: Ein Tag Arbeit, 200 Riesen Gewinn. • •
JUAN:	Y ¿de dónde vas a sacar 250 lucas ? Und wo nimmst du die 250 Tausend her?
MARCOS:	Yo tengo una guita , la podría usar Ich hab' etwas Kohle, • die könnt' ich einsetzen.
JUAN:	¿250 lucas ? 250 Tausend?
MARCOS:	No, menos. • • Nein, weniger. • •
JUAN:	Ah, lo de tu hermana, claro. El asunto ese. • Está bien. Ach, das Geld deiner Schwester. Klar, die Geschichte. Ja. • •
MARCOS:	Vi la oportunidad y la usé. Fui más rápido que ella, nada más. Ich hab die Chance erkannt und genutzt. • Ich war einfach nur schneller als meine Schwester.

- JUAN: Sí, si no, te lo hacía ella a vos.
Sonst hätt' sie das gleiche mit dir getan.
- MARCOS: No te quepa la menor duda. • No la pensaba usar por un año, qué se yo, • hasta que • pasara el **quilombo**. • Terminar lo del juicio, todo eso, pero • •
Da zweifel ich keine Sekunde dran. Ich wollte es eigentlich mindestens ein Jahr ruhen lassen, bis der Krach vorbei ist, das Verfahren abgeschlossen, aber • •
- JUAN: Ah, pero entonces está. • Estamos salvados. Digo: • Compramos, vendemos, • son 200 **lucas** de diferencia como vos decís. • El treinta por ciento es para mí sin poner un **mango**. • **Yo no pongo un mango**.
Aber dann sind wir ja gerettet. Das heißt: • Wir kaufen, verkaufen • und zwar mit 200 Riesen Differenz, wie du schon gesagt hast. Und 30 Prozent sind für mich, ohne dass ich was riskier'.
- MARCOS: Pero yo no tengo toda la **guita**
Ich hab' nicht die ganze Kohle.
- JUAN: Ah, ¿no?
Ach nein?
- MARCOS: Yo tengo • lo de la herencia más una parte que le pueda **manotear** al abogado y • algo mío de antes. • Junto • 200 **lucas**.
Ich hab' • die Erbschaft, plus, • das, was ich meinem Anwalt abknöpfen kann und • und noch etwas von früher. Das sind • Genau 200 Tausend. • •
- JUAN: Y ¿de dónde va a salir lo que falta? • •
Und wo kriegen wir den Rest her? • •
- MARCOS: Bueno, vos juntaste • 50 **lucas** para tu **viejo**.
Ähm. • Du hast doch die 50 Tausend für deinen Alten.
- JUAN: ¡Hasta que lo dijiste, eh!
Jetzt ist es endlich raus!
- MARCOS: ¡Pará!
Hey, halt!
- JUAN: Sos un *hijo de puta*. •
Dreckskerl!
- MARCOS: ¡Pará!
Warte!
- JUAN: ¡Sos un *hijo de puta*!
Du Dreckskerl!
- MARCOS: ¡Pará, loco!
Warte doch!
- JUAN: ¿Vos te creés que soy **pelotudo** yo? ¿Que te voy a dar 50 **lucas**? Toda la **guita** que tengo, todo lo que tengo, que es para mi **viejo**. • ¿Que te lo voy a dar a vos? ¿Para que vos hagás un negocio? ¡*Andá a cagar*!
Glaubst du, ich bin so blöd, dass ich dir 50 Riesen gebe? Die ganze Kohle, die ich habe? Alles, was ich habe? • Dass ich dir für dein Geschäft das Geld für meinen Alten gebe? Du kannst mich mal!
- MARCOS: Pero, ¿qué te pasa? ¡Estás loco! ¡Estás loco! Mirá si te voy a querer *cagar guita* a vos... ¿Te voy a mostrar lo que hago, cómo soy, cómo trabajo? ¿Estás loco? ¿Qué clase de **forro** tendría que ser?
Was ist los? Spinnst du jetzt? Hast du sie nicht mehr alle? Dich würd' ich nie übern Tisch ziehen. Würd' ich dir sonst erzählen, was ich mache? Wer ich bin, wie ich arbeite? Du spinnst! Was für ein Trottel wär' ich denn dann?

6 *Nueve Reinas* auf Wienerisch?

- JUAN: Uno muy inteligente. ¿Qué arreglaste? Arreglaste con la *vieja* esta, ¿no? ¿Qué le das? ¿El treinta por ciento? • A Sandler, ¿cuánto le das? ¿Menos? Quince, veinte. ¿Cuánto le das?
Ein sehr gerissener. Die *Alte*, was hast du mit ihr ausgemacht? Dass sie 30 Prozent kriegt? Und was kriegt Sandler? Weniger, • 15, 20 Prozent? Wie viel?
- MARCOS: ¿No ves que sos un idiota? Tenés una oportunidad delante de la **jeta** y ¿no la podés ver?
Was bist du nur für 'n Idiot? Die Chance deines Lebens ist zum Greifen nah' und du nimmst sie nicht wahr!
- JUAN: Tenés 200 **lucas**, Marcos. Yo tengo 50. Esta **mina** nos está pidiendo 250 **lucas**. ¡*Andá a cagar!*
Du hast 200 Riesen, Marcos. Ich 50. Und sie will von uns genau 250 Riesen haben. Du verarscht mich!
- MARCOS: Pero justamente, **boludo**. ¡Escuchame!
Du hast's erfasst, Schwachkopf. Jetzt hör mir mal zu!
- JUAN: ¿Qué?
Was?
- MARCOS: ¡Escuchame! Nadie puede inventar una cosa así, a menos que sea cierto. Juan, • estas cosas pasan, *hermano*. Es una oportunidad. Una sola, una en un millón, en toda tu vida. • Nos está tocando a vos y a mí. Ahora. Acá. • Es una en un millón. • •
Hör mir zu! • Niemand würde sich sowas ausdenken! Also muss es echt sein. Juan! Solche unglaublichen Dinge passieren! Das ist die Eins-zu-einer-Million-Chance deines Lebens, Juan. Und sie bietet sich uns beiden. Jetzt, hier. Die eine Chance in einer Million. • •
- JUAN: ¡*Andá a la reputa que te mil parió!*
Verarschen kann ich mich selbst. Fick dich ins Knie!
- MARCOS: Te doy el 50 por ciento, pongas lo que pongas... ¡*La concha de tu hermana!* ¡Juan!
¡Juan!
Ich geb' dir 50 Prozent. 50 Prozent. Egal, was du mir gibst. Du blöder Schwachkopf! Juan! Juan!

[*Nueve Reinas*: 01:11:15 – 01:13:45]

In dieser Szene dreht sich alles ums Geld und Juan und Marcos sprechen ununterbrochen von **guita**, **mangos** und **lucas**. Ersteres ist eine allgemeine Bezeichnung aus dem *Lunfardo* für „Geld“, die in *Nine Queens* mit dem umgangssprachlichen Ausdruck „Kohle“ übersetzt wird, wodurch bei den Zuschauern eine sehr ähnliche Stimmung hervorgerufen wird wie im Original. Für das Wort „luca“, womit im *Lunfardo* 1.000 Pesos bezeichnet werden, wurden in der deutschsprachigen Synchronfassung mehrere Lösungen gefunden. Ein passendes Pendant zu „luca“ ist der umgangssprachliche Ausdruck „Riesen“, der jedoch im Deutschen viel seltener verwendet wird als in Argentinien. Eine kontinuierliche Verwendung würde demnach sehr unnatürlich klingen, weshalb in *Nine Queens* stellenweise auch einfach von „Tausend“ (Pesos) gesprochen wird. Der *Lunfardismus* „mango“ wurde in der deutschen Fassung komplett unter den Tisch fallen gelassen: Statt „El treinta por ciento es para mí sin poner un mango. Yo no pongo un mango“ sagt Juan hier „Und 30 Prozent sind für mich, ohne, dass ich was riskier“. Natürlich handelt es sich hierbei um eine korrekte Übersetzung, die das Gesagte inhaltlich sehr gut widerspiegelt, jedoch hat diese auf der Stilebene mit dem Original nur noch sehr

wenig gemein. Derartige Stilbrüche reihen sich in dieser Szene zuhauf. So antwortet beispielsweise Juan, nachdem die beiden Gauner erfahren haben, dass Slanders Schwester 250.00 Pesos für die Briefmarken will, auf die Frage, was mit ihm los sei: „Der Traum ist geplatzt. Es ist endgültig aus!“. Warum in der deutschen Synchronfassung zu einer so „harmlosen“ Formulierung gegriffen wurde, ist vollkommen unklar, besonders aufgrund der Tatsache, dass Juans Wortwahl ganz am Ende der Szene deutlich barscher ausfällt, wenn er Marcos schimpft und zu diesem sagt „Verarschen kann ich mich selbst! Fick dich ins Knie!“. Die Schimpfkultur ist in Argentinien mit Sicherheit viel stärker ausgeprägt als in deutschsprachigen Ländern, da es sich jedoch um einen Gaunerfilm handelt, sind die Zuseher etwas barschere Formulierungen durchaus gewöhnt und erwarten sie vielleicht sogar. Übersetzungen wie „Du blöder Schwachkopf!“ für „¡La concha de tu hermana!“ sind demnach mehr als unangebracht. Eine mögliche Lösung für die Passage wäre z.B. „Ich geb' dir 50 Prozent, egal, was du mir gibst. Scheiße! Verflucht/Verfickt nochmal! Juan! Juan!“.

Eine weitere Schwierigkeit, die sich in dieser Szene dem Übersetzer stellt, ist die Tatsache, dass Marcos Juans Vater als **viejo** bezeichnet. In *Nine Queens* wurde dieses Wort mit „Alter“ übersetzt, was auf den ersten Blick eine adäquate Lösung zu sein scheint, da es sich um einen sehr umgangssprachlichen Ausdruck handelt. Bei näherem Betrachten wird jedoch klar, dass „Alter“ auf keinen Fall die korrekte Entsprechung für „viejo“ sein kann, da dieser Ausdruck im Deutschen ein relativ respektloses Verhältnis zwischen Vater und Kind markiert. Wenn auf Deutsch jemand sagt „mein Alter“, dann ist diese Formulierung durchaus als geringschätzig einzustufen. „Viejo“ bzw. auch die weibliche Form „vieja“ haben in Argentinien jedoch ganz andere Konnotationen: Es handelt sich um liebevolle Bezeichnungen für Vater und Mutter, die bisweilen auch als Vokative verwendet werden können. So ist es für einen Argentinier vollkommen normal, seine Eltern mit „che, viejo/a“ anzusprechen, was man von „hey, Alte/r“ keineswegs behaupten kann. Der Satz „Bueno, vos juntaste 50 lucas para tu viejo“ müsste demnach „Ähm... Du hast doch die 50 Tausend für deinen Vater“ heißen. Das Wort „vieja“ wird in dieser Szene jedoch noch in einem anderen Kontext verwendet, und zwar wird damit Slanders Schwester Berta bezeichnet. Auch hier hat man sich in der Synchronfassung dazu entschieden, das Wort mit „Alte“ zu übersetzen, was stilistisch sehr gut mit dem Original übereinstimmt, weil hier durchaus eine abschätzige Note mitschwingt.

Auch im Fall von **loco** hat der Übersetzer nicht erkannt, dass es sich hierbei um einen *Lunfardismus* handelt, der den Argentinern als Lückenfüller dient, und ihn in der deutschen Synchronfassung gleich gänzlich ausgelassen. Der Ausruf „¡Pará, loco!“ hätte demnach statt „Warte doch!“ viel eher „Mensch! Warte!“ lauten müssen. Ebenso wurde der *Lunfardismus* **mina**, was so viel wie „Frau“ bedeutet, jedoch manchmal auch etwas pejorativer mit „Alte“ oder „Weib“ übersetzt werden könnte, in dieser Szene komplett ignoriert. So wurde „Esta mina nos está pidiendo 250 lucas“ mit „Und sie will von uns genau 250 Riesen haben“ übertragen. Dadurch geht jedoch sehr viel Stimmung verloren und es wird weniger explizit, dass Juan der Meinung ist, Marcos habe gemeinsam mit Berta („esta mina“) einen Komplott gegen ihn geplant, um ihm das gesamte Geld, das er

für seinen Vater zusammengespart hat, abzuknöpfen. Eine von vielen Möglichkeiten, diesen Satz ins Deutsche zu übersetzen wäre beispielsweise: „Und dieses Weib will genau 250 Riesen von uns.“

Ein weiteres Wort, für das in der deutschen Synchronfassung ein von der Originalbedeutung abweichender *frame* gewählt wurde ist **forro**. Grundsätzlich kann mit diesem Wort Unterschiedliches bezeichnet werden, je nachdem, in welchem Kontext oder in welcher Kollokation es verwendet wird. Der Ausdruck „ser (un) forro“ bedeutet soviel wie „ein (hinterhältiges) Arschloch“ sein, kann jedoch keinesfalls mit „Trottel“ übersetzt werden, da hier ganz andere Konnotationen mitschwingen. Besonders in Deutschland steht das Wort „Trottel“ für „jemand, der als einfältig, ungeschickt, willenlos angesehen wird“ (Online-Duden), womit hier eigentlich das komplette Gegenteil ausgedrückt wird. Im Fall einer Übersetzung ins Standarddeutsche könnte der Satz demnach folgendermaßen lauten: „Was für ein Schwein wär' ich denn dann?“

Der *Lunfardismus* **quilombo** bedeutet so viel wie „Chaos“ oder „Durcheinander“ und wird in Argentinien pausenlos verwendet. Die Übersetzung mit „Krach“ ist hier sehr gut gewählt, da die beiden Wörter in diesem Kontext ähnliche *scenes* evozieren. Im Gegensatz dazu fällt die Übersetzung von „Tenés una oportunidad delante de la jeta y no la podés ver“ mit „Die Chance deines Lebens ist zum Greifen nah und du nimmst sie nicht wahr“ neuerlich viel zu blumig aus und trifft den Wortlaut des Originals keineswegs. Durch die Tatsache, dass Marcos hier *jeta* und nicht etwa *cara* sagt, wird die Wut, die er in diesem Moment empfindet, noch zusätzlich unterstrichen. Das gelingt durch die deutsche Formulierung jedoch nicht. Ein äquivalente Übersetzung zu finden ist wahrscheinlich sehr schwierig, da es im Deutschen kein passendes Idiom gibt, bei dem es möglich ist, das Gesagte durch die Verwendung eines Synonyms zu verstärken. Eine mögliche Übersetzung könnte jedoch folgendermaßen lauten: „Was bist du nur für 'n Idiot! Die Chance ist vor deiner Nase, verdammt nochmal, und du willst sie nicht sehen!“ Ob eine Übersetzung ins Wienerische hier vielleicht mehr Freiheiten einräumt, wird nun im nächsten Punkt behandelt.

6.7.3 Übersetzung ins Wienerische: Möglichkeiten und Grenzen

- MARCOS: Wås is los, Burli?
 JUAN: Wås soi sei? *Mir san im Oasch!* Des is los!
 MARCOS: Wås? Mir waratn já deppat wåmma jetzt aufhean! Jetzt ziaag ma's durch.
 JUAN: Wås'n leicht?
 MARCOS: Na mir kaufn dera *Oidn* de Briefmårkn å^b!
 JUAN: Håm's da ins Hirn gschissn?
 MARCOS: Na, • huach zua: • Sie wü 250 **Blaue**, mir vadrahn's um 450 **Blaue**. A Tåg **hackln** und mir hām an Rebbak voⁿ 200 **Blaue**. • •
 JUAN: Und voⁿ wo kriegst de Marie?
 MARCOS: I hāb a **Gerschtl**. Des kemma nehma
 JUAN: 250 **Blaue**?
 MARCOS: Na, ned gånz.

- JUAN: Ah, des voⁿ deine Schwester, de Säch. • I waaß scho wieda.
- MARCOS: Najo. Wer zerst kummt, moit zerst. I wår afäch råscher ois sie.
- JUAN: Sonst hätt's dessöwe gmächt.
- MARCOS: So schnö kånst går ned schau'n. Eigentlich woit i's a Jåhr lång ned ågreifn, • bis kana mehr an **Bahöo** mäch und des Vafoahn ågeschlossen is, åwa • •
- JUAN: Na passt. Dån is eh ois leiwand. • Mir kaufn und vadrahn's und zwår mit 200 **Blaue** Differenz, wiest eh scho gsågt håst. • Und i kriag 30 Prozent ohne, dass i an **Groschn** zoi. • Ned an!
- MARCOS: Jå, nur, d'gånze Marie håb i ned.
- JUAN: Ah! Ned?
- MARCOS: I håb's Gerbte • plus des, wås i mein Rechtsvadrahra **å^bstia^rn** kånⁿⁿ. • Und a bissl wås voⁿ friah. Des san • genau 200 **Blaue**.
- JUAN: Und woher nimmst de restliche Marie?
- MARCOS: Najo • Du håst jå de 50 **Tausend** fia dein **Våter**.
- JUAN: Na endlich sågstas!
- MARCOS: **Heast!**
- JUAN: Du **Wappla!**
- MARCOS: Woat amoi!
- JUAN: Du blede **Wappla!**
- MARCOS: **Heast**, woat!
- JUAN: Glaubst i bin a **Voitrottl** und geb da meine 50 **Tausend**? Mei gånze **Marie**? Ois wås i håb fia mein **Våter**? • Damit du a Geschäft mächst? *Geh in Oasch!*
- MARCOS: Såg amoi wås is'n mit dir? Bist hiⁿ in da Marün? Wieso soitat i di bescheissn, wånn i da scho zag wiaⁱ bin, wås i tua und wiaⁱ hackl? Bist deppat? Wås fira **oasch Hawara** warat i^dn dån?
- JUAN: A sehr ådrahta! Wås håst'n ausgmächt? Dera **Oidn** gibst 30 Prozent oda wie vü? • Und in Såndler? Weniger, • 15 oda 20. Wie vü?
- MARCOS: Du bist jå deppat! Des is a Riesen-Chance åwa du bist **schaafaugat** und siagstas ned!
- JUAN: Du håst 200 **Blaue**, Marcos und i 50. Und de Frau wü 250 voⁿ uns. Vaoasch wen åndern!
- MARCOS: Genau des is, **Oida!** Jetzt huach ma zua!
- JUAN: Wås is?
- MARCOS: Heast, glaubst sowas denkt si ana aus? Des kån nua woah sei! Soiche Säch passiern, mei Freind! Des is ane in ana Million. • Des gibt's nur amoi! Jetzt und do. • Fir di und mi! • •
- JUAN: Geh, waaßt wås? *Leck mi am Oasch!*
- MARCOS: Du kriagst 50 Prozent, wuascht wåst ma gibst! • Bleib steh, *vadåmmte Scheiße no amoi!* Juan! Juan!

Wie bereits festgestellt wurde, dreht sich in dieser Szene alles ums Geld. Am häufigsten wird hier der *Lunfardismu* **luca** verwendet, was soviel wie 1.000 Pesos bedeutet. In *Nine Queens* wurde dieses Wort sowohl mit „Riesen“ als auch mit „Tausend“ übersetzt, da eine durchgehende Verwendung von „Riesen“ auf Deutsch sehr unnatürlich klingen würde, so auch im Wienerischen. Darum habe ich mich dazu entschieden, die Wörter **Blaue** und **Tausend** abwechselnd zu verwenden, um den Dialog natürlicher und dynamischer zu gestalten. Einmal habe ich auch zu einer gänzlich anderen Formulierung gegriffen, da mir

eine wörtliche Übersetzung in diesem Kontext einerseits nicht adäquat vorgekommen ist und ich andererseits eine neuerliche Wiederholung vermeiden wollte. So fragt Juan Marcos nicht „Und woher kriegst de 250 Tausend?“ sondern „Und voⁿ wo kriegst de Marie?“. Dadurch wird auch Kohärenz geschaffen, da Juan kurz darauf neuerlich fragt: „Und woher nimmst de restliche Marie?“. Synonym zu **Marie** ist auch das Wort **Gerschl** zu verstehen, das jedoch stellenweise in anderen Kontexten bzw. Kollokationen verwendet wird. Ein weiterer *Lunfardismus*, der sich auf das Geld bezieht, ist das Wort **mango**, das bereits in Szene 1 vorgekommen ist. In diesem Kontext kann der Satz „yo no pongo un mango“ allerdings nicht mit „i zoi kan Nedsch“ übersetzt werden. Deshalb habe ich „mango“ hier mit „Groschn“ übersetzt, wodurch beim Zielpublikum ähnliche *scenes* ausgelöst werden wie im Fall des Originals. Ein weiteres Wort, das sich in diesem Zusammenhang angeboten hat, obwohl hier im Original die standardsprachliche Variante **ganancia** steht, ist das wienerische **Rebbak**, womit der „Gewinn“ oder „Erlös“ aus einem Geschäft bezeichnet wird, bzw. auch die „Beute“ aus einem Diebstahl. Die „Arbeit“ bzw. das Stehlen selbst wird, wie bereits erwähnt, in der wienerischen Gaunersprache als **Häckn** bezeichnet und heißt im *Lunfardo* **laburo**. Das dazugehörige Verb **laburar** heißt demnach **hackln** und ist den Zusehern aus der vorherigen Szene bereits bekannt.

Im Gegensatz zur deutschen Synchronfassung ist es durch die Übersetzung ins Wienerische gelungen, über den gesamten Dialog hinweg ein einheitliches Register zu wahren, wodurch die Konversation natürlich klingt und für die deutsche *dubbese*⁸³ typische und zuweilen übertrieben blumige Formulierungen vermieden wurden. Ein Beispiel dafür ist der Satz „Mir san im Oasch!“, der Juans Wut und Enttäuschung über das scheinbar geplatzte Geschäft viel idiomatischer und authentischer zum Ausdruck bringt als „Der Traum ist geplatzt!“. Weitere Beispiele sind „Leck mi am Oasch!“ für „¡Andá a la reputa que te mil parió!“ oder „Bleib steh“, vadämmte Scheiße no amoi!“ für „¡La concha de tu hermana!“

Auch für **quilombo** konnte eine adäquate Übersetzung gefunden werden: **Bahöö** bezeichnet im Wienerischen, ebenso wie die standardsprachlichere Version „Krach“, einen chaotischen Zustand und evoziert somit ähnliche *scenes* wie das Original. Obwohl viele bundesdeutsche Zuschauer dieses Wort wahrscheinlich nicht verstehen werden, kann davon ausgegangen werden, dass sich ein Großteil des Publikums ungefähr vorstellen kann, worum es hier geht, zumal das Wort Bahöö sehr onomatopoetisch ist.

Das Wort **manotear**, was soviel wie „bestehlen“ bzw. auch „abknöpfen“ bedeutet, habe ich mit **å^bstia^rn** übersetzt, da es, ebenso wie „manotear“, sehr gut herüberbringt, dass das Opfer (i.e. Marcos' Anwalt) unwissend ist und betrogen wird.

Wie auch schon in Szene 2 bedeutet **boludo** hier nicht Dummkopf, sondern ist als Lückenfüller zu verstehen, durch den ein vertrautes Verhältnis ausgedrückt wird. Durch die Übersetzung mit **Oida** gelingt es, hier eine ähnliche Stimmung zu erzeugen.

⁸³ Als *dubbese* wird in der audiovisuellen Translation die für Film-, Serien- und TV-Synchronisationen typische Sprache bezeichnet, die oftmals sehr unidiomatisch und unnatürlich wirkt und z.B. im Deutschen durch zahlreiche Anglizismen geprägt ist.

Eine der schwierigsten Hürden stellte Marcos Vorwurf „¡Tenés una oportunidad delante de la **jeta** y no la podés ver!“ dar. Leider existiert für diese Formulierung kein passendes Pendant, weder in der Standardsprache noch im Wienerischen, weshalb ich mich entschieden habe, hier die Kurzsichtigkeit Juans hervorzuheben, für die es in der Wiener Mundart ein wunderbares und sehr humorvolles Wort gibt, das die Zuschauer ebenso zum Lachen zu bringen vermag wie die Tatsache, dass Marcos im argentinischen Original das doch sehr barsche Wort „jeta“ anstelle von „cara“ verwendet. Dieses Wort ist **schaafaugat**.

Das Wort **forro** habe ich aus zwei Gründen mit **oasch Hawara** übersetzt: Zum einen wird die Bezeichnung Hawara in der Gaunersprache für Komplizen bzw. Diebe, die zusammenarbeiten, verwendet. Auf der anderen Seite drückt „oasch Hawara“ jedoch auch aus, dass es sich um eine niederträchtige, hinterhältige Person handelt, ganz im Gegensatz zu „mei bester Hawara“, wie im Wienerischen der beste Freund bezeichnet wird.

Für die Wendung „*cagarle guita a alguien*“ war es nicht allzu schwer, eine entsprechende Übersetzung zu finden, da man auch im Deutschen jemanden um Geld *bescheißt*. Diese Formulierung ist sehr viel präziser und bewahrt zudem die Stilebene des Originals, was bei „über den Tisch ziehen“ nicht der Fall ist.

Durch die Verwendung des Wortes **Våter** habe ich mich bemüht, herüberzubringen, dass Juan seinen Vater (**viejo**) respektiert, weshalb er ja auch 50.000 Pesos für ihn gespart hat. Im Wienerischen ist es zwar üblich, den eigenen Vater auch „Papsch“ zu nennen, in der vorliegenden Situation würde diese Wortwahl jedoch lächerlich wirken. Interessanterweise trifft das jedoch nicht auf die Bezeichnung „Mamsch“ für Mutter zu, wie auch die nächste Szene zeigen wird.

Die Bezeichnung **vieja** wurde, ähnlich wie in *Nine Queens*, mit **Oide** übersetzt. Im Fall von **mina** habe ich mich jedoch dazu entschieden, hier **Frau** zu sagen, da das Wort „Weib“ aus Juans Mund viel zu barsch klingen würde.

Ein weiteres Problem stellt der Name **Sandler** dar, da mit diesem Wort im Wienerischen Vagabunden und Obdachlose bezeichnet werden. Ich habe mich darum dazu entschieden, durch eine veränderte Betonung etwas Abstand von dieser Bedeutung zu nehmen, um bei den Zuschauern keine Verwirrung zu stiften. In meiner Version heißt Sandler demnach Sändler.

Im Gegensatz zu den beiden anderen bisher untersuchten Szenen kann angenommen werden, dass diese Szene einem breiteren Publikum verständlich wäre, da sich viele der wienerischen Ausdrücke wiederholen und sich hauptsächlich auf das Geld beziehen bzw. der Vulgärsprache zuzuordnen sind (z.B. Wappla). Wörter bzw. Ausdrücke wie „Geh in Oasch“, „Groschn“ oder „Oide“ sind zudem wahrscheinlich für den Großteil der Zuseher verständlich. Was die Lippensynchronität betrifft, ergibt sich in dieser Szene im Vergleich zu den anderen bisher untersuchten Szenen die Schwierigkeit, dass Juan und Marcos hier in einer halbnahen Einstellung bzw. in Großaufnahme gefilmt werden, was ein erhöhtes Maß an Präzision und Synchronität verlangt. Allerdings handelt es sich um keine Frontal- sondern um Profilaufnahmen, weshalb niemals der ganze Mund der Schauspieler zu sehen ist. Gegen Ende der Szene gibt es mehrere Schuss-Gegenschuss-

Aufnahmen, wodurch im Bezug auf die quantitative Lippensynchronität mehr Freiheiten gegeben sind, da der gesprochene Text auch noch während des Kameraschwenks weiterlaufen kann.

6.8 Analyse Szene 4

6.8.1 *Situativer Kontext, Hintergrundinformationen*

Der Deal ist abgeschlossen und die beiden Gauner haben ihre Belohnung in der Tasche: einen zertifizierten Bankscheck über 450.000 Dollar. Nach Verlassen des Hotels werden Juan und Marcos auf ihrem Weg zur Bank, um den Scheck einzulösen, von einem Komplizen überrascht, der Juan im Auftrag von Marcos den Scheck abknöpfen soll. Da Marcos seinen Freund Castrito jedoch sehr kurzfristig informiert hat, hatte dieser kaum Zeit, etwas vorzubereiten und Juan durchschaut recht schnell, was vor sich geht.

6.8.2 *Original und deutsche Synchronfassung im Vergleich*

- JUAN: ¡'Perá, 'perá! que me olvidé los **fasos**. ¿**Me bancás?**
Halt, halt, halt! Ich hab meine Kippen vergessen! Wartest du?
- MARCOS: Dale.
Ja.
- [Juan geht zurück ins Hotel und reißt Valerie, die sich gerade mit einem Gast unterhält, an sich um sie leidenschaftlich zu küssen.]
- JUAN: ¿Vamos? • •
Geh'n wir! • •
- [Szenenwechsel: Juan und Marcos am Weg zur Bank]
- JUAN: Menos mal que quedaba cerca el banco, ¿eh?
Zum Glück ist die Bank ja gar nicht weit weg!
- MARCOS: Bueno, • no es para tanto. • **Turco**, ¡*hijo de puta!* ¡*Que se joda* por no aparecer! *Se va a querer matar* cuando se entere. • • Buena **dupla**, vos y yo. • •
So schlimm isses auch wieder nicht! • • Der Türke, das Schwein, soll von mir aus zur Hölle fahren! Der wird vor Bosheit platzen, wenn er das hört! • • Wir sind ein Paar, du und ich. • •
- JUAN: Sí, • pero no. Hacemos las cuentas, • cobramos y listo.
Ja. • Und nein. Es wird abgerechnet, • ausbezahlt und Schluss.
- MARCOS: No me digas.
Ernsthaft?
- JUAN: Sí, señor. • Se terminó. • Repartimos la **guita** y listo.
Ja, Señor. • Es ist vorbei. Wir teilen uns das Geld und aus.
- MARCOS: Sí, claro. Te entiendo. Estás ofendido porque te hice ganar una fortuna, ¿no?
Verstehe. Bist du beleidigt, weil du durch mich reich geworden bist?
- JUAN: Somos diferentes vos y yo, Marcos.
Wir sind einfach zu unterschiedlich, Marcos.
- MARCOS: ¿Somos diferentes?
Wir sind unterschiedlich?

- JUAN: Sí.
Ja.
- MARCOS: Sí, claro que somos diferentes. ¿Sabés cuál es la diferencia? • Que *yo me banco lo que hago*. • Tenés miedo de que te señalen, ¿no? • ¿Qué te creés? ¿Que sos mejor que yo? Vos sos la peor clase de bicho que hay. Vos sos un cobarde. Querés la **guita**, pero no te querés ensuciar las manos. ¿Sabés cuál es la diferencia? • Para ser un hijo de puta hacen falta huevos. • Para ser un verdadero hijo de • • ¡No! ¡Pará, Castrito! ¡Dejame explicarte! ¡Dejame explicarte, por favor!
- Klar sind wir unterschiedlich. Weißt du, worin der Unterschied besteht? Ich hab' mich abgefunden mit dem was ich mache. Du hast Angst, dass man dich ausgrenzen könnte. • Du glaubst du bist besser als ich? Du bist einer von der schlimmsten Sorte. Du bist ein Feigling. • Du willst die Kohle, aber dir nicht die Hände schmutzig machen. • Weißt du, was der Unterschied ist? Um ein richtiger Gauner zu sein, braucht man Mumm, verstehst du? Um ein begnadeter Gauner zu sein. • • Nein, w • warte, Castrito! Warte! Lass es mich dir erklären! Lass es mich dir erklären, bitte!
- CASTRITO: ¡Andá allá! ¡Andá! ¡Vení, vos! ¡Vení! ¡Andá, andá! ¡Metete ahí! ¡Metete! ¡Vamos!
- Zu spät! Da rüber! Du kommst auch mit! Los, los! Geht schon! Los! Los!
- MARCOS: ¡Pará! • Castrito, ¡pará, pará! ¡Dejame explicarte! Te juro que te iba a pagar. Se enfermó mi **vieja**.
- Was hast du vor? Warte, Castrito! Warte, warte, warte! Ich erklär's dir! Ich wollt's dir bezahlen, aber dann ist meine Mutter krank geworden.
- MARCOS: Tu **vieja** está muerta.
- Deine Mutter ist tot!
- MARCOS: Por eso. Pobre, se enfermó y se murió. Porque •
- Meint' ich doch. Die Arme wurde krank und ist dann •
- CASTRITO: ¡Callate, callate! • ¡Hijo de puta!, hace un año que *me venís cagando con la misma historia*. ¡Dame mi **guita** ya! Si no, ¡te hago mierda!
- Halt die Klappe! Halt endlich die Klappe, du Dreckskerl! Seit einem Jahr führst du mich mit derselben Geschichte an der Nase rum! • Gib mir die Kohle oder ich mach dich alle!
- MARCOS: Por favor, te lo suplico, ¡por favor!
- Bitte nicht, ich flehe dich an!
- CASTRITO: ¡No supliques más! ¡Quiero mi **guita** ya! ¡Ahora! Si no, ¡te mato como a un perro, hijo de puta! • •
- Hör auf zu jammern! Du gibst mir jetzt die Kohle und zwar sofort! Sonst erschieß ich dich wie 'nen räudigen Köter. • •
- MARCOS: **Pibe**. • • •
- Junge. • Was • •
- [Castrito öffnet den Aktenkoffer, stellt jedoch fest, dass dieser leer ist.]
- CASTRITO: ¿Vos *me estás jodiendo* a mí? •
- Du verarscht mich doch wieder! •
- MARCOS: No.
- Wie?
- CASTRITO: ¿Vos querés hacerte matar por un cheque *de mierda*, **pelotudo**?
- Willst du, dass man dich wegen einem scheiß Scheck umbringt, du Blödmann?
- MARCOS: No. ¿Por qué? Si yo • ¿Qué hiciste con la **guita**?
- Aber wieso denn? • Was hast du mit der Kohle gemacht?
- JUAN: La escondí. • A ver si nos **afanaban** de nuevo todavía. • •
- Die hab ich versteckt. • Ich wollte nicht, dass sie uns nochmal alles klau'n. • •

6 Nueve Reinas auf Wienerisch?

CASTRITO: ¡Damelá! •
Her damit, los! •

JUAN: No, si me matás a mí no hay **guita**. •
Nein, wenn du mich umbringst, gibst's kein Geld!

CASTRITO: Entonces lo *cago matando* a él. •
Dann werd ich eben ihn umbringen!

MARCOS: -----
Stopp!

JUAN: Dale.
Nur zu!

MARCOS: ¡Pará! Por favor, ¡Juan!
Du kannst doch nicht • Bitte! Juan, Juan, bitte!

CASTRITO: Mirá que lo mato, ¿eh? • •
Ich bring ihn wirklich um. • •

JUAN: Así es la vida.
So ist das Leben.

MARCOS: ¡Juan! • •
Juan! • •

JUAN: No. • •
Nein. • •

CASTRITO: ¿No?
Nein?

JUAN: No.
Nein.

MARCOS: ¿Por qué?
Warum denn?

JUAN: Porque dijo “cheque de mierda”. •
Weil er von „scheiß Scheck” gesprochen hat.

CASTRITO: ¿Qué? •
Was? •

JUAN: Le dijiste “cheque” en lugar de “**guita**”.
Du hast Scheck statt Kohle gesagt.

CASTRITO: ¡Yo no dije cheque!
Ich hab nicht Scheck gesagt!

MARCOS: Sí, dijiste cheque.
Doch, das hast du.

CASTRITO: Yo no dije cheque.
Ich hab nicht Scheck gesagt.

MARCOS: Sí, dijiste cheque, ¡*la reputa que te parió!* Dijiste cheque, ¡dijiste cheque! •
Doch, du hast Scheck gesagt. Du bist so 'n Vollidiot! Du hast Scheck gesagt! Du hast Scheck gesagt!

CASTRITO: Y bueno. • Me llamaste a última hora. ¿Qué querés? No tuve tiempo de preparar nada.
Wenn du auch so spät anrufst! Was erwartest du? Ich hatte überhaupt keine Zeit, mich vorzubereiten!

MARCOS: ¡Qué **pedazo de pelotudo!** ¡Tomtelás! ¿No ves que sos un inútil de mierda?
¡Andate!
Du bist so 'n Schwachkopf! Zieh Leine! Du bist zu nichts zu gebrauchen! Hau endlich ab! • •

- CASTRITO: ¿Y los cincuenta? Los cincuenta para pagar el • •
Und die fünfzig um • um das zu bezahlen?
- MARCOS: ¿Para pagar el qué?
Um was zu bezahlen?
- CASTRITO: El **chumbo**. •
Die **Pistole**. •
- MARCOS: ¡Metételo en el orto el chumbo! ¡Andá! ¡**Pelotudo** de mierda! • • ¿Te das cuenta por qué te necesito yo a vos? • • • • ¿Qué me mirás con esa *cara de virgen violada*?
Schieb dir das Ding sonst wo hin! Du blöder Hund, du! • • Hast du jetzt gesehen, warum ich dich brauche? • • • • Was siehst du mich an, wie 'ne vergewaltigte Jungfrau, hä?

[*Nueve Reinas*: 01:33:25 – 01:37:10]

Im Gegensatz zu den anderen bisher analysierten Szenen ergibt sich hier für den Übersetzer die Schwierigkeit, dass noch eine dritte Figur Teil der Handlung wird, und zwar *Castrito*, der ebenso wie Marcos und Juan ein Kleinganove ist, was sich auch in dessen Sprache niederschlägt. Durch Formulierungen wie „¡*Hijo de puta!* Hace un año que *me venís cagando con la misma historia!* ¡Dame mi **guita** ya! Si no, ¡*te hago mierda!*“ oder „Si no, ¡*te mato como a un perro, hijo de puta!*“ wirkt *Castrito* in der argentinischen Originalfassung wie ein durchtriebener Gauner, der es faustdick hinter den Ohren hat. Das ist deshalb so wichtig, da sich schon kurz darauf herausstellen wird, dass diese Rolle, die *Castrito* spielt, vollkommen konträr zu seinem eigentlichen Charakter ist. In Wirklichkeit ist *Castrito* nämlich ein Dilettant und zu nichts zu gebrauchen. Durch die deutsche Übersetzung wird dieses Kontrastbild jedoch nicht geschaffen und *Castrito* wirkt von Anfang an wie ein bemitleidenswerter Stümper. Statt „Seit einem Jahr führst du mich mit derselben Geschichte an der Nase rum!“ hätte er hier beispielsweise „Seit einem Jahr erzählst du mir dieselbe Scheiße!“ sagen können, besonders vor der Tatsache, dass er Marcos nur kurz darauf in sehr barscher Weise droht, ihn zu erschießen „wie einen räudigen Köter“. Solche Stilbrüche häufen sich in dieser Szene und im Gegensatz zum Original wird hier die Stilebene zum einen permanent gewechselt und zum anderen deutlich niedriger angesetzt als in *Nueve Reinas*. Wie auch schon in Szene 2 hat sich der Übersetzer dazu entschieden, die umgangssprachliche Redewendung „*tener huevos*“ mit „Mumm haben“ zu übersetzen. Wenn Marcos Juan in dieser Szene jedoch erklärt, dass man sich, um ein „richtiger Gauner“ zu sein, auch die Hände schmutzig machen muss, wäre durchaus auch in der deutschen Version eine Formulierung wie „Wenn du ein Arschloch sein willst, dann brauchst du Eier/'was in der Hose!“ angebracht gewesen. Aus „(verdadero) *hijo de puta*“ wurde in dieser Passage „(begnadeter) Gauner“, was zwar viel expliziter ist als im argentinischen Original, jedoch mehr oder weniger ähnliche *scenes* bei den Zuschauern auszulösen vermag.

Im Gegensatz zur vorherigen Szene wurde das Wort **vieja** hier mit „Mutter“ übersetzt, wahrscheinlich deshalb, weil die Formulierung „meine Alte ist krank geworden“ im Deutschen sehr zweideutig ist: Damit kann umgangssprachlich (abwertend) einerseits die eigene Mutter und andererseits die Ehefrau bezeichnet werden. Das Wort

„Mutter“ spiegelt zwar nicht dieselbe intime Beziehung wider wie das argentinische „vieja“, dennoch lässt diese Formulierung auf ein respektvolleres Verhältnis schließen als in Szene 3, wo Juan seinen Vater als seinen „Alten“ bezeichnet.

Eine sehr gute Lösung wurde für das Wort **fasos** ganz am Anfang der Szene gefunden, womit im *Lunfardo* zwei verschiedene Dinge bezeichnet werden: einerseits ganz allgemein Zigaretten und andererseits etwas spezifischer Haschischzigaretten, also Joints. In diesem Kontext kann jedoch nur ersteres gemeint sein, weshalb das Wort „Kippen“ ein sehr passendes Pendant darstellt, das ungefähr demselben Register entspricht und bei den Zuschauern ähnliche *scenes* auslösen wird. Natürlich könnte man hier einwenden, dass „Kippen“ ein typisch bundesdeutsches Wort ist, das beispielsweise in Österreich niemand verwenden würde, jedoch haben sich die meisten Zuseher an solche Formulierungen bereits gewöhnt. Die gleich darauf folgende Frage **¿Me bancás?** ist beispielsweise sehr viel schwieriger zu übersetzen und mit „Wartest du?“ wurde hier sicherlich eine adäquate Lösung gefunden, die genau das ausdrückt, was Juan hier sagen will, wofür es jedoch im Deutschen keine wirkliche Entsprechung gibt. Eigentlich bedeutet „bancar a alguien o algo“ soviel wie jemanden oder etwas (ein Projekt etc.) finanziell zu unterstützen, allerdings kann damit auch etwas ganz anderes ausgedrückt werden, i.e. „jemanden ertragen“. Wenn ein Argentinier zu jemand anderem sagt „Sos imbancable“, dann meint er damit „Du bist wirklich unerträglich“. Auch die Frage „¿Me bancás?“ kann viele unterschiedliche Bedeutungen haben. Zum einen kann es so viel wie „Hilfst du mir (aus)?“ bedeuten, auch z.B. bei einem Kartenspiel, bei dem in Paaren gespielt wird. Auf der anderen Seite kann damit jedoch auch gefragt werden, ob der andere auf einen wartet, damit man schnell etwas erledigt, wie das in dieser Szene der Fall ist.

Ein neuerlicher Stilbruch findet ganz zu Ende der Szene statt, als Castrito Marcos bittet, ihm 50 Pesos dafür zu geben, um „el **chumbo**“ zu bezahlen. Warum der *Lunfardismus* hier mit „Pistole“ und nicht etwa mit „Knarre“ übersetzt wurde, ist mir unklar, da Castrito in dieser Sequenz nur von der Seite und in amerikanischer Einstellung zu sehen ist. Ebenso unpassend wirkt die Übersetzung von „¡Qué pedazo de pelotudo! ¡Tomtelás!“ mit „Du bist so 'n Schwachkopf! Zieh Leine!“, zumal Marcos hier sogar von hinten gefilmt wird, wodurch der Übersetzer in der Wortwahl eigentlich sehr frei ist, da er nicht auf Lippen synchronität achten muss. Eine adäquatere Übersetzung könnte beispielsweise folgendermaßen lauten: „Du verdammter Vollidiot! Verpiss dich!“.

Die wahrscheinlich schwierigste Hürde in dieser Szene findet sich ganz zu Beginn, als Marcos meint, sein Partner „**el Turco**“ werde sich bestimmt grün und blau ärgern, wenn er erfährt, welches Riesengeschäft er sich hat entgehen lassen. Die mangelnde Kulturkompetenz hat dem Übersetzer hier eindeutig ein Schnippchen geschlagen, denn „[c]on el gentilicio turco, por lo general, no nos referimos en exclusividad al natural de Turquía, sino también a toda persona de ascendencia árabe o musulmana“ (Alposta 2005:19). Außerdem ist „el Turco“ hier als Spitzname zu verstehen, was jedoch in der Synchronfassung nicht hinüberkommt. In Argentinien ist es Gang und Gäbe, anderen Menschen – besonders jedoch Mafiosi oder anderen Mitgliedern der Unterwelt –

Spitznamen zu verpassen, die häufig charakteristische Merkmale dieser Person aufgreifen. Es gibt kaum einen Argentinier, der keinen Spitznamen hat. Blonde Menschen werden zum Beispiel häufig „Rubio/a“ gerufen, Rothaarige „Colo“ (abgeleitet von „colorado/a“), Nachfahren italienischer Immigranten (auch der zweiten oder dritten Generation) „Tano/a“ etc. Im deutschsprachigen Raum gibt es so eine Tradition jedoch nicht, weshalb die Zuschauer von *Nine Queens*, wenn sie hören, dass Marcos’ Partner „Türke“ genannt wird, automatisch schlussfolgern werden, dass dieser auch tatsächlich Türke ist. Eine solche Übersetzung könnte jedoch aufgrund der Migrationsproblematik, die es sowohl in Deutschland als auch in Österreich gibt, bei einigen Zuschauern möglicherweise negative Konnotationen auslösen, was im argentinischen Original jedoch gar nicht der Fall ist. Eine mögliche Strategie wäre hier z.B. gewesen, den argentinischen Spitznamen beizubehalten. Der Satz „Turco, ¡hijo de puta! ¡Que se joda por no aparecer! Se va a querer matar cuando se entere“ könnte stattdessen folgendermaßen lauten: „Ha! El Turco, das Schwein, wird sich in den Arsch beißen, wenn er das hört! Selbst schuld, der blöde Wichser!“.

Eine weitere besondere Schwierigkeit stellt auch der *Lunfardismus* **dupla** dar, der in *Nine Queens* mit „Paar“ wiedergegeben wurde. Das Wort „dupla“ kommt eindeutig aus der Gaunersprache, „Paar“ jedoch nicht. Eine wesentlich idiomatischere Übersetzung als „Wir sind ein Paar, du und ich“ wäre zum Beispiel „Klasse Gespann wir zwei“.

Der gravierendste Stilbruch in dieser Szene – und eigentlich auch im ganzen Film – betrifft den letzten Satz, in dem Marcos zu Juan sagt: „¿Qué me mirás con esa cara de virgen violada?“, was auf Spanisch sicherlich sehr ordinär klingt, jedoch zu Marcos Charakter passt und die Zuschauer gewissermaßen auf humorvolle Weise schockiert. Es scheint jedoch vollkommen unerklärlich, was den Übersetzer dazu veranlasst haben könnte, diesen Satz wörtlich ins Deutsche zu übersetzen, wo man, im Gegensatz zum Spanischen, so barsche und vulgäre Kraftausdrücke nicht gewohnt ist. „Was siehst du mich an, wie 'ne vergewaltigte Jungfrau?“ schockiert auf Deutsch viel mehr. Zudem spricht Marcos in *Nine Queens* in einem sehr aggressiven Tonfall, wodurch die eigentlich neckisch gemeinte Frage so klingt, als sei er über Juans Reaktion entsetzt. Tatsächlich will Marcos Juan jedoch nur sagen, dass er nicht so tun solle, als ob er nicht wisse, dass er link ist und versucht, alle anderen übers Ohr zu hauen. Zugegebenermaßen ist es extrem schwierig hier eine adäquate Lösung zu finden, eine wörtliche Übersetzung verfehlt hier jedoch eindeutig das Register. Als Übersetzungslösung würde sich z.B. „Schau nicht so als wär’s dein erstes Mal!“ anbieten, wenngleich diese Formulierung deutlich weniger ordinär ist als das Original.

Ob sich durch eine Übersetzung in die Wienerische Mundart mehr Möglichkeiten ergeben, die vielen *Lunfardismen* und umgangssprachlichen Ausdrücke adäquat zu übertragen, wird im Folgenden näher erörtert.

6.8.3 Übersetzung ins Wienerische: Möglichkeiten und Grenzen

- JUAN: Hoit! Woat! I hãb meine **Tschick** vagessn! **Woat kurz!**
- MARCOS: Na guat.
- JUAN: Gemma! • •
- JUAN: Zum Glick is de Bank jã glei ums Eck.
- MARCOS: Geh tua ned raunzn! • Ha, der Turco soi scheißn gehn! Der wird si's uadntlich fãu¹n, dassa ned dã wãr, de Sau. Wãnna des hert! • • Leiwands Gspãnn mir zwa!
- JUAN: Jã. • Åwa na! Mir rechnan å^b, • tãu¹n's Gerscht^l und des wãr's.
- MARCOS: Im Ernst?
- JUAN: Na sicha! Aus is. • Mir tãu¹n de Marie und Baba!
- MARCOS: Aso, ois klãr. Du bist haaß wãu¹st durch mi reich wur^dn bist!?
- JUAN: Mir zwa san afãch ånderst, Marcos.
- MARCOS: Ånderst samma?
- JUAN: Jã.
- MARCOS: Na kloa samma ånderst. Und waaßt wãs da Unterschied is? I *steh zu dem wãs i tua*. Hãst Ångst, dass d'Leit sehñ werst bist? Wãs is, glaubst du bist wãs Bessa's ois i? Du bist ana voⁿ de gãnz *Gfernzt*! Du bist a feige Sau! Du wüßt de **Marie** åwa da ned d'Hãnd dreckig mãchn! Waßt wãs da Unterschied is? • Wannst a **Pũ¹cha** sei wüßt brauchst wãs in da Hosn! Wannst a richtiger **Pũ¹cha** sei wüßt • • Na, hoit! Castrito! Woat, her ma zua! Lãss mi's erklãrn! Bitte!
- CASTRITO: Zspot! Geh umme dã! Du ah! Geht scho! Gemma! Kummts!
- MARCOS: Ah, Castrito! Woat, i kãnn's erklãrn! I schwör • I hãtt da's zoit! Åwa dãn is mei Mamsch krãnk wur^dn!
- MARCOS: Dei Mamsch is tot!
- MARCOS: Jã, genau. • De Årme! Zerst wãr's krãnk und dãn is gstur^bn!
- CASTRITO: Geh, gusch! Hoit'n Schlapfn! • Du *Wappla*, seit an Jãhr *druckst ma's söwe Gschichtl*! Jetzt ruck außẽ min **Gerscht^l** oda des wãrs fir di! Sofort!
- MARCOS: Mãch kan Bledsinn! Bitte ned!
- CASTRITO: Her auf zum sudern! *Schiab umme de Marie*, åwa dalli! Sonst *knoi^ri di å^b wia^ran reidign Hund*!
- MARCOS: **Bua!** • • •
- CASTRITO: Wüßt mi du *hãckln*? •
- MARCOS: Wãs?
- CASTRITO: Du **Voitrottl** lãsstast di bahoat daschiaßn wegn so an unnedign Scheck?
- MARCOS: Na! Wieso? Wovoⁿ redst du? • Wãs hãst du tãⁿ min **Gerscht^l**?
- JUAN: Des hãb i vasteckt, • damit's uns ned scho wieda ois **fladern!** • •
- CASTRITO: Schiab's umme! •
- JUAN: Na, wãnnst mi *hamdrahst* gib'ts ka **Gerscht^l!** •
- CASTRITO: Dann *knoi i hoit erm å^b!* •
- JUAN: Geht schoⁿ!
- MARCOS: Na, hoit! Bitte ned! Juan!
- CASTRITO: I *drah erm wirklich ham!* • •
- JUAN: C'est la vie.
- MARCOS: Juan! • •
- JUAN: Na! • •
- CASTRITO: Na?

JUAN: Na.
 MARCOS: Wieso ned?
 JUAN: Wäu¹ du „unnediga Scheck“ gsägt hâst. •
 CASTRITO: I hâb sicha ned Scheck gsägt
 JUAN: Ohja, hâst.
 CASTRITO: I hâb ned Scheck gsägt!
 MARCOS: Na sicher hâstas gsägt, *du Sautrott!*! Scheck hâst gsägt! Scheck hâst gsägt!
 CASTRITO: Najo, wås wüst'n? • Wås ruafst mi ah so spät âⁿ? Da kânn i jâ nix vuabereitn!
 MARCOS: Wås bist du fir a **Eiszapfnschlichter**! Fir nix bist guat! **Schleich di! Hau di üba'd Heisa!**
 CASTRITO: Und de 50? Um des zum brennaⁿ?
 MARCOS: Wås wüst brennaⁿ?
 CASTRITO: De **Krâchn**.
 MARCOS: *De kânnst da in Oasch schia^bn*, du blea **Wappla**! Siah^ßst? Waaßt jetzt warum i di brauch? Jetzt *ziag ned so an Fotz! Bist jâ ka Frischgflächta!*

Die Kameraperspektive wechselt in dieser Szene permanent zwischen halbtotalen und amerikanischen Einstellungen, stellenweise gibt es auch Großaufnahmen. Größtenteils handelt es sich um Profilaufnahmen, in einigen Einstellungen sind die Schauspieler jedoch auch von hinten zu sehen. Des Weiteren gibt es viele Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen, wobei die sprechende Person (meist Marcos) kaum im Bild ist. Dadurch ergeben sich für den Dialogbuchautor viele Vorteile: Er muss weniger genau auf qualitative und quantitative Lippensynchronität achten und kann freiere, natürlichere Formulierungen wählen, die die jeweiligen *scenes* möglicherweise besser vermitteln können als die „wörtlichen“ Rohübersetzungen. Besonders am Anfang der Szene sind Juan und Marcos in einer (Halb-)Totalen zu sehen, wodurch man ihre Lippenbewegungen kaum erkennen kann. Darum habe ich mich hier teilweise dazu entschieden, freiere Formulierungen zu wählen, um so einen höheren Grad an Natürlichkeit und Authentizität zu erzielen. Ein Beispiel dafür ist der Satz „Geh tua ned raunzn!“ statt „So schlimm isses auch wieder nicht!“: Würde man in dieser Situation wirklich sagen „Ist doch nicht so schlimm!“? Mitnichten. Viel eher scheint eine Aussage wie „Jetzt jammer doch nicht!“ hier angebracht. Im Wienerischen würde man „Tua ned raunzn!“ sagen, daher meine Entscheidung für diese Lösung. Ein weiteres Beispiel ist der Satz „I steh zu dem, wås i tua“ für „yo me **banco** lo que hago“. Wie bereits erwähnt gibt es für das Wort „bancarse algo/a alguien“ keine wirkliche Entsprechung im Deutschen bzw. im Wienerischen, da damit viele unterschiedliche Dinge ausgedrückt werden können. Dennoch ist es durch die gewählte Übersetzung gelungen, den *Inhalt* des Gesagten adäquat zu übermitteln, ohne dabei jedoch erheblich das Register zu ändern. Auch am Ende der Szene habe ich mich für eine freiere Übersetzung entschieden und die Satzstruktur geändert, um einen höheren Grad an Authentizität zu schaffen. Die Passage „¿Qué pedazo de pelotudo! ¡Tomatelás! ¿No ves que sos un inútil de mierda? ¡Andate!“ lautet in der wienerischen Übersetzung „Wås bist du fir a Eiszapfnschlichter! Fir nix bist guat! Schleich di! Hau di üba'd Heisa!“ Als **Eiszapfnschlichter** wird in der Wiener Mundart auf sehr bildhafte Weise

jemand bezeichnet, der zu nichts zu gebrauchen und für alles zu dumm ist. Obwohl viele Zuschauer dieses Wort möglicherweise nicht kennen, können sie sich doch sofort vorstellen, was damit gemeint ist. Durch diese Übersetzung wird der kaum ernstzunehmenden Rage, in die sich Marcos versetzt fühlt, ebenso gut Ausdruck verliehen wie durch das spanische **pedazo de pelotudo**. Die beiden Aufforderungen an Castrito, zu verschwinden (¡**Tomatelás!** und ¡Andate!) habe ich mit der im Wienerischen üblichen Phrase „**Schleich di! Hau di üba'd Heisa!**“ übersetzt, wodurch ein humoristischer Effekt erzeugt wird, genau wie im Original, wenn Marcos den Ausdruck „¡Tomatelás!“ benutzt.

Wie schon weiter oben erklärt, halte ich eine Übersetzung des Namens von Marcos' Komplizen „el Turco“ für problematisch, da für einige Zuschauer hier möglicherweise negative Konnotationen mitschwingen, darum habe ich diesen Namen im Spanischen belassen.

Grundsätzlich finden sich in dieser Szene viele Ausdrücke, die die Zuschauer bereits aus vorangegangenen Szenen kennen, weshalb sie hier eigentlich nur geringe Verständnisprobleme haben sollten. Dazu zählen z.B. **Pü^lcha**, **Gerschtl**, **Marie** oder **Wappla**, das in der vorherigen Szene für „hijo de puta“ gewählt wurde und hier als Übersetzung für „pelotudo de mierda“ steht. Statt dem bisher gewählten „Puffn“ für Pistole habe ich mich diesmal für **Krächh** entschieden, da auch im Original ein anderer Ausdruck verwendet wurde, i.e. **chumbo**.

Für das Wort *bicho* habe ich im Wienerischen den Ausdruck *Gfernzter* gefunden, womit sehr durchtriebene und hinterlistige Personen beschrieben werden, was für die betreffende Situation sehr passend ist: Marcos ist der Meinung, Juan tue so als sei er ein Unschuldslamm, obwohl er in Wahrheit einer „von der schlimmsten Sorte“ sei. Beim Wort *bicho* schwingt zwar noch eine andere Konnotation mit, i.e. die, dass Marcos Juan gewissermaßen als „Abschaum“ bezeichnet, jedoch konnte ich hierfür keine 100%ige Entsprechung im Wienerischen finden.

Wie bereits erwähnt hat das Wort **vieja** im *Lunfardo* mehrere unterschiedliche Bedeutungen, ist damit jedoch die eigene Mutter (oder die eines anderen) gemeint, dann ist dieses Wort als ein liebevoller „Kosenamen“ zu verstehen, mit dem die Eltern zuweilen auch direkt angesprochen werden. Wenn Marcos also sagt „Se enfermó mi vieja“, dann meint er damit sicher nicht seine „Alte“, sondern will Castritos Mitleid erregen, obwohl dieser natürlich weiß, dass Marcos' Mutter längst gestorben ist. Das wienerische „Mamsch“ löst also beim Zuschauer ähnliche *scenes* aus.

Für die Wendung „Hace un año que *me venís cagando con la misma historia*“ findet sich im Wienerischen eine sehr idiomatische Entsprechung, die Marcos' Dreistigkeit im Umgang mit anderen sehr gut zum Ausdruck bringt: „Seit an Jähr *druckst ma's söwe Gschichtl*“.

Auch in dieser Szene hat es sich angeboten, stellenweise wienerische Ausdrücke anzuführen, wo in *Nueve Reinas* keine *Lunfardismen* standen, wodurch es jedoch zu keinen Stilbrüchen mit dem Original gekommen ist. Ein Beispiel ist die Übersetzung „C'est la vie“ für „Así es la vida“, da es sich hierbei um eine sehr gebräuchliche Wendung handelt, die außerdem nicht nur von Wienern, sondern von wahrscheinlich allen

deutschsprachigen Zuschauern verstanden wird. Auch für Castritos Drohungen, Marcos und Juan umzubringen, hat es sich angeboten, Lösungen in der Wiener Mundart zu finden und so habe ich hier für „matar“ und „cagar matando“ die Ausdrücke „hamdrahn“ und „ã^bknoin“ gewählt.

Wie bereits festgestellt, stellt die größte Hürde in dieser Szene der letzte Satz dar, der fast unübersetzbar scheint, sofern man einen erheblichen Stilbruch vermeiden möchte. Die von mir angeführte Lösung ist sicherlich nur eine von vielen und kann die Stimmung, die Marcos' bruske Formulierung „¿*Qué me mirás con esa cara de virgen violada?*“ beim spanischsprachigen Publikum erzeugt, nur schwerlich nachahmen. Da ich jedoch davon überzeugt bin, dass eine wörtliche Übersetzung mit „Wås schaut mi åⁿ wia^ra vergewoیتیte Jungfrau?“ bzw. „Wås schaut mi åⁿ wia^ra hergstraade Virtschin?“ keinesfalls die richtige Lösung ist, da diese im Deutschen viel zu vulgär klingt, ist ein Stilbruch zum Original in diesem Kontext wahrscheinlich das geringere Übel.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass es in dieser Szene größtenteils gelungen ist, dieselbe Stilebene wie im Original beizubehalten und dadurch ähnliche *scenes* auszulösen. Da viele der *Lunfardismen* dem Publikum nun schon bekannt sind und sich auch die bundesdeutschen Zuschauer wahrscheinlich schon etwas an die Aussprache gewöhnt haben, ist diese Szene sicherlich auch für ein breiteres Publikum verständlich.

7 Conclusio

„La variación lingüística tiene siempre una función determinada en el texto, y la elección de un tipo de lenguaje en lugar de otro no es casual. Por eso, si está presente en el texto original, hay que plantearse el problema de una posible equivalencia, según el enfoque y la finalidad, de donde derivan diversos grados de reproducción de la variación en el texto traducido.“ (Mantarro 2010:160f.)

Wie dieses Zitat zeigt, ist die Verwendung von dialektalen oder soziolektalen Elementen in einem Text niemals willkürlich, sondern erfüllt die Funktion eines *Diskursmarkers*. Die Übertragung solcher Varietäten in eine andere Sprache stellt den Übersetzer dabei vor einige Hürden, da die soziale und lokale Verankerung besonders im Fall von Dialekten noch viel stärker ausgeprägt ist als das bei der Standardsprache der Fall ist. Grundsätzlich bieten sich zahlreiche Möglichkeiten für die Übertragung solcher Sprachvarietäten in eine andere Sprache an, deren Anwendbarkeit hängt jedoch von vielen unterschiedlichen Faktoren ab und muss von Fall zu Fall neu überprüft werden. Eine Hilfestellung bei der Wahl einer adäquaten Übersetzungsstrategie kann der Skopos des Zieltextes sein. Je nachdem, ob die Übersetzung einem sehr spezifischen Publikum oder der breiten Masse verständlich sein muss, gilt es eine andere Lösung zu finden. Wie die Analyse in Kapitel 6 gezeigt hat, eröffnet die Übersetzung des *Lunfardo* in die Wiener Mundart viele Möglichkeiten und es finden sich Äquivalente für die meisten Ausdrücke. Dennoch muss man sich eingestehen, dass es sich bei einer Übersetzung ins Wienerische um eine Strategie handelt, bei der man auf gewisse Grenzen stößt, wenn es darum geht, einen Text zu erstellen, der für ein breites Publikum verständlich sein soll und nicht nur für einen eingeschränkten Personenkreis. Das liegt vor allem daran, dass das zielsprachliche Publikum den Film mit einer anderen Erwartungshaltung rezipiert als das beim Original der Fall ist. Die meisten Zuschauer sind schon so sehr an die typische Synchronisiersprache gewöhnt, dass es möglicherweise befremdlich wirken könnte, wenn die Darsteller plötzlich auf Wienerisch zu sprechen beginnen. Zudem ist der Wiener Dialekt für ein norddeutsches Publikum wahrscheinlich unverständlich. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass auch das Original nur die wenigsten Menschen zur Gänze verstehen werden, da die Darsteller häufig murmeln oder undeutlich sprechen und die vielen verwendeten *Lunfardismen* sicherlich nicht für alle spanischsprachigen Zuschauer verständlich sind. Genau diese Tatsache macht jedoch den Reiz des Films *Nueve Reinas* aus, da durch diese Art und Weise zu sprechen der Effekt geschaffen wird, als wären Marcos und Juan echte Gauner, die sich auf der Straße auskennen und im Verbrecherjargon miteinander kommunizieren. Dieser Effekt kann durch eine Übersetzung ins Standarddeutsche allerdings nicht erzeugt werden. Durch eine Übertragung ins Wienerische jedoch ist es möglich, eine sehr ähnliche Wirkung erzielen.

Wie verständlich die wienerische Übersetzung auch für ein nicht-österreichisches Publikum ist, ließe sich letzten Endes nur in der Praxis überprüfen, indem man die einzelnen Szenen einem deutschen Publikum vorspielt. Dennoch bin ich davon überzeugt,

dass sich auch bei norddeutschen Zuschauern nach den ersten 5-10 Minuten des Films⁸⁴ ein gewisser „Gewöhnungseffekt“ einstellen würde, da viele der *Lunfardismen* sich über den ganzen Film hinweg wiederholen und ich beispielsweise bei den von mir übersetzten Szenen darauf bedacht war, nur dort Dialektausdrücke zu finden, wo auch im Original *Lunfardismen* oder andere umgangssprachliche Ausdrücke standen. Wer schon einmal eine Folge aus den Serien *Kaisermühlen Blues* oder *MA 2412* gesehen hat, kann bestätigen, dass die Übersetzung durchaus noch „wienerischer“ ausfallen hätte können. Abgesehen von den wienerischen Dialektausdrücken könnte auch die unterschiedliche Aussprache und Betonung besonders anfangs schwer verständlich sein, was sich allerdings in der Theorie nur schwer bestätigen lässt.

Die Übersetzung des *Lunfardo* in die Wiener Mundart bringt, wie in der Arbeit gezeigt wurde, sowohl Vor- als auch Nachteile mit sich, die je nachdem, für welches Zielpublikum der Text bestimmt ist, unterschiedlich gewichtet sind. Grundsätzlich ermöglicht eine Übertragung ins Wienerische, den Stil des Originals zu wahren und den Effekt, den der Einsatz des *Lunfardo* bei einem spanischsprachigen Publikum erzeugt, in adäquater Weise nachzuahmen. Durch eine Übersetzung ins Wienerische kann ein erhöhtes Maß an Authentizität erzielt und die humoristische Wirkung des Originals beibehalten werden. Da die Wiener Mundart sehr reich an *Rotwelsch*-Ausdrücken ist, ist es möglich, auch Entsprechungen für *Lunfardismen* zu finden, die dem Bereich der Gaunersprache zuzurechnen und auch in Argentinien nur einem eingeschränkten Personenkreis verständlich sind. Ein solcher Effekt kann durch eine Übertragung ins Standarddeutsche allerdings nicht erzielt werden.

Natürlich eröffnet auch die Tatsache, dass der Film *Nine Queens* nur auf DVD erschienen ist, bei der Wahl der geeigneten Übersetzungsstrategie mehr Möglichkeiten und es wäre wünschenswert, wenn man sich in Zukunft in der Synchronisierungsbranche auch zu etwas gewagteren Lösungsansätzen durchringen würde, da diese, wie die vorliegende Arbeit zeigt, sehr viele Vorteile mit sich bringen.

⁸⁴ Dazu müsste natürlich der *gesamte* Film übersetzt werden und nicht nur 4 Szenen, wie in der vorliegenden Arbeit.

8 Anhang

8.1 Anhang 1: E-mail Korrespondenz mit DVD-Vertrieb

Der Film *Nueve Reinas* wurde im deutschsprachigen Raum erstmals im Jahr 2003 von Kinowelt Home Entertainment GmbH in Vertrieb genommen. Im September 2011 wurde der Firmensitz jedoch von Leipzig nach Berlin verlegt und es kam auch zu einer Umbenennung in STUDIOCANAL, nachdem das Unternehmen bereits seit 2008 eine 100%ige Tochter des gleichnamigen französischen Filmverleihs ist. Die Vermutung, dass im Rahmen dieses Umzugs einige Daten verloren gegangen sind, liegt nahe, geht jedoch aus der vorliegenden Antwort auf meine Anfrage nicht explizit hervor. Bekräftigt wird diese Annahme auch durch die Tatsache, dass zahlreiche zuvor gesendete Emails unbeantwortet blieben. Aus Platzgründen wird hier jedoch nur die Email-Anfrage angeführt, zu der es auch eine Stellungnahme seitens STUDIOCANAL gibt.

E-mail an STUDIOCANAL:

Von: Kerstin Plass
Gesendet: Montag, 3. Oktober 2011 10:12
An: STUDIOCANAL Presseservice
Cc: Lange Daniela; Wieandt Martin
Betreff: Synchronversion Nine Queens

Sehr geehrte Damen und Herren,

Mein Name ist Kerstin Plass und ich bin Studentin für Translationswissenschaften an der Universität Wien. Im Rahmen meiner Master-Arbeit analysiere ich die deutsche Synchronfassung des argentinischen Spielfilms "Nueve Reinas" (2000) von Fabián Bielinsky für den Sie (damals noch unter dem Namen Kinowelt Home Entertainment GmbH) seit Ende 2003 den DVD-Vertrieb im deutschsprachigen Raum (unter dem Titel "Nine Queens") übernommen haben.

Um einige der Übersetzungsentscheidungen besser verstehen zu können, wäre es notwendig, den Übersetzer bzw. die Übersetzerin zu kontaktieren. Soweit ich herausfinden konnte (diese Information habe ich Anfang August telefonisch von einer gewissen Frau Weber erhalten, die auch bei Kinowelt tätig ist), wurde die Synchronübersetzung von einem externen Übersetzer angefertigt bzw. ein externes Übersetzungsbüro damit betraut. Ich wäre Ihnen zu enormem Dank verpflichtet, wenn Sie mir die Kontaktdaten (E-mail-Adresse oder dgl.) übermitteln könnten.

Des Weiteren wäre ich Ihnen äußerst dankbar, wenn Sie mir - sofern das firmenrechtlich möglich ist - nähere Angaben zu den Verkaufszahlen der DVD im deutschsprachigen Raum zur Verfügung stellen könnten, um die ungefähre Reichweite der deutschen Synchronfassung abschätzen zu können.

Auf Ihre baldige Rückmeldung hoffend,
 verbleibe ich mit freundlichen Grüßen

Kerstin Plass

Antwort von STUDIOCANAL:

Von: Tornow Charlott <charlott.tornow@studiocanal.de>

Betreff: AW: Synchronversion Nine Queens

Datum: 07. Oktober 2011 09:01:30 MESZ

An: Kerstin Plass <kerstin.pl@hotmail.com>

Kopie: Heber Julia <julia.heber@studiocanal.de>

Sehr geehrte Frau Plass,

leider können wir Ihnen mit Ihrem Anliegen nicht weiterhelfen. Die Übersetzung des Films liegt schon zu lange zurück, sodass wir Ihnen leider auch nicht sagen können, welches Unternehmen mit der Übersetzung beauftragt war. Die Verkaufszahlen der DVD können wir nicht herausgeben, da sie unter das Firmengeheimnis fallen.

Wir wünschen Ihnen weiterhin viel Erfolg bei Ihrer Arbeit!

Mit freundlichen Grüßen



Charlott Tornow
Presse & PR
Theatrical Distribution Germany

**BITTE BEACHTEN SIE UNSERE NEUE POST- UND
RECHNUNGSANSCHRIFT: PLEASE NOTE OUR NEW POSTAL AND BILLING
ADDRESS:**

STUDIOCANAL GmbH
Neue Promenade 4 10178 Berlin

Telefon: +49 30 810969 316 Fax: +49 30 810969 309 E-Mail:
charlott.tornow@studiocanal.de Internet: www.studiocanal.de

Sitz der Gesellschaft ist Berlin Amtsgericht Charlottenburg HRB 136284 USTID NR.
DE 813 644 666 Geschäftsführer: Wolfgang Braun

8.2 Anhang 2: Erläuterungen zur Transkription des Wienerischen

Da es sich beim Wienerischen um eine *Mundart* handelt, gibt es auch keine allgemeingültige Orthographie. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass viele der verwendeten Laute in der deutschen Schriftsprache nicht existieren. Eine Transkription der Dialoge in der Lautschrift, wie sie für sprachwissenschaftliche Zwecke üblich ist, würde den Sinn und Zweck dieser Arbeit jedoch gänzlich verfehlen und zudem beim Leser Verwirrung stiften. In der einschlägigen Literatur finden sich zahlreiche Lösungsansätze, wie die Transkription des Wienerischen erfolgreich gemeistert werden könnte. Bei der Übersetzung der Filmdialoge habe ich folgende Zeichen zur graphischen Darstellung der Laute verwendet⁸⁵:

ă	Das schriftsprachliche „a“ wird im Wienerischen häufig als dumpfes „a“ ausgesprochen, das eine Mischung aus den Lauten „a“ und „o“ darstellt, z.B. hăt, mąg, Dăch etc.
ău	Es gibt Wörter im Wienerischen, die einen Laut enthalten, der nur sehr schwer zu definieren ist und zwischen dem schriftsprachlichen „ö“ und „äu“ bzw. „eu“ liegt, dieser wird als „ău“ transkribiert, z.B. fău ^l n
ea	Das schriftsprachliche „ie“ wird häufig als „ea“ ausgesprochen, z.B. Wean, ebenso wird „ör“ häufig als „ea“ gesprochen, z.B. heast, stean etc.
oa	Im Wienerischen wird, wenn „a“ und „r“ aufeinander folgen „oa“ gesprochen, z.B. hoat, Oasch etc.
oi	Steht in der Schriftsprache „al“, so wird im Wienerischen „oi“ gesprochen, z.B. Woid, koid etc.
ñ	Im Wienerischen existiert ein undefinierbarer Laut, der irgendwo zwischen „gn“ und „ng“ liegt, dieser wird als „ñ“ transkribiert, z.B. gsehñ, stehñ
w	Steht ein „b“ zwischen zwei (gesprochenen) Selbstlauten, so wird ein „w“ gesprochen, z.B. söwa, Weiwa etc.
hochgestellte Buchstaben	Durch Transkriptionen wie ^b m, ^d l, ^l l, ⁿ l, ^l n etc. wird dargestellt, dass ein Laut zwar vorhanden ist, jedoch kaum hörbar betont wird.

⁸⁵ Hierbei stütze ich mich auf keine konkrete Strategie, sondern habe einzelne Transkriptionsverfahren kombiniert, um so ein m.E. nach möglichst leserfreundliches Schriftbild des Wienerischen zu schaffen.

8.3 Anhang 3: DVD-Cover



Literaturverzeichnis

Allgemeine Nachschlagewerke (Wörterbücher und Lexika)

- Der *Brockhaus in fünfzehn Bänden*. Band 7 Is-Kon. 1998. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus.
- Der *Brockhaus in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 16 Krut-Link. 2006. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus.
- Der *Brockhaus in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 25 Sele-Spos. 2006. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus.
- Der *Brockhaus in 30 Bänden*. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 27 Talb-Try. 2006. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus.
- Diccionario de Lunfardo*. 2008. Gottero, Laura (Hg.). Buenos Aires: Andrómeda.
- Die Gaunersprache der Wiener Galerie*. 1996. Burnadz, Julian M. (Hg.). Lübeck: Verlag für polizeiliches Fachschrifttum Georg Schmidt-Römhild.
- Die Wiener Gauner-, Zuhälter- und Dirnensprache*. 1998. Petrikovits, Albert (hg. u. mit einem Nachwort versehen von Inge Strasser). Wien [u.a.]: Böhlau.
- Fischer-Lexikon Publizistik*. 1971. Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried (Hg.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation*. 2009. Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried/Wilke, Jürgen (Hgg.). Frankfurt am Main: Fischer.
- Nuevo diccionario lunfardo*. 2010. Gobello, José (Hg.). Buenos Aires: Corregidor.
- Wiener Dialekt*. Weanerische Drahdiwaberln von A-Z. Zweite, erweiterte Auflage. 1978. Hauenstein, Hans (Hg.). Wien: Buchdruckerei und Zeitungsverlag Karl & Otto Karner.
- Wiener Wut. Das Schimpfwörterbuch. Zweitausend einschlägige Ausdrücke gesammelt und kommentiert von Richard Weis*. 2000. Weihs, Richard (Hg.). Wien: Uhdla Edition.

Online-Wörterbücher

- Babylon. *Diccionario de Lunfardo*. Einzusehen auf: <http://diccionario.babylon.com/dialectos/diccionario-lunfardo-espanol/> [zuletzt eingesehen am: 19.12.2011]
- Duden – Online Wörterbuch. Einzusehen auf: <http://www.duden.de/> [zuletzt eingesehen am: 19.12.2011]
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española - Vigésima Segunda Edición*. Online-Version: <http://buscon.rae.es/draeI/> [zuletzt eingesehen am: 19.12.2011]

Sekundärliteratur

- Aguilar, G. 2006. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguinis, Marcos. 2001. *El atroz encanto de ser argentinos*. Buenos Aires: Planeta.
- Ammann, Margret. 1990. „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung.“ *TEXTconTEXT* 1990:5.3/4, S. 209-250.
- Ammann, Margret. 1995. *Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute. Eine Einführung für Studierende*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation. (=thw – translatorisches handeln – wissenschaft,chriftenreihe der allgemeinen übersetzungs- und dolmetschwissenschaft; Bd. 1).

- Aprea, Gustavo. 2008. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento/Buenos Aires: Bibliotecta Nacional. (=Colección „25 años, 25 libros“; Bd. 1).
- Beaugrande, Robert-Alain de/Dressler, Wolfgang U. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- Bhabha, Homi K. 1997. „Verortungen der Kultur.“ In: Bronfen, Elisabeth/Marius, Benjamin/Steffen, Theresa (Hgg.), S. 123-148.
- Birkenstock, Arne/Rüegg, Helena. ²2003. *Tango. Geschichte und Geschichten*. 2. Auflage. München: Dt. Taschenbuch Verlag.
- Blum, Kerstin. 2010. *Die Fabrik des Universums. Übersetzungsfehler bei der deutschen Synchronisation amerikanischer TV-Serien am Beispiel der Simpsons*. München: AVM (Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung).
- Bodemer, Klaus et al. (Hgg.) 2002. *Argentinien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- Born, Joachim. 2007. „Lunfardo – Unterwelt, Tango, Alltag: zum Mythos eines Substandards. Eine semantische, syllabomorphologische und pragmatische Analyse.“ In: Kremnitz, Georg (Hg.), S. 177-212.
- Bronfen, Elisabeth/Marius, Benjamin/Steffen, Theresa (Hgg.) 1997. *Hybride Kulturen*. Tübingen: Stauffenberg.
- Broszinsky-Schwabe, Edith. 2011. *Interkulturelle Kommunikation. Missverständnisse - Verständigung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.
- Caparrós Lera, José M. 2004. *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*. Madrid: Rialp. (=Libros de Cine).
- Cedeño Rojas, Maribel. 2007. *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien: Synchronisation und Untertitelung in Venezuela für ein hispanoamerikanisches Publikum und in Deutschland*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. (=Heidelberger Studien zur Übersetzungswissenschaft; Bd. 7).
- Dabringer, Elisabeth. 1992. *Eine Sprachvarietät in Argentinien: Der Lunfardo*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Delabastita, Dirk. 1989. „Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics.“ *Babel* 35:4, S. 193-218.
- Díaz Cintas, Jorge. (Hg.) 2008. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. (=Benjamins Translation Library, Bd. 77).
- Díaz Cintas, Jorge. (Hg.) 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol [u.a.]: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla. (Hgg.) 2009. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dizdar, Dilek. ²2006. „Skopostheorie.“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S.104-106.
- Dries, Josephine. 1995. *Dubbing and subtitling. Guidelines for production and distribution*. Düsseldorf: The European Institute for Media/Europäisches Medieninstitut e.V.
- Englund Dimitrova, Birgitta. 2004. „Orality, literacy, reproduction of discourse and the translation of dialect.“ In: Helin, I. (Hg.), S. 121-139.

- Ennis, Juan A. 2008. *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*. Frankfurt/Main: Peter Lang. (=Sprache – Identität – Kultur; Bd. 2).
- Faulstich, Werner. ⁴1994. *Einführung in die Filmanalyse*. 4., unveränderte Auflage. Tübingen: Narr. (=Literaturwissenschaft im Grundstudium; Bd. 1).
- Fillmore, Charles. 1977. „Scenes-and-frames semantics.“ In: Zampolli, Antonio (Hg.), S. 55-81.
- Gampert, Vanessa. 2009. „Soziale Sprachvarietäten.“ In: Zybatow, Lew N. (Hg.), S. 219-224.
- Girtler, Robert. ²1996. *Randkulturen. Theorien der Unanständigkeit. Mit einem Beitrag zur Gaunersprache*. 2. unveränderte Auflage. Wien [u.a.]: Böhlau.
- Girtler, Robert. 1998. *Rotwelsch : die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden*. Wien [u.a.]: Böhlau.
- Gobello, José. 1996. *Aproximación al lunfardo*. Buenos Aires: EDUCA.
- Gobello, José. 2003. „Nota bene del tercer milenio.“ In: Gobello, J. ⁴2009, S. 9-11.
- Gobello, José. ⁴2009. *Lunfardía. Acotaciones al lenguaje porteño*. 4. Auflage. Marcelo H. Oliveri: Buenos Aires.
- Göhring, Heinz. 1980. „Deutsch als Fremdsprache und interkulturelle Kommunikation.“ In: Wierlacher, Alois (Hg.), S. 70-90.
- Göhring, Heinz. ²2006. „Interkulturelle Kommunikation.“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S.112-115.
- Gugenberger, Eva. 2010. „Das Konzept der Hybridität in der Migrationslinguistik.“ In: Ludwig, R./Röseberg, D. (Hgg.), S. 67-91.
- Heidegger, Martin. 1949. *Über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Helin, Irmeli. (Hg.) 2004. *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Frankfurt am Main: Peter Lang. (=Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften; Bd. 24).
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Herbst, Thomas. 1997. „Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation.“ In: Trosborg, Anna (Hg.), S. 291-308.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia. (=Annales Academiae Scientiarum Fennicae).
- Holz-Mänttari, Justa. 1993. „Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht.“ In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (Hgg.), S. 301 – 320.
- Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (Hgg.) 1993. *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto. (=Studia translologica: Ser. A; Bd. 3).
- Holzer, Peter. 1998. „Isotopie oder ‚scenes and frames‘. Überlegungen zu semantischen Konzepten und deren Relevanz beim Übersetzen.“ In: Holzer, Peter./Feyrer, Cornelia (Hgg.), S. 159-172.
- Holzer, Peter/Feyrer, Cornelia (Hg.) 1998. *Text, Sprache, Kultur: Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Instituts für Übersetzer- und Dolmetschausbildung der Universität Innsbruck*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang.
- Hönig, Hans G. 1986. „Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion – ein Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse.“ In: Snell-Hornby, M. (Hg.), S. 230-251.
- Hönig, Hans G. ²2006. „Textverstehen und Recherchieren.“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 160-164.
- House, Juliane. 1977. *A model for translation quality assessment*. Tübingen: Narr. (=Tübinger Beiträge zur Linguistik; Bd. 88).

- House, Juliane. 1997. *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Tübingen: Narr. (=Tübinger Beiträge zur Linguistik; Bd. 410).
- Ivanuscha-Gómez, Silvia. 2010. *Der argentinische Lunfardo. „Entre cafetines, timbas y percantas“*. Gießen: Johannes Herrmann Verlag. (=Kölner Arbeiten zu Sprache und Kultur; Bd. 5).
- Kadrić, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke Michèle. ²2007. *Translatorische Methodik*. 2., überarbeitete Auflage. Wien: Facultas.
- Kaindl, Klaus. ²2006. „Übersetzungskritik“. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 373-378.
- Kaiser-Cooke, Michèle. 2007. *Wissenschaft – Translation – Kommunikation*. Wien: Facultas. (=Basiswissen Translation, Bd. 2)
- Kaiser, Susana. 2005. *Postmemories of terror. A new Generation Copes with the Legacy of the „Dirty War“*. New York: Palgarve Macmillan.
- Kleewein, Ingrid V. 1983. *Lunfardo. Sprachwissenschaftliche Arbeit*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Kolb, Waltraud. ²2006. „Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)“. In: Snell-Hornby, Mar./Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 278-280.
- Königs, Frank. G. (Hg.) 1989. *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Goethe-Institut.
- Kremnitz, Georg (Hg.) 2007. *Von La Quiaca nach Ushuaia. Sprachen, Kulturen und Geschichte in Argentinien*. Wien: Praesens.
- Kupsch-Losereit, Sigrid. ²2006. „Psycholinguistik“. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 64-66.
- Kußmaul, Paul 1986. „Übersetzen als Entscheidungsprozeß. Die Rolle der Fehleranalyse in der Übersetzungsdidaktik.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.), S. 206-229.
- Kußmaul, Paul ²2006. „Semantik“. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 49-53.
- Lauscher, Susanne. 1998. „Zum Kulturbegriff in deutschen Arbeiten zur Translationswissenschaft. Eine Bestandsaufnahme.“ In: Holzer, Peter/Feyrer, Cornelia (Hg.), S. 277-289.
- Ludwig, Ralph/Röseberg, Dorothee. (Hgg.) 2010. *Tout-Monde: Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung. Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen „alten“ und „neuen“ Räumen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Maier, Wolfgang. 1997. *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang. (=Forum anglicum; Bd. 23).
- Maletzke, Georg. 1996. *Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Manhart, Sibylle. 1996. *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: eine interdisziplinäre Betrachtung*. Universität Wien: Dissertation.
- Manhart, Sibylle. ²2006. „Synchronisation (Synchronisierung)“. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 264-266.
- Maranghello, César. 2004. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laerts.
- Nord, Christiane. 1998. „Vertikal statt horizontal. Die Übersetzungseinheit aus funktionaler Sicht.“ In: Holzer, Peter/Feyrer, Cornelia (Hgg.), S. 125-140.
- Nord, Christiane. ²2006a. „Textlinguistik“. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Peter/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 59-61.
- Nord, Christiane. ²2006b. „Das Verhältnis des Zieltexts zum Ausgangstext.“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 141-144.

- Nord, Christiane. ²2006c. „Ausrichtung an der zielkulturellen Situation.“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 144-147.
- Nord, Christiane. ²2006d. „Textanalyse: pragmatisch/funktional.“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 350-354.
- Nord, Christiane. ³2007. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse.* Unveränderter Nachdruck der 3. Auflage 1995. Tübingen: Julius Groos.
- Panozzo, Marcelo. 2009. „El mainstream que nunca estuvo.“ In: Peña, Jaime (Hg.), S. 47-57.
- Peña, Jaime. (Hg.) 2009. *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008.* Madrid: T&B Editores.
- Pérez Gaudi, Carmen. 2002. „El lunfardo.“ In: Störl, Kerstin/Klare, Johannes (Hgg.), S. 555-570.
- Pérsico, Eduardo. 2004. *Lunfardo y la poética popular: ensayo glosario de voces y poemas.* Buenos Aires: Proyecto Editorial.
- Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Pöllmann, Magdalena. 2009. „Sprachvarietäten als Herausforderung beim Filmübersetzen.“ In: Zybatow, Lew N. (Hg.), S. 212-219.
- Pruys, Guido M. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden.* Tübingen: Narr (=Medienbibliothek: Serie B, Studien; Bd. 14).
- Reinart, Sylvia. 2009. „Das Übersetzen von Untertiteln – ein Translationsprofil.“ In: Zybatow, Lew N. (Hg.), S. 151-165.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. ²1991. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* 2. Auflage. Tübingen: Niemeyer (=Linguistische Arbeiten; Bd. 147).
- Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen.* München: Hueber. (=Hueber Hochschulreihe; Bd. 12).
- Reiß, Katharina. 1989. „Übersetzungstheorie und -praxis der Übersetzungskritik.“ In: Königs, Frank G. (Hg.), S. 71-93.
- Reiß, Katharina. 1995. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen.* Hg. von Snell-Hornby, Mary/Kadrić, Mira. Wien: Wiener Universitätsverlag WUV. (=WUV Studienbücher Geisteswissenschaften, Bd. 1).
- Resch, Renate. 2006. *Translatorische Textkompetenz. Texte im Kulturtransfer.* Frankfurt/Main, Wien: Peter Lang.
- Risku, Hanna. ²2006. „Translatorisches Handeln.“ In: Snell-Hornby, M./Hönig, H. G./Kußmaul, P./Schmitt, P. A. (Hgg.), S. 107-112.
- Rivas, José A. 2004. „Opinión Previa.“ In: Pérsico, E., S. 5-6.
- Salevsky, Heidemarie (Hg.) 1992. *Wissenschaftliche Grundlagen der Sprachmittlung: Berliner Beiträge zur Übersetzungswissenschaft. Otto Kade zum Gedenken.* Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang.
- Schäffauer, Markus K. 2002. „Die Bürde der Repression und das neue argentinische Kino seit 1980.“ *Argentinien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur.* In: Bodemer, Klaus/Pagni, Andrea/ Waldmann, Peter (Hgg.), S. 493-526.
- Schmitt, Peter A. ²2006. „Berufspraxis und Ausbildung: Was machen Übersetzer/Dolmetscher?“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 1-5.

- Snell-Hornby, Mary. 1986. „Einleitung. Übersetzen, Sprache, Kultur.“ In: Snell-Hornby, M. (Hg.), S. 9-29.
- Snell-Hornby, Mary. (Hg.) 1986. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.
- Snell-Hornby, Mary. 1996a. „Der Text als Gestalt: Ganzheit in der Übersetzung.“ Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Auf der Suche nach dem ganzheitlichen Augenblick* an der Universität Zürich im Wintersemester 1990/91. In: Snell-Hornby, Mary. 1996b. S. 51-63.
- Snell-Hornby, Mary. 1996b. *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Hg. von Kadrić, Mira/Kaindl, Klaus. Wien: Wiener Universitätsverlag. (=WUV Studienbücher, Geisteswissenschaften, Bd.2).
- Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.) ²2006. *Handbuch Translation*. Zweite, verbesserte Auflage. Tübingen: Stauffenburg.
- Sokoli, Stavroula. „Subtitling Norms in Greece and Spain.“ In: Díaz Citnas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hgg.), S. 36-48.
- Stolze, Radegundis. 1986. „Zur Bedeutung von Hermeneutik und Textlinguistik beim Übersetzen.“ In: Snell-Hornby, Mary. (Hg.), S. 133-159.
- Stolze, Radegundis. 2008. *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. 5. überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr.
- Störl, Kerstin/Klare, Johannes (Hgg.). 2002. *Romanische Sprachen in Amerika. Festschrift für Hans-Dieter Paufler zum 65. Geburtstag*. Frankfurt/Main: Peter Lang. (=Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation; Bd. 8).
- Šubrt, Petr. 2010. *Wiener Dialekt*. Masaryk Universität Wien: Magisterarbeit.
- Teruggi, Mario E. 1973. „Introducción“. In: Teruggi, M. E. ²1978, S. 11-14.
- Teruggi, Mario E. ²1978. *Panorama del lunfardo. Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*. Segunda edición ampliada y corregida. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1986. „Die Szene hinter dem Text: ‚Scenes-and-frames semantics‘ in der Übersetzung“. In: Snell-Hornby, M. (Hg.), S. 184-205.
- Vermeer, Hans J. 1986. „Übersetzen als kultureller Transfer.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.), S. 30-53.
- Vermeer, Hans J. ²1990. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. 2. Auflage. Heidelberg: Universitätsdruckerei Heidelberg.
- Vermeer, Hans J. 1992. „Eine kurze Skizze der scenes-&-frames-Semantik für Translatoren“. In: Salevsky, H. (Hg.). S. 75-83.
- Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosten? : scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos. (=TEXTconTEXT: Beiheft 3).
- Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D. ¹¹2007. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. 11., unveränderte Auflage. Bern: Hans Huber.
- Wehle, Peter. 1997. *Die Wiener Gaunersprache: von Auszuzeln bis Zimmerwanzen*. Wien: Ueberreuter.
- Wierlacher, Alois (Hg.). 1980. *Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie I*. München: Fink.
- Wilke, J. 2009. „Film.“ In: Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried/Wilke, Jürgen (Hgg.) S. 13-41.
- Witte, Heidrun. 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.

- Witte, Heidrun. ²2006. „Die Rolle der Kulturkompetenz.“ In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.), S. 345-348
- Wolf, Sergio. ²1994. *Cine argentino. La otra historia*. Santos Dumont: Letra Buena. (=Colección Comunicación Visual).
- Zabalbeascoa, Patrick. 2008. „The nature of the audiovisual text and its parameters.“ In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), S. 21-37.
- Zampolli, Antonio. (Hg.) 1977. *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam [u.a.]: North Holland Publishing Company. (=Fundamental Studies in Computer Science, Bd. 5).
- Zybatow, Lew N. (Hg.) 2009. *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft. IATI-Beiträge I*. Frankfurt/Main: Peter Lang (=Forum für Translationswissenschaft; Bd. 11)
- Zybatow, Lew N. 2009. „Filmsynchronisation als Translation.“ In: Zybatow, Lew N. (Hg.), S. 62-94.

Online-Quellen

- Alposta, Luis. 2005. *Mosaícos porteños*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri. Online einzusehen auf: <http://www.elmurocultural.com/Tango/Alposta/alposta14.html> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- Fernández Fernández, María J. 2006. „Screen Translation. A Case Study: The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film *South Park* into Spanish.“ *Translation Journal* Vol.10, No.3 (Juli 2006). URL: <http://www.bokorlang.com/journal/37swear.htm> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=259> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- <http://www.latinamericanstudies.org/argentina/viveza.htm> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- Heiss, Christine/Soffritti, Marcelo. 2007. „Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum? Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und den entsprechenden Synchronversionen.“ *inTRAlinea*, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia. URL: http://www.intralineait/specials/dialectrans/eng_more.php?id=531_0_49_0_M [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- Lomeña Galiano, María. 2009. „Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios.“ *ENTRECULTURAS*, 2009:1, URL: <http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/articulo14.pdf> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- López, Nora. Ohne Jahr. „Posibles límites del lunfardo.“ URL: <http://geocities.ws/lunfa2000/limite.html> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- Mantarro, Chiara. 2010. „Traducir el cine, traducir el dialecto: Estudio lingüístico de la película *Romanzo Criminal*.“ In: *ENTRECULTURAS* Número 2, ISSN 1989-5097, Fecha de publicación 27/12/2010; Universidad de Málaga. URL: <http://www.entreculturas.uma.es/n2pdf/articulo10.pdf> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- Orígenes del Cine nacional:*
<http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=293> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- Ortega, Victor H. 2006. „Nueve reinas. Están de duelo en argentina“. *Escáner cultural, revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 8:85. URL: <http://www.escaner.cl/escaner85/cine.html> [zuletzt eingesehen am 19.01.2012]

- Saéz, Liliana. 2010. „Postal porteña“. *El espectador imaginario: Escuela de crítica cinematográfica* (März 2010), URL: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/marzo-2010/criticas/nueve-reinas.php> [zuletzt eingesehen am 19.01.2012]
- Samaniego Fernández, Eva/Fernández Fuertes, Raquel. 2002. „La variación lingüística en los estudios de traducción.“ *EPOS* 2002:18, S. 325-342. URL: <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-698860FB-A441-5DF3-8E5D-A603A2AB8166&dsID=PDF> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- Scotti, Marcelo. Ohne Jahr. „Nueve Reinas“. URL: <http://abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/cendie/cinedivulgacion/videos/nueverein-as.pdf> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]
- Vicuña Cifuentes, Julio. 1910. *Coa, jerga de los delincuentes chilenos. Estudio y vocabulario*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Online einzusehen auf: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0012918.pdf> [zuletzt eingesehen am: 19.01.2012]

Abstract (Deutsch)

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zu klären, welche Möglichkeiten und Grenzen sich für die Übertragung sprachlicher Varietäten bei der Synchronisation von Filmen ergeben. Das dafür ausgewählte Beispiel ist der *Lunfardo*, ein in Argentinien vorkommendes linguistisches Phänomen, das seinen Ursprung in der europäischen Immigration zwischen 1860 und 1920 hat. Anhand einer Analyse des argentinischen Spielfilms *Nueve Reinas* wird analysiert, welche Schwierigkeiten sich bei der Übertragung des *Lunfardo* ins Deutsche ergeben. In einer kontrastiven Analyse mit der bereits existierenden deutschen Synchronversion des Films wird anhand von vier ausgewählten Szenen untersucht, welche Vor- und Nachteile sich aus einer Übersetzung des *Lunfardo* in die Wiener Mundart ergeben. Wichtige Parameter zur Bestimmung der Adäquatheit der jeweiligen Translationsstrategie sind dabei u.a. die Funktionalität der zielsprachlichen Version in Bezug auf den Skopos, auf die evozierten *scenes* und *frames* sowie die Berücksichtigung von Faktoren wie Lippen- und Gestensynchronität. Da es jedoch um die Übertragung eines sprachlichen Phänomens geht, hat die Frage, inwiefern es der zielsprachlichen Version gelingt, Stimmung und Stilebene des Originals zu wahren, für die vorliegende Arbeit oberste Priorität.

Keywords: Lunfardo, Nueve Reinas, Filmsynchronisation, argentinisches Kino.

Abstract (English)

Translating linguistic varieties into another language is one of the major and seemingly insurmountable obstacles a translator may be confronted with. When it comes to dubbing a film where such linguistic varieties form an integral part of the aesthetic proposal this venture becomes even more difficult. The present Masters thesis takes a practical approach to the topic by analysing the possible translation methods for a linguistic phenomenon called *Lunfardo* which has originated during the period of European immigration in Argentina between 1860 and 1920. By way of better illustration four scenes from the Argentinean film *Nueve Reinas* and its dubbed German version will be compared paying close attention to the methods used for translating *Lunfardo*. Since translating a (social) dialect into standard language (as was done in the dubbed German version) always implies a great loss of atmosphere and humour in comparison to the original film, as well as major changes concerning the linguistic register, other feasible methods have to be found. The strategy chosen in the present work is a translation into the Viennese dialect which shares certain conformities with *Lunfardo*. In order to prove the adequacy of this translation method parameters such as the target text's function, the *scenes* and *frames* evoked or lip and nucleus sync have to be borne in mind. Nevertheless, the major factor to be considered is whether the translation manages to preserve the linguistic register of the original version and to create a comparable atmosphere.

Keywords: Lunfardo, Nueve Reinas, Dubbing, Argentine cinema.

Lebenslauf

Kerstin PLASS, BA

Persönliche Angaben

Geburtsdatum	19. März 1988
Geburtsort	Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich
E-Mail	kerstin.pl@hotmail.com

Ausbildung

seit März 2010	Masterstudium Literaturübersetzen (Deutsch, Spanisch, Englisch) an der Universität Wien
seit März 2010	Masterstudium „Interdisziplinärer Universitätslehrgang für Höhere Lateinamerika-Studien“ am Österreichischen Lateinamerikainstitut und der Universität Wien
Okt 2006 – Nov 2009	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation (Deutsch, Englisch, Spanisch) an der Universität Wien
Juni 2006	Matura mit <i>ausgezeichnetem Erfolg</i> am Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium XXIII Anton-Baumgartner-Straße

Arbeitserfahrung

Sept 2010 – Aug 2011	Botschaft der Republik Argentinien in Wien, Verwaltung und Sprachassessment sowie Übersetzung diplomatischer Dokumente
----------------------	--

Weiterbildung

Feb 2007, Juli-Sept 2007, Mai 2008	Intensivsprachkurse für die Stufen B1, C1 und C2 an der UMA Universidad de Málaga, Spanien
2009, 2010	Portugiesischkurse für die Stufen A1-B1 am Österreichischen Lateinamerikainstitut

Mitgliedschaften etc.: Studierendenvertreterin und Mitglied des wissenschaftlichen Beirats des Österreichischen Lateinamerikainstituts

Auslandaufenthalte: Spanien (1 Jahr und 2 Monate), Argentinien (2 Monate), Venezuela (1 Monat), Portugal (1 Monat)

