

Strategien der Übertragung von Kulturspezifika in der audiovisuellen Übersetzung

Klaić, Arijana

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:049085>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-29**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



UNIVERSITÄT RIJEKA
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

**Strategien der Übertragung von Kulturspezifika in der
audiovisuellen Übersetzung**

Eine kontrastive Analyse der deutschen Synchronisation und der kroatischen
Untertitelung der amerikanischen Serie „The Simpsons“

Master-Arbeit

Verfasst von:

Arijana Klaić

Betreut von:

Dr. phil. Manuela Svoboda

September, 2017

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Audiovisuelles Übersetzen	7
2.1	Formen des audiovisuellen Übersetzens	9
2.2	Die Synchronisation	11
2.2.1	Synchronisationsforschung	12
2.2.2	Arten der Synchronität	15
2.2.3	Synchronisationsvorgang	16
2.3	Die Untertitelung	18
2.3.1	Der Untertitelungsprozess	22
2.3.2	Untertitelungsrichtlinien und Strategien	23
2.4	Synchronisation vs. Untertitelung	24
3	Der Kulturbegriff	26
3.1	Kulturtransfer in der Übersetzung	28
3.2	Kulturspezifika	29
3.3	Strategien der Übertragung von Kulturspezifika	32
4	<i>The Simpsons</i>	40
4.1	Die Serie als Satire der amerikanischen Gesellschaft.....	40
4.2	Ausstrahlung und Übersetzung der Serie in Deutschland und Kroatien	42

5	Analyse der deutschen Synchronisation und der kroatischen Untertitelung	44
5.1	Vorgehensweise und Analyseverfahren	45
5.2	Die Übersetzung außersprachlicher Kulturspezifika	47
5.3	Die Übersetzung innersprachlicher Kulturspezifika	57
5.4	Diskussion der Ergebnisse	64
6	Zusammenfassung	66
7	Literaturverzeichnis	68
8	Abkürzungsverzeichnis	74
9	Stichwortverzeichnis	75
	Anhang	76

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die am heutigen Tag abgegebene Master-Arbeit selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Rijeka, den _____ Unterschrift _____

1 Einleitung

„Übersétzen ist übersetzen, traducere navem. Wer nun zur seefahrt aufgelegt, ein schiff bemannen und mit vollem segel an das gestade jenseits führen kann, musz dennoch landen, wo anderer boden ist und andere luft streicht“ (Snell – Hornby 2006:17).

Die 1847 von Jakob Grimm gegebene Definition des Übersetzens ist auch 170 Jahre später, besonders in dem Bereich der audiovisuellen Übersetzung, treffender als je zuvor. Der europäische Markt wird nämlich von amerikanischen Filmen und TV-Sendungen (demgemäß auch dem „American Way of Life“) stark dominiert, was das Bestreben nach Übersetzungen, die nicht nur sprachlich, sondern auch kulturell in der Zielsprache/Kultur angesiedelt sind, äußerst aktuell macht. In diesem Zusammenhang stellt das Übersetzen von Kulturspezifika eine besondere Herausforderung für Übersetzer von audiomedialen Produkten dar, denn die Auswahl der Strategie, mit deren Hilfe ein Kulturspezifikum von dem ausgangssprachlichen (im weiteren Text „AS“) Boden zu dem zielsprachlichen (im weiteren Text „ZS“) Boden übersetzt wird (vgl. ebd.), hängt nicht nur vom Produkt selbst, sondern auch von der ausgewählten Übersetzungsart und dem Markt ab.

In der vorliegenden Arbeit werden dementsprechend die zwei am weitesten verbreiteten Übersetzungsarten in den jeweiligen Zielsprachenländern (die Synchronisation in Deutschland und die Untertitelung in Kroatien) kontrastiv analysiert, damit festgelegt werden kann, welche Strategien für die Übertragung inner- und außersprachlicher Kulturspezifika verwendet werden, ob die Auswahl der Strategien durch die Regeln und Begrenzungen der jeweiligen Übersetzungsart beeinflusst wird und zuletzt, angesichts der Orientierung an ausgewählte Strategien, ob man eine Tendenz gegenüber AS-orientierten oder ZS-orientierten Strategien feststellen kann.

Um die vorher gestellten Fragen erörtern zu können, wurde als Untersuchungskorpus die amerikanische Kultserie „The Simpsons“ ausgewählt, da die weltweit populäre Sitcom den amerikanischen Lebensstil satirisch wiederspiegelt und reich an inner- und außersprachlichen Kulturspezifika und stereotypen Vorstellungen ist.

Am Anfang der Arbeit wird der Bereich der audiovisuellen Übersetzung ausführlich erläutert. Besonders hervorgehoben und detailliert beschrieben werden dabei die zwei in der Arbeit untersuchten Übersetzungsarten, Synchronisation und Untertitelung, dessen geschichtliche

Entwicklung, die wissenschaftliche Forschung, die Arten, der Vorgang und die Vor- und Nachteile behandelt werden und am Ende des Kapitels auch summiert miteinander verglichen werden.

Im zweiten Teil der Arbeit wird zuerst der Kulturbegriff selbst und darauffolgend auch der Kulturtransfer in der Übersetzung behandelt. Den zentralen Teil des Kapitels bildet die Beschreibung des Phänomens Kulturspezifikum. Der ausführlichen Definition folgt die Vorstellung der Gliederung nach mehreren Autoren, woraufhin anschließend auch die Strategien der Übertragung von Kulturspezifika hervorgehoben werden.

Im Fokus des dritten Kapitels steht die Serie „The Simpsons“, dessen Entstehung, Autoren, Inhalt und Hauptprotagonisten zuerst kurz vorgestellt werden. In dem darauffolgenden Unterkapitel wird erläutert warum die Serie als Satire der amerikanischen Gesellschaft bezeichnet werden kann, wie die Komik in der weltbekannten Sitcom aufgebaut ist und, zuletzt wie lange „The Simpsons“ in Deutschland und Kroatien ausgestrahlt werden und wer sie für den jeweiligen Markt übersetzt.

Im Hauptteil der Arbeit werden die deutsche Synchronisation und die kroatische Untertitelung analysiert. Zuerst werden die Vorgehensweise und das Analyseverfahren beschrieben, woraufhin dann die Gegenüberstellung einiger Szenen in der Originalfassung und der beiden Übersetzungen folgen wird, damit auftretende inner- und außersprachliche Kulturspezifika festgestellt werden können und die Strategien ihrer Übertragung diskutiert werden können. Am Ende des Kapitels werden Untersuchungsergebnisse systematisch dargestellt und auf deren Basis die am Anfang gestellten Fragen erläutert.

Zum Schluss wird ein zusammenfassender Überblick gegeben, wobei die wichtigsten Aspekte noch einmal betont werden.

2 Audiovisuelles Übersetzen

Die Anfänge der Translations- i.e. Übersetzungswissenschaft findet man schon in der Antike, als die ersten übersetzerischen Konzepte postuliert wurden, doch erst im 20. Jh. löste sich die Forschung der Übersetzung von der Philosophie und Theologie und begann sich als eigenständige Disziplin zu etablieren (vgl. Kučiš 2016:39). Bedingt durch die Heterogenität des Übersetzungsprozesses entstand eine Vielzahl von Theorien, die Gojmerac (2008) wie folgt eingeteilt hat: 1) die rein linguistischen Theorien, die die innere Struktur des Zeichensystems Sprache erforschen und dessen Übersetzungsmodelle auf sprachliche Äquivalenz ausgerichtet sind, 2) die textorientierten Ansätze, in deren Zentrum des Interesses die Entwicklung und Beschreibung von übersetzungsrelevanten Texttypen steht und 3) die kommunikationswissenschaftliche Theorien, die die Übersetzungswissenschaft als „linguistisch-kommunikationswissenschaftliche“ Disziplin ansehen (vgl. Gojmerac 2008: 27-28). Zusammen legten die genannten Ansätze das Fundament zur Entwicklung der modernen interdisziplinären Übersetzungswissenschaft, dessen neu entwickelten Konzepte und Methoden im erheblichen Maße den transkulturellen Austausch in der heutigen globalisierten Welt fördern.

Eines der jüngsten und am wenigsten erforschten Bereiche der Translationswissenschaft, das audiovisuelle Übersetzen (im weiteren Text "AVÜ"), begann sich mit der Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre zu entwickeln. Im Unterschied zu Stummfilmen, die weltweit ohne Veränderungen verstanden wurden oder eventuell durch anderssprachige Inserts (Titelübersetzungen) für den Export vorbereitet wurden, verlangten Tonfilme die Entwicklung neuer Übersetzungstechniken, die die Vermarktung auf Auslandsmärkten ermöglichen würden (vgl. Bräutigam 2001:9). Die erste Lösung sah man in der Herstellung verschiedensprachiger Versionen desselben Films (mit meist verschiedenen Schauspielern), doch das kostenintensive Verfahren wurde immer mehr durch andere Formen des audiovisuellen Übersetzens verdrängt, vor allem durch die Synchronisation und die Untertitelung.

Obwohl fast hundert Jahre seit dem Beginn des AVÜs vergangen sind und an seiner Qualität die Gewinne sowohl von Filmstudios, als auch TV-Sendern weltweit hängen, intensivierte sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Theorie und Praxis des AVÜs erst in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts, weshalb noch immer keine Einheit über den Namen und Gegenstandsbereich dieser translationswissenschaftlicher Kategorie besteht.

Heutzutage werden für den Vorgang der Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials, d. h. des AVÜs, das zusammenfassend von Jüngst (2010) wie folgt definiert wurde: „*Unter audio-*

visueller Übersetzung versteht man allgemein das Übersetzten von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben“, verschiedene Termini in der Fachliteratur benutzt (Macan, Primorac Aberer 2014:181). Je nach Autor wird die oben beschriebene Übersetzungsart u.a. als „multi-medialer Texttyp“ (Reiß und Vermeer 1984) „Medienübersetzung“ (Reinart 2004), „Screen Translation“ (Tveit 2004), „(Multi)Media Translation“ (Gambier und Gottlieb 2001, Snell-Hornby 2006), „Language Transfer“ (Luyken 1991) und „audiovisual translation“ (Baker 1998, Gambier 2004) bezeichnet (vgl. Leißner 2009:16). Die angeführten Bezeichnungen und die mit ihnen verbundenen Theorien können einem der Forschungsansätze, die in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem AVÜ vorkommen, zugewiesen werden. Zunächst unterscheidet man die funktionalen/deskriptiven Ansätze, „(...) *welche die Filmübersetzung für einen kulturellen Transfer halten*“, dann die Sprachwissenschaftlichen/übersetzungsrelevanten Ansätze, „(...) *die sich mit sprachwissenschaftlichen Aspekten der Filmübersetzung beschäftigen*“ und zuletzt die praktischen Ansätze, „(...) *die technische Aspekte (z. B. in der Untertitelung) betreffen*“ (Varrone 2012:24).

Den Anfang selbst in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem bis dahin fast unbeachteten Bereich des AVÜs machte Katharina Reiß, die 1971 bei der Entwicklung ihrer übersetzungsrelevanten Texttypologie, die auf Bühlers Organon-Modell basierte, darauf aufmerksam wurde, dass die Gliederung von Texttypen auf den informativen, den expressiven und den operativen, noch durch den audiomedialen Texttyp erweitert werden sollte: „(...) *such texts have been written to be spoken or sung and are hence dependent on a non-linguistic (technical) medium or on other audio-visual forms of expression for their full realization (...)*“ (Reiß 1971:34, zitiert nach Snell-Hornby 2006:84). Ihre Bemerkungen lösten eine wissenschaftliche Diskussion zwischen deutschen Translationwissenschaftlern aus, denn man beklagte, dass die Bezeichnung „audiomedial“ nicht die bildliche Darstellung beachtete. In Anlehnung an die Kritik von Bernd Spillner (1980) änderte sie den Namen von audiomedialen zu multimedialen Texttyp, um bildliche und expressive Aspekte miteinzubeziehen und beschreibt zusammen mit Vermeer in ihrem Buch „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie“ (1984) multimediale Texte als „(...) *Texte, die eine Kombination von sowohl akustischen Elementen (Musik, Sprache) als auch von visuellen und expressiven Elementen (Gestik, Mimik) aufweisen, welche durch Rundfunk, Fernsehen oder Computer übertragen werden*“ (Varrone 2012:20). Wichtig zu betonen ist, dass sie 1990 zum Ergebnis kam, dass multimediale Texte nicht einen vierten Texttyp formen, sondern verschiedene Elemente des/der jeweiligen Texttypen (informativ, expressiv, operativ) beinhalten, so dass z. B. Dreh-

bücher, Lieder, Theaterstücke, Comics oder Werbung als multimediale Texte bezeichnet werden können (vgl. Snell-Hornby 2006:84).

Mit der Entwicklung der Computer- und Informationstechnologien in den 90er Jahren wurde der Begriff „multimedial“ vor allem in Bezug auf „neue“ Technologien gebraucht, sodass ein terminologisches Wirrwarr in der Übersetzungswissenschaft entstand. Um terminologische Klarheit zu schaffen und die Kategorie „multimediale“ Texte von Reiß zu differenzieren, schlug Snell-Hornby in ihrem Buch „The Turns of Translation Studies“ (2006) folgende Gliederung vor:

- „1. Multimedial texts (in English usually audiovisual) are conveyed by technical and/or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub-/surtitling),
2. Multimodal texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera,
3. Multisemiotic texts use different graphic sign systems, verbal and nonverbal (e.g. comics or print advertisements),
4. Audiomedial texts are those written to be spoken, hence reach their ultimate recipient by means of the human voice and not from the printed page (e.g. political speeches, academic papers)“ (Snell-Hornby 2006:85).

Die erste angeführte Kategorie der multimedialen bzw. audiovisuellen Texte entspricht dem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, da zu dieser Kategorie u. a. auch Synchronisations- und Untertitelungstexte gehören, weshalb auch der Begriff „audiovisuelles Übersetzen“ aus einer Vielzahl der oben genannten Termini gewählt wurde, um den Gegenstand der Arbeit so weit wie möglich zu präzisieren.

2.1 Formen des audiovisuellen Übersetzens

Mit dem ersten Tonfilm „The Jazz Singer“ (1927) endete das Zeitalter des „mimisch-gestischen Esperanto“ und man entwickelte unterschiedliche Formen der Übersetzung von multimedialen bzw. audiovisuellen Texten (vgl. Žanić 2009:9). Während sich in Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich und Spanien die Synchronisation als dominante Form erwies,

neigen kleinere Länder (z. B. skandinavische Länder, Beneluxländer, Kroatien) mit kleinen Sprachgemeinschaften, dessen begrenzter Markt die Kosten der Synchronisation nicht decken kann, außersprachliches Film und Fernsehmaterial mithilfe von Untertiteln für die heimischen Zuschauer zu übertragen (vgl. Wissmath et al. 2009: 114).

Heutzutage unterscheidet man aber, neben der Synchronisation und der Untertitelung, eine Reihe unterschiedlicher Formen des AVÜs, dessen Einteilung und Beschreibung von Autor zu Autor variiert. Eine der am häufigsten zitierten Gliederung stammt von Roman Jakobson, dem weltberühmten Linguisten, der drei Formen des AVÜs nennt – zuerst „(...) *das inner-sprachliche [rewording] einer Aussage (...)*“ oder das intralinguale (innersprachliche) Übersetzen, zweitens das interlinguale (zweisprachliche) Übersetzen, worunter man „(...) *die Übertragung zwischen zwei natürlichen Sprachen (...)*“ versteht und zuletzt das intersemiotische Übersetzen (auch als Transmutation bezeichnet), dass sich auf die Veränderung zwischen verbalen und nonverbalen Zeichensystemen bezieht (Meurer 2012:18). In Anlehnung an Jakobsons Gliederung des AVÜs erläutern Macan und Primorac Aberer (2014) weiterhin die Kategorien des inter- und interlingualen Übersetzens und fügen hierbei dem interlingualen (zweisprachlichen) Übersetzen folgende Formen hinzu: das Untertiteln, die Synchronisation, das Voice-Over und das Filmdolmetschen, während zum intralingualen (innersprachlichen) AVÜ sowohl Verdolmetschung und Untertitelung für Hörgeschädigte, als auch die Audiodeskription gehören (vgl. Macan, Primorac Aberer 2014: 183,193).¹

Unter Voice-Over versteht man eine Form des interlingualen AVÜs, bei dem der übersetzte Text „(...) *nicht lippensynchron zum Originaltext gesprochen wird und eine kürzere Zeitdauer hat als dieser. Vielmehr wird der Originalton etwa ein bis zwei Sekunden angespielt und (...) heruntergedreht, dass man ihn noch wahrnimmt, aber nicht mehr verstehen kann*“ (Jüngst 2010:87). Der übersetzte Text wird zumeist von einem Profisprecher gesprochen und ist ein paar Sekunden kürzer als der Originaltext, sodass man am Ende immer den Originalton, wieder auf normale Hörstärke hochgedreht, hören kann. Das Voice-Over Verfahren wird vor allem bei der Übersetzung von Dokumentarfilmen eingesetzt, aber auch im Radio z.B. bei Features und Reportagen, in Industrievideos (für ZS Produktpräsentation) und im osteuropäischen Raum auch für Spielfilme (die sogenannte „slawische Synchronisation“) (vgl. ebd.). Sehr wenige Forschungsarbeiten aus dem Bereich des AVÜs beschäftigen sich mit dem Voice-Over-Übersetzen, da diese Form weder Anpassungen auf die Lippenbewegungen

¹ Da in den folgenden Kapiteln die Synchronisation und die Untertitelung näher gebracht werden, werden folgend diese zwei Formen des audiovisuellen Übersetzens nicht erörtert.

der Sprecher erfordert wie bei der Synchronisation, noch müssen komplizierte Umformungen des Textes wie bei der Untertitelung vorgenommen werden, weswegen auch in diesem Zusammenhang von der „*pretended easiness*“ gesprochen wird (vgl. Oreo 2004, zitiert nach Jüngst 2010:88).

Das Filmdolmetschen ist eine Form des interlingualen AVÜs, das primär bei Filmfestivals vorkommt. Hierbei werden Filme, während sie dem Publikum präsentiert werden, simultan gedolmetscht, sodass die Zuschauer den gedolmetschten Text über Lautsprecher oder Kopfhörer rezipieren können (vgl. Macan, Primorac Aberer 2014:193). Die Dolmetscher stehen oft unter großen Druck, denn sie erhalten nicht immer die Textbücher, die die Vorbereitung erleichtern könnten und sind auch oft gezwungen nicht aus Kabinen, sondern direkt aus dem Zuschauerraum zu dolmetschen, manchmal auch Filme, die länger als 90 Minuten sind und können sich dabei einen Konzentrationsverlust nicht erlauben (vgl. Jüngst 2010:159-162). Das Filmdolmetschen wird vor allen bei Filmen angewendet, dessen Übersetzung im ZS Land (entweder Synchronisation oder Untertitelung) noch nicht fertig ist oder eine landesweite Distribution des Filmes nicht geplant ist. Es sollte nicht mit dem Voice-Over verwechselt werden, da der gedolmetschte Text nicht aufgezeichnet wird, aber mit dem Mediendolmetschen verglichen werden kann, bei dem z. B. auch ein Gast, der in einer Fernsehshow in einer anderen Sprache spricht, gedolmetscht wird (vgl. Macan, Primorac Aberer 2014:193).

2.2 Die Synchronisation

Die Synchronisation ist eine Form des AVÜs, bei der „(...) *die Dialogspur des Originals durch eine zielsprachliche Dialogspur vollständig ersetzt*“ wird (Jüngst 2010:2). Sie wird oft als „totale Übersetzung“ bezeichnet, denn bei der Übersetzung des AS Originaltextes muss nicht nur linguistische Äquivalenz erzielt werden, sondern auch die mit der Ausgangssprache (verbundenen Konnotationen und soziokulturellen Aspekte übertragen werden, oder wie es Umberto Eco ausdrückt hat „(...) *ne prevodi se riječ za riječ, nego svijet za svijet.*“ (Žanić 2009:10).

Als dominante Form der Übersetzung, trotz der hohen Kosten, hat sie sich, wie schon vorher erwähnt wurde, vor allem in den drei typischen Synchronisationsländern, Spanien, Italien und Deutschland entwickelt, was mit der faschistisch-totalitären Vergangenheit dieser Länder in Zusammenhang gebracht werden kann. Die Synchronisation nämlich erlaubte es, ungewollte

Inhalte verschwinden zu lassen und die Dominanz der Nationalsprache zu festigen. Beispielsweise wurden aus der deutschen Synchronisation von „Casablanca“, die 1952 in die Kinos kam, fast alle Hinweise zum Zweiten Weltkrieg ausgeschnitten (z. B. aus dem tschechischen Widerstandskämpfer Victor László wurde der skandinavische Professor Victor Larsen und die deutschen Besatzer von Casablanca verschwanden komplett) (vgl. Pruys 1997:6).

Aber auch andere große Länder, wie z. B. Frankreich entwickelten sich zu Synchronisationsländern, denn die hohen Zuschauerzahlen erlaubten es für die Distributoren und Sender Gewinne zu machen, trotz der hohen Kosten der Synchronisation (vgl. Jüngst 2010:4).

Trotz der vielen Kritiken, denen die Synchronfassungen oft in der Öffentlichkeit und den Medien ausgesetzt sind, ist die Mehrheit der wissenschaftlichen Autoren sich einig, dass in den genannten Ländern auch weiterhin die Synchronisation die dominante Form bleiben wird, was vor allen mit der Macht der Gewohnheit in Verbindung gebracht werden kann: *“When viewers are accustomed to one adaptation method they seem not to worry about the disadvantages that go with the method. In addition, they seem to dislike the other method”* (Koolstra et al. 2003:347, zitiert nach ebd.).

2.2.1 Synchronisationsforschung

In seinem Werk *“Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden“* (1997) gibt Guido Marc Pruys einen umfassenden Überblick der Synchronisationsforschung im deutschsprachigen Raum und leistet auch konstruktive Kritik zu jeder der beschriebenen Untersuchungen. Die Mehrheit der präsentierten Studien kann in zwei große Gruppen eingeteilt werden: die linguistische (Müller (1982), Whitman-Linsen (1992) und Herbst (1994)) und die soziologische (Hesse-Quack (1967), Toepser-Ziegert (1978) und Garncarz (1990/2)).

Obwohl seit Anfang der dreißiger Jahre lippensynchrone deutsche Fassungen produziert werden, begann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Synchronisation erst in den 60ern, als Otto Hesse-Quack seine Studie *„Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung.“* (1967) veröffentlichte (vgl. Pruys 1997: 22). Das Ziel seiner „Pilot-Studie“ formulierte Hesse-Quack wie folgt: *„Was uns (...) besonders interessierte, war, welche Gründe die Veränderungen haben, wer sie im einzelnen vornimmt und an welchen Teilen und Stellen der Filme solche Veränderungen in der*

Hauptsache stattfinden“ (Hesse-Quack 1967:13). Er kam zum Ergebnis, dass „ (...) *eine große Anzahl der Faktoren, die zu Veränderungen führen, sozialer Natur sind*“, weshalb er auch einen qualitativen Trend von Individualisierung zu Standardisierung feststellt hat (vgl. ebd. S. 194). In seiner Besprechung der Studie äußert Pruys Kritik, besonders an der Wahl des Untersuchungsmaterials, da Hesse-Quack Dialoglisten untersucht, was sich Pruys Ansicht nach nicht eignet, da Textbücher der Synchronfirmen oft nur eine Grundlage bilden und im Prozess der Synchronisation bearbeitet werden, aber auch, weil sich nur in Filmen Veränderungen bei den Geräuschen und der Musik offenbaren (vgl. Pruys 1997: 23).

In der zweiten von Pruys präsentierten soziologischen Studie „Theorie und Praxis der Synchronisation“ aus dem Jahr 1978, kommt die Autorin Gabriele Toepser-Ziegert auf Basis der Untersuchung von Dialogen der Hauptfiguren in 15 Folgen von „Die 2^{te}“, zum umgekehrten Ergebnis im Vergleich mit der Hesse-Quacks Studie. „*Während Hesse-Quack vor allem die Veränderungen in den deutschen Dialogen beklagte, so Toepser-Ziegert die fehlenden Veränderungen in der Gesellschaft*“ (vgl. ebd. S. 25). Pruys übt auch stark Kritik bei der Diskussion dieser Studie, denn die Autorin stellt die aus dem Original in die deutsche Synchronisation transportierten Wertvorstellungen mit denen der deutschen Gesellschaft gleich und ignoriert dabei sowohl die Individualität der Synchronautoren, als auch die Ausgerichtetheit vieler Filme auf ein bestimmtes Zielpublikum (Sesamstraße vs. Kung-Fu Filme). Schließlich kommt Pruys zum Ergebniss, dass beide Studien deutlich zeigen „ (...) *wie Untersuchungsergebnisse durch die Auswahl des Materials, der Fragestellung und der Vergleichskategorien vorherbestimmt werden können*“ (Pruys 1997:28).

Zu den „Pionieruntersuchungen“ deutscher Synchronisation zählt Pruys auch J. Dietmar Müllers Dissertation „Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche“ (1982), in der der Autor einen bedeutsamen Beitrag zu der Synchronisationsforschung leistete, indem er wichtige Anmerkungen zur Geschichte der Synchronisation, zum technischen Ablauf und den Analysen von Untertiteln machte (vgl. ebd. S.29). Was Pruys sowohl an dieser Untersuchung, als auch an den vorher Vorgestellten beklagt, ist, dass alle Autoren analog zu literaturübersetzerischen Theorien annehmen, dass „ (...) *eine inhaltlich äquivalente Synchronisation eines Filmes möglich ist*“ (ebd. S. 30). Er findet diese Ansichtswiese äußerst problematisch, da Synchronautoren im Unterschied zu Literaturübersetzern eine andere, nicht rein reproduktive Zielvorstellung haben, weshalb auch bei der Analyse von Filmsynchronisationen die schöpfe-

² „Die 2“ sind eine Krimiserie aus den 70ern, in deren Hauptrollen Roger Moore und Tony Curtis zu finden sind. Sie ist humoristisch, besonders wegen den vielen Wort-Spielen der beiden Hauptakteure.

rischen Möglichkeiten der Synchronisationsarbeit in Betracht gezogen werden müssen (vgl. S. 31).

Die einzige von den präsentierten Studien, die einen Einblick in die Synchronisationswelt der DDR gibt, ist die 1967 erschienene Studie „Filmsynchronisation in der DDR“ der Ost-Berliner Autorin Dagmar Wanschura-Nawroth. Sie postuliert drei Ziele der Synchronisationsarbeit: Erhalt des Originals, Verständlichkeit und Konformität mit der Kulturpolitik der DDR. (vgl. ebd. S. 33) Pruys kritisiert vor allem die Widersprüchlichkeit der genannten Ziele und sieht in der Studie eine Fortsetzung der Studie von Toepser-Ziegert, da auch hier die Gleichsetzung der Werte der Synchronautoren mit denen der Gesellschaft präsent ist, dieses Mal aber aus politischen Gründen (vgl. ebd.).

Darauf folgend werden weitere Studien analysiert, die Anfang den neunziger Jahre publiziert wurden und in denen ein großer Aufschwung in der Synchronisationsforschung geschah, u. a. Luykens 1991 erschiene Studie „Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience“, die den Praktikern in der Synchronisationsbranche viele Daten und Fakten liefert und die Dissertation „Filmfassungen“ (1990) des Kölner Soziologen Joseph Garncarz, die vor allem „(...) *durch die Analyse der Bearbeitung von moralisch und politisch anstößigen Motiven in ausländischen Spielfilmen ...*“ überzeugt (ebd. S. 37).

Des Weiteren sind für diese Arbeit die folgenden Studien wichtig: Candance Whitman-Linsens „Through the dubbing glass“ (1992) und Thomas Herbsts „Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie.“ (1994). In der ersten hervorgehobenen Studie, behandelt die Autoren theoretische und praktische Fragen der AVÜ und stellt dabei eine sehr detaillierte Analyse des Arbeitsvorgangs der Synchronisation dar. Was Pruys an in dieser Arbeit auszusetzen hat, sind ihre linguistischen Kategorien der Übersetzungsanalysen, die er entweder als zu eng oder zu breit formuliert erachtet (vgl. ebd.). Auch Herbst hat einen linguistischen Ansatz in der Synchronisationsforschung und kommt dabei zu wichtigen Ergebnissen, denn er stellt fest, dass viel freier als angenommen übersetzt werden kann: „ (...) *the idea is quite simply to translate scene by scene rather than sentence by sentence*“ (Herbst 1987:22, zitiert nach ebd. S. 41). In diesem Zusammenhang betont er besonders die Natürlichkeit der Sprache in den Synchronisationsfassungen, die unter dem Bestreben nach „perfekter“ Lippen- und Bewegungssynchronität nicht leiden sollte (vgl. ebd.).

2.2.2 Arten der Synchronität

Das AVÜ, i.e. die Finalprodukte werden oft in den Medien, aber auch von den Übersetzungswissenschaftlern stark kritisiert, während die enorme Arbeit und Bemühung, die Synchronautoren erbringen, nur selten angesprochen wird. Dabei sind die Anforderungen sehr komplex und beträchtlich:

“The chief requirements of a satisfactory synchronization involve a faithful and artistic rendering of the original dialogue, an approximately perfect unification of the replacing sounds with the visible lip movements, and bringing the style of delivery in the new version into optimal artistic harmony with the style of acting “ (Fodor 1967:9).

Nicht nur führt Fodor in seinem 1967 erschienen Pionierwerk „Film dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects“ als erster den Begriff „Synchronität“ in die Erforschung des AVÜs ein, sondern er unterscheidet auch zwischen 1) phonetischer Synchronität (Übereinstimmung der Lippenbewegungen am Bildschirm und dessen, was man hört), 2) „character synchrony“ (Mimik- und Gestikübereinstimmung mit dem gesprochenen Text) und zuletzt 3) „content synchrony“ (die Kongruenz des neuen ZS Textes mit der Handlung des Originals“) (vgl. Fodor 1967:10).

Candace Whitman-Linsen weitet Fodors Aufteilung aus und nennt dabei zwei Oberkategorien, die visuelle/optische und die auditive/akustische Synchronität, die weiter wie folgt gegliedert werden:

Tabelle 1: Arten der Synchronität (Whitman-Linsen 1992:19)

1. Visual/optical synchrony:	2. Audio/acoustic synchrony:
• lip synchrony/phonetic synchrony	• idiosyncratic vocal type
• syllable articulation synchrony	• paralinguistic elements (tone, timbre, pitch of voice)
• length of utterance synchrony (gap synchrony or isochrony)	• prosody (intonation, melody, tempo)
• gesture and facial expression synchrony (kinetic synchrony)	• cultural variations
	• accents and dialects

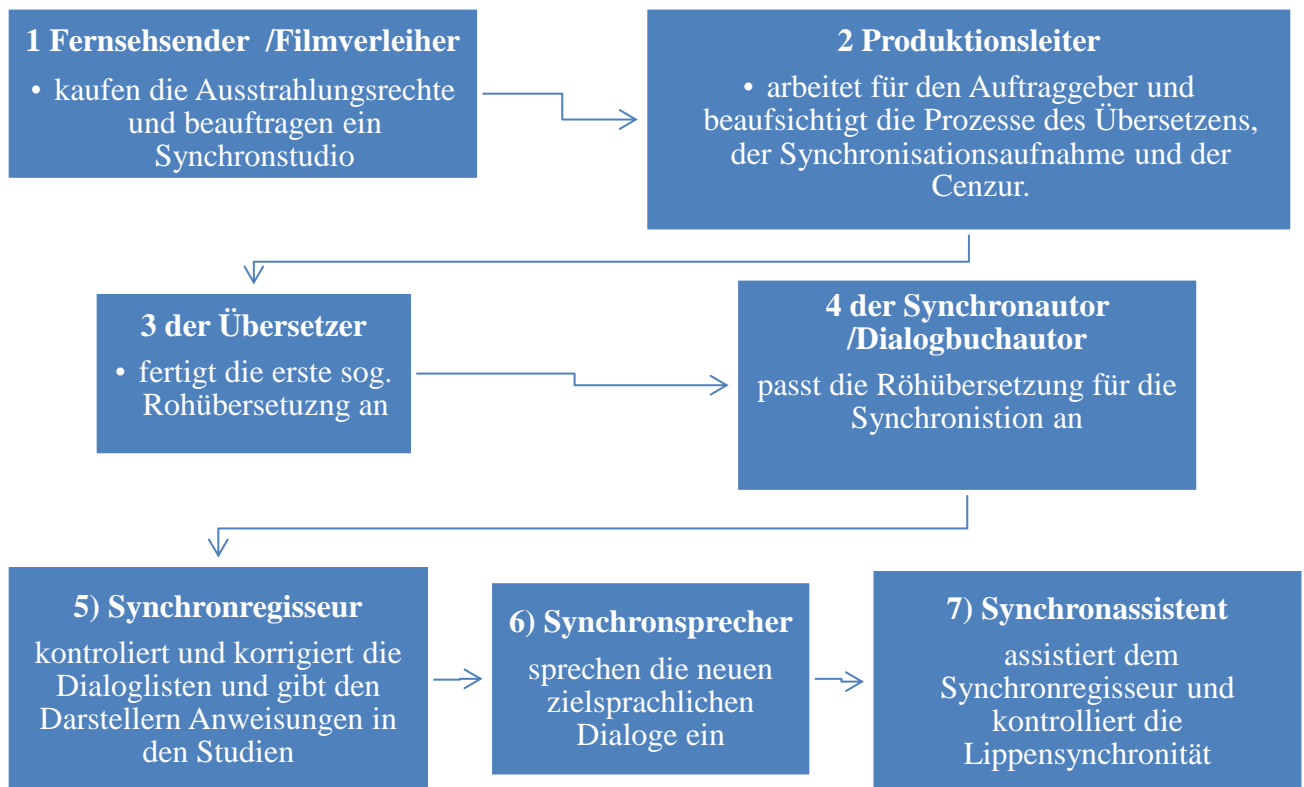
Was dabei mehrmals betont wird, ist, dass die unterschiedlichen Arten nicht als einzelstehend betrachtet werden sollten, sondern in Beziehung zueinander, denn sie überschneiden und überlappen sich und beeinflussen sich gegenseitig (vgl. Candace-Linsen 1992:53).

2.2.3 Synchronisationsvorgang

Der Synchronisationsprozess fängt mit dem Kauf der Ausstrahlungsrechte an, nachdem ein Fernsehsender oder Filmverleiher die Genehmigung bekommt, ein audiovisuelles Produkt für das ZS Publikum zu adaptieren. Falls sich die Inhaber der Ausstrahlungsrechte für die Synchronisation entscheiden, was im Falle von Fernseh-Serien meist einzelne TV-Sender sind, suchen sie sich ein Synchronstudio aus. Nachdem der Vertrag mit einem Studio abgeschlossen ist, erhält es folgendes Material: 1) eine Arbeitskopie d. h. eine Originalversion des Filmes, 2) eine „continuity of the dialogue“, bei der es sich um das Drehbuch mit Originaldialogen handelt, das auch Hinweise zur Kameraeinstellung, Beleuchtung usw. beinhaltet, 3) das Internegativ d. h. eine Kopie des Filmes, die keine Geräusche enthält (weder Dialoge noch Musik) und zuletzt 4) die IT-Bänder, auf den sich sämtliche Hintergrundgeräusche und Musik aus dem Produkt (z. B. Film, TV-Serie) befinden (vgl. Whitman-Linsen 1992:60).

Der weitere Verlauf des Synchronisationsvorgangs kann wie folgt dargestellt werden:

Diagramm 1 : der Synchronisationsvorgang (vgl. Ferrari 2010:38)



Whitman-Linsen betont bei der Beschreibung des Synchronisationsprozesses besonders den Unterschied in der Arbeit des Übersetzers und des Synchronautors /Dialogbuchautors. Der Übersetzer nämlich ist der einzige im Synchronisationsprozess, der nicht im Rahmen des Synchronisationsstudios arbeitet, sondern vom Studio beauftragt wird. Seine primäre Aufgabe ist es eine „Rohübersetzung“ zu machen, was eigentlich bedeutet, dass er nur die denotative Bedeutung der Wörter überträgt, und das ohne die Möglichkeit zu haben, sich das Filmmaterial anzusehen, was viele Nachteile hat, denn er ist sich nicht nur der visuellen linguistischen Mitteilungen (z. B. Poster), sondern auch der paralinguistischen Kommunikationsmittel bewusst (vgl. Whitman-Linsen 1992: 105-113). Nicht nur ist das Endresultat, was Whitman-Linsen als „Blind-Übersetzung“ bezeichnet, oft nicht ausgefeilt genug, sondern die Qualifikationen der Rohübersetzer sind auch fragwürdig, weshalb Whitman-Linsen schlussfolgert, dass „*Compound these generally inadequate credentials with the above drawbacks (...) and we have the makings of mediocre results*“ (Whitman-Linsen 1992:116).

Die Arbeit des Synchronautors /Dialogbuchautors basiert auf der Rohübersetzung, aus der er, mit dem Film vor Augen, einen lippensynchronen, kohärenten, idiomatischen Text erstellt,

der in der neuen linguistischen und kulturellen Umgebung angesiedelt ist (vgl. Whitman-Linsen 1992:166-117). Der ZS Text erleidet aber oft „(...) *linguistic whitewashing of originally bright colors into various shades of gray*“, was auch das Publikum wahrnimmt (Whitman-Linsen 1992:118). Um den „doppelten Abschleifungsprozess“ (Rohübersetzer und Synchronautor) zu verhindern, sollten deshalb talentierte qualifizierte Übersetzer für die Arbeit des Dialogschreibens ausgebildet werden, die aber in Anbetracht der kleinen Gehälter in der Synchronisationsbranche, höchstwahrscheinlich woanders nach Arbeit suchen werden (vgl. Whitman-Linsen 1992: 123).

2.3 Die Untertitelung

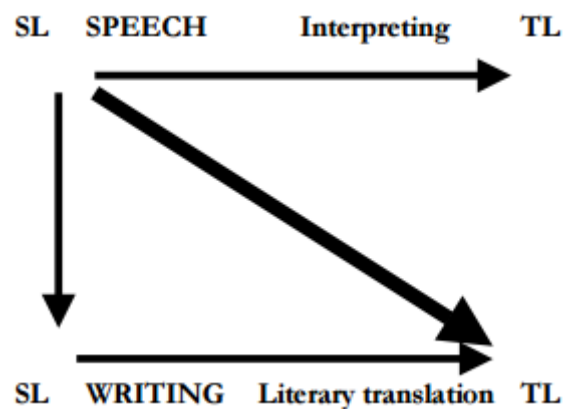
Dass sich die Untertitelung in der Mehrheit der kleinen europäischen Länder (<25 Million Einwohner) seit Jahrzehnten als dominante Form des AVÜs behauptet, hat mehrere Gründe. Vor allem ist der größte Vorteil dieser Übersetzungsform der Preis, denn Untertitel kosten im Durchschnitt 10-15 Mal weniger als eine Synchronisation und sind auch zeitlich betrachtet der Synchronisation voraus. Des Weiteren ermöglichen sie die Erhaltung der Authentizität der AS Dialoge und fördern auch den Erwerb der Ausgangssprache und die Lesefähigkeiten des Publikums (vgl. Gottlieb 2005:25). Henrik Gottlieb, der immense zu der Erforschung von Untertiteln beigetragen hat, definiert sie wie folgt: “ (...) *subtitling consists in the rendering in a **different** language of **verbal** messages in **filmic** media, in the shape of one or more **lines** of written text, presented **on the screen in sync** with the original verbal message* “ (nicht im Original hervorgehoben, Gottlieb 2004: 15). Diese Definition ist auf interlinguales Übersetzen begrenzt, dennoch können der Untertitelung sowohl die Verdolmetschung und Untertitelung für Hörgeschädigte, als auch die Audiodeskription für Sehgeschädigte zugezählt werden, falls man von einer linguistischen Klassifikation der Untertitel ausgeht, bei der zwischen intra- und interlingualen Untertiteln unterschieden wird (siehe Kapitel 2.1).

In Anlehnung an Gottliebs Definition ist es auch wichtig folgende, von ihm angesprochene Aspekte, zu erörtern. Mithilfe von Untertiteln werden nicht nur „**verbal** messages“ d. h. mündliche Mitteilungen (Dialoge, Kommentare) übertragen, sondern auch die sog. „Displays“ (schriftliche Ausdrücke, die im Bild vorkommen, wie z. B. Zeitungüberschriften, Straßenschilder) und „Captions“ (auch „erweiterte Untertitel“ die in der Post-Produktion zugefügt werden, z. B. Berufe der interviewten Personen), die alle in den von Gottlieb „filmic media“ (filmischen Medien) vorkommen, zu denen Kino, Video, Fernsehen und DVD-s gehören (vgl.

Gottlieb 2004:16). Weiterhin wird in seinen Ausführungen betont, dass Untertitel sowohl von links nach rechts (Sprachen mit lateinischem, kyrillischem oder griechischem Alphabet), als auch von rechts nach links (arabische oder hebräische Schrift) gelesen werden können, und dass dabei ihre Position nicht ausschließlich „unten“ sein muss. Textstreifen können nämlich auch im oberen Teil des Bildschirms vorkommen, damit wichtige visuelle Informationen nicht überdeckt werden und dabei üblicherweise horizontal, aber auch vertikal (Japanisch) positioniert werden. Zuletzt muss darauf hingewiesen werden, dass obwohl die Mehrheit der Untertitel im Voraus mit dem Bildmaterial zusammengelegt und synchron gemacht wird, manchmal auch im Voraus vorbereitet Untertitel „on air“ mit dem Bildmaterial zusammengefügt werden, was zu Verzögerungen von ungefähr einem Drittel einer Sekunde führt (vgl. Gottlieb 2004:16).

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Untertitelung entwickelte sich erst Ende des letzten Jahrhunderts, als man begann, sich intensiv mit Untersuchung, Theorie und Praxis der Untertitelung im Rahmen der Erforschung des AVÜs zu befassen. Dabei wurde besonders die Natur des Untertitelungsprozesses betrachtet, die Gottlieb der literarischen Übersetzung und dem Dolmetschen gegenüberstellt und den Unterschied wie folgt illustriert:

Bild 1: die Natur des Untertitelungsprozesses (Gottlieb 2004:17)



Bekanntermaßen verlaufen sowohl die literarische Übersetzung und das Dolmetschen „horizontal“, denn im Übersetzungsprozess ändert sich nicht der Sprachmodus, da sowohl das gesprochene, als auch das geschriebene Wort in der Zielsprache semiotisch gleich bleiben. Im Unterschied dazu verläuft die Untertitelung entweder „diagonal“ oder „vertikal“. Die intralin-

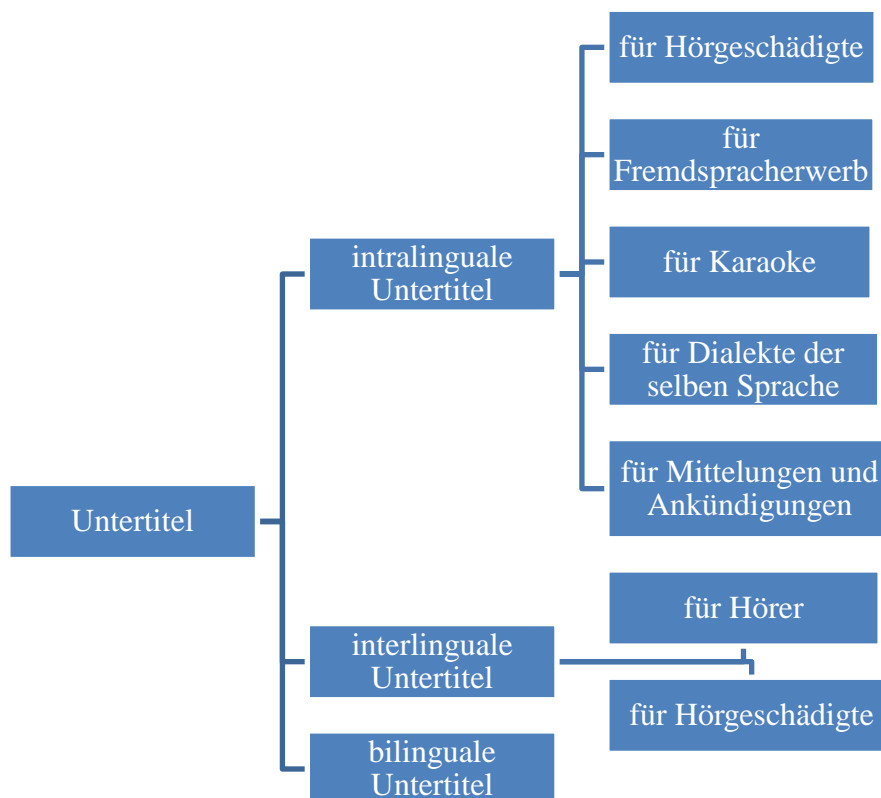
guale Untertitelung kann als vertikal bezeichnet werden, da sich auf der einen Seite der Text sprachlich nicht ändert (AU - AU), aber auf der anderen Seite ein semiotischer Wechsel stattfindet, bei dem das im Original gesprochene Wort ins geschriebene Wort übertragen wird. Im Falle der interlingualen Untertitelung, die im Rahmen dieser Diplomarbeit untersucht wird, handelt es sich um einen diagonalen Prozess, weil die in der Ausgangssprache gesprochenen Dialoge in der Zielsprache dem Publikum in Form von geschriebenem Text d. h. von Untertiteln dargebracht werden (vgl. Gottlieb 2004:17).

Diese außerordentliche Eigenschaft des Untertitelungsprozesses war auch einer der Gründe, warum viele Forscher die Frage stellten, ob es sich bei der interlingualen Untertitelung um eine Übersetzung handelt. Im Verlauf solcher Diskussion wird oft der folgende Satz zitiert: *“Translation between media is impossible (i.e. one cannot ‘translate’ from the spoken to the written form of a text or vice-versa).”* (Catford 1965:53, zitiert nach Gottlieb 2004:17). Im traditionellen Sinne des Terminus „Übersetzen“ kann man nicht aus einem ins andere Medium übersetzen, aber, wie bereits beschrieben wurde (siehe Kapitel 2.1), unterscheidet Jakobson einen intersemiotischen Typ der audiovisuellen Übersetzung, unter dem der Transfer, d.h. die Übertragung zwischen den verbalen und nonverbalen Zeichensystemen verstanden wird. Gottlieb hält das vertikale und horizontale Untertiteln für *intrasemiotisch*, da der sprachliche Code im Verlauf des Prozesses unabhängig von der Übertragungsrichtung verbal bleibt (Gottlieb 2004:18).

Nicht nur wurde die Natur des Untertitelungsprozesses ausführlich beschrieben, sondern man befasste sich auch mit der Klassifikation von Untertiteln, weshalb unzählige Typologien entstanden. Einen umfassenden und anschaulichen Überblick geben zwei äußerst wichtige Theoretiker des AVÜs, Jorge Diaz Cintas und Aline Rameal (2007), die in ihrer Erstellung der Klassifikation von Untertiteln folgende Parameter in Betracht ziehen: 1) Linguistik, 2) die Zeit, die für die Vorbereitung zur Verfügung steht, 3) technische Parameter, 4) Methoden der Untertitel-Projektion und 5) das Verbreitungsmedium.

Da die linguistische Klassifikation schon mehrmals angesprochen wurde, wird sie in Form eines Diagramms kurz systematisch dargestellt:

Diagramm 2: Die linguistische Klassifikation der Untertitel (vgl. Diaz Cinats, Ramael 2007:13-15)



Der zweite Parameter, nach dem Untertitel gegliedert werden können, ist Zeit, die für ihre Vorbereitung zur Verfügung steht, weshalb zwischen der „offline“ und „online“ Untertitelung unterschieden wird. Unter dem Begriff „offline“ versteht man im Voraus vorbereitete Untertitel, d. h. Untertitel, die vor der Übertragung oder Veröffentlichung eines audiovisuellen Produktes entstanden sind. Weiterhin unterscheidet man bei „offline“ Untertiteln zwischen denen, die in vollen Sätzen übersetzt wurden (im Rahmen der Untertitelungsrichtlinien) und denen, die in reduzierter Form nur den Kern des AS Textes übertragen. Im Unterschied zu den „offline“ Untertiteln, die seit Jahrzehnten existieren, sind „online“ Untertitel (menschengemacht oder maschinell übersetzt) vor kurzer Zeit entstanden. Dieser Typ umfasst Untertitel, die in Echtzeit erzeugt werden, meistens intralingual für Hörgeschädigte aber auch immer öfter interlingual, z. B. bei Live-Sendungen in einer anderen Sprache (vgl. Diaz Cinats, Ramael 2007: 19-20).

Falls man vom technischen Parameter ausgeht, stehen sich 2 Typen von Untertitel gegenüber: die offenen und die geschlossenen. Der Unterschied ist im Grunde einfach, denn geschlossene Untertitel kann man nicht ausschalten, während man bei DVDs mit offenen Untertiteln die Wahl hat, ob man sie einblenden möchte oder nicht (vgl. Diaz Cintas, Ramael 2007: 22).

Ferner stehen Methoden der Untertitel-Projektion als viertes Klassifikationskriterium, durch Betrachtung, welcher man auch eine Reise durch die Geschichte der Untertitelung machen kann, denn man unterscheidet: 1) mechanisches und thermales Untertiteln, 2) phonochemisches Untertiteln, 3) optisches Untertiteln, 4) die Laser-Untertitelung, die am häufigsten vorkommt und 5) die elektrische Untertitelung (vgl. Diaz Cintas, Ramael 2007: 21-22).

Schließlich ist das Verbreitungsmedium auch ein wichtiger Parameter bei der Erstellung einer Klassifikation von Untertitel, denn das Medium kann ihre Form und den Inhalt beeinflussen. Untertitel können nämlich für folgende Verbreitungsmedien erstellt werden: 1) Kino, 2) Fernsehen, 3) Video, VHS 4) DVD und zuletzt 5) das Internet (vgl. Diaz Cintas, Ramael 2007:24).

2.3.1 Der Untertitelungsprozess

“ (...) the subtitler must possess the musical ears of an interpreter, the stylistic sensitivity of a literary translator, the visual acuteness of a film cutter, and the esthetic sense of a book designer” (Gottlieb 1994:101).

Demgemäß verlangt die Anfertigung von Untertiteln vom Übersetzer sowohl theoretisches und praktisches Wissen, als auch künstlerische Kreativität. Ähnlich dem Synchronisationsprozess, geht auch der Übersetzungsphase im Untertitelungsprozess der Kauf der Ausstrahlungsrechte bei einem Fernsehsender oder dem Filmverleiher voraus, der dann einen adäquaten Dienstleister für die Untertitelung beauftragt, in der Regel auch den günstigsten (vgl. Pedersen 2011:13). Öffentlich-rechtliche Fernsehsender überspringen den zweiten Schritt, denn sie haben hauseigene Übersetzer. An dieser Stelle beginnt die Arbeit des Übersetzers, die aus mehreren Phasen zusammengesetzt ist und durch folgende Materialien unterstützt wird: der Film/die Serie in der Ausgangssprache und die Dialoglisten oder das Originaldrehbuch.

In der ersten Phase, der sog. „spotting“ oder „cueing“ Phase wird genau das IN und OUT jedes einzelnen Titels bestimmt und in der Dialogliste markiert (vgl. Dathe et al. 2013:116). Die genaue Dauer wird abhängig von der Bildfrequenz festgelegt, die üblicherweise bei Filmen 24

und beim Fernsehen 25 Bilder pro Sekunde beträgt. Damit der Zuschauer nicht zu sehr kognitiv belastet wird, ist es deshalb äußerst wichtig, dass „ (...) *ein Titel immer so synchron wie möglich mit dem gesprochenen Text erscheint.*“ (Dathe et al. 2013:116) Größtenteils wird das „spotting“ von einem Experten gemacht, aber immer häufiger fällt diese Aufgabe aus Zeit- und Kostgründen an den Übersetzer (vgl. Chiaro 2009:149).

Die zweite Phase entspricht dem Übersetzen aller Titel innerhalb der ermittelten Zeitfenster, wobei die Arbeit in Anlehnung an Untertitelungsrichtlinien und Strategien ausgeführt wird. Dieser Teil des Prozesses kann durch das Benutzen einer professionellen Software erleichtert werden, denn sie ermöglicht nicht nur die Simulation erster Titel auf dem Film, sondern auch Kontrolle wichtiger Parameter, wie beispielsweise die Dauer, Positionierung und Zeichensetzung (vgl. Dathe et al. 2013:118-119).

Schließlich wird in der dritten Phase die Korrektur und Qualitätskontrolle der Übersetzung bei einem weiteren Übersetzer gewährleistet, worauf dann das Zusammenfügen der Untertitel und des audiomedialen Produktes folgt. Mit dem schnellen technischen Fortschritt und neuen Technologien, wird es auch immer üblicher, dass alle Phasen von einem Übersetzer durchgeführt werden (vgl. Chiaro 2009:149).

2.3.2 Untertitelungsrichtlinien und Strategien

Um zeitlich und inhaltlich angemessene Titel erschaffen zu können, muss der Übersetzer in der zweiten und wichtigsten Phase des Untertitelungsprozesses, der Übersetzungsphase, folgende drei „Operationen“ vollbringen: „elimination“ (Elimination), „rendering“ (Wiedergabe) und „simplification“ (Vereinfachung) (vgl. Antonini 2005:213). Unter dem ersten Schritt „elimination“, versteht man sowohl das Ausschließen aller Elemente des AS Textes, die nicht den Inhalt, sondern nur die Form ändern (z. B. Versprecher, Fehlstarts, Wiederholungen), als auch aller Elemente, die die Zuschauer aufgrund visueller Informationen verstehen können. Der zweite Schritt, das „Rendering“ besteht aus „ (...) *reproducing or, in most cases depriving the target text, of features such as dialects, slang, humor, acronyms, taboo language...*“, während sich der letzte Schritt „simplification“ (Vereinfachung) auf das Vereinfachen und Fragmentieren der AS syntaktischen Strukturen bezieht (Antonini 2005:214).

Obwohl die oben beschriebenen Schritte bei jeder Erschaffung von Unterteil als Richtlinien fungieren sollten, brauchen Übersetzer feste präskriptive Maßregeln für die alltägliche Arbeit.

Einen sehr aufschlussreichen und detaillierten Überblick über alle relevanten Richtlinien bietet der Artikel „A proposed Set of Subtitling Standards in Europe“ (1998) von Fotios Karamitroglou. In der Einführung wird betont, dass die Mehrheit der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Thema Untertitelung deskriptiv sei, weswegen das Ziel seiner Arbeit *„(...) to provide a unifying formula based on (...) scientific research that could bridge the different subtitling conventions (...) within the various European countries, to cater for the needs of the individual European viewer and address the European audiovisual (...) market as a whole.“* Sei (Karamitroglou 1998:2). Die einzelnen Richtlinien wurden einer der 5 allgemeinen Gruppen hinzugefügt: 1) General Aim, 2) Spatial parameter/ layout, 3) Temporal parameter/ duration, 4) Punctuation and letter case und 5) Target text editing. Da die Analyse aller Richtlinien den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird im Folgenden nur ein kurzer Einblick gegeben. Dem Autor nach sollte *„(...) to provide maximum appreciation and comprehension of the target film as a whole by maximizing the legibility and readability of the inserted subtitled text“* das allgemeine Ziel jeder Untertitelung sein. Um dies erreichen zu können, müssten unter anderem Untertitel im unteren Teil des Bildes zentral ausgerichtet vorkommen, nicht mehr als 2 Zeilen und 35 Zeichen pro Zeile lang, während sie auch 3 bis 5 Sekunden für eine Zeile und 4 bis 6 Sekunden für zwei Zeilen dauern sollten (vgl. Karamitroglou 1998:2-4).

Einen wichtigen Beitrag der Regelung und Unifizierung der Normen des Untertitels auf dem europäischen Markt leistet auch die „The European Association for Studies in Screen Translation“, die den Untertitelungs-Leitfaden „The Code of Good Subtitling Practice“ befürwortet und promoviert, den zwei der meist angesehensten Experten, Jan Ivarsson and Mary Carroll, geschrieben haben (vgl. Ivarsson, Carroll: October 1998).

2.4 Synchronisation vs. Untertitelung

Die Synchronisation hat nicht nur einen schlechteren Ruf in den sog. Untertitelungsländern als die Untertitelung in den Synchronisationsländern, sondern sie wird auch allgemein viel öfter sowohl in den Medien, als auch in der Öffentlichkeit stark kritisiert (vgl. Chiaro 2009:147-149). Denn während die Untertitelung in den Ländern, in denen die Synchronisation dominiert, mit artistischen Experimentalfilmen oder Autorenfilmen verbunden wird, wird der Synchronisation oft vorgeworfen, sie ruiniere die AS Tonspur und verweigere dem Publikum die Möglichkeit, die Stimme der AS Schauspieler zu hören (vgl. ebd.).

Nichtdestotrotz liegt einer der größten Vorteile der Synchronisation in der Tatsache, dass sie im Vergleich zur Untertitelung Eingriffe in die AS Dialoge im Sinne von Reduzierungen, Zusammenfassungen, Auslassungen nicht mit sich bringt und einen weniger kognitiven Aufwand für das Publikum darstellt (vgl. ebd.). Die Synchronisation nämlich ermöglicht dem Publikum ein müheloses Ansehen der AS Inhalte ohne ZS Untertitel lesen zu müssen und neusten Untersuchungen zufolge erleichtert sie die Identifizierung mit sowohl dem Protagonisten als auch dem gezeigten Inhalt (vgl. Wissmath et al. 2009:115). Obendrein zeigen Untersuchungsergebnisse auch, dass das Publikum an diese Methode gewöhnt ist und synchronisierte Inhalte als weniger unnatürlich perzipiert, was darauf hinweist, dass ein Eingewöhnungsprozess an die nicht immer fehlerhafte Lippensynchronität stattfindet (vgl. ebd.).

Nicht minder wichtig ist ebenfalls festzuhalten, dass auch von unterschiedlichen Autoren derselbe Eingewöhnungsprozess bei dem Publikum, gewöhnt an das Untertiteln, beobachtet wurde. Denn, obwohl Untertitel oft wegen des kognitiven Aufwands, der benötigt wird, um alle Informationen die gleichzeitig auf dem Bildschirm erscheinen, verarbeiten zu können, unter Kritik stehen, scheint dies, neusten Untersuchungen nach, das Publikum nicht zu stören. Es wurde nämlich festgestellt, dass sich die Aufmerksamkeit des Publikums automatisch auf Untertitel richtet, auch wenn sie intralingual sind, und dabei der Wechsel zwischen Bildmitte und Untertitel von selbst und effizient vorgeht, sodass die Zuschauer sich dessen nicht bewusst sind (vgl. ebd.). Darüber hinaus wirkt sich das Ansehen untertitelter Filme positiv auf die Fremdsprachenkenntnisse des Publikums aus, denn es wurde nachgewiesen, dass sowohl Kinder, als auch Erwachsene neuen AS Wortschatz unbewusst erlernen (vgl. ebd.).

Schließlich entscheiden meistens die Finanzen über die Auswahl der jeweiligen Methode, denn obwohl die Synchronisation die Vermarktung eines audiovisuellen Produktes erleichtert, lohnt sich der dafür benötigte Zeitaufwand und die 10 bis 15 Mal höheren Kosten nur für sog. Kassenschlager und in Ländern, die mehr als 25 Millionen Einwohner haben.

3 Der Kulturbegriff

Die Bedeutung des Begriffs Kultur wird im alltäglichen Sprachgebrauch äußerst heterogen verstanden, denn nicht nur herrscht eine Vielfalt seiner Definitionen und Typologien, die von dem Fachbereich, der die Kultur definiert, abhängen, sondern werden „Kultur“ und „Interkulturalität“ auch immer mehr zu „Modewörtern“ sowohl in den humanistischen Studien, als auch in der Medienbranche. Allgemein kann man das Phänomen Kultur folgend definieren: *„Kultur ist das Ensemble gesellschaftlicher Erfahrungen, Denkstrukturen und Handlungspraktiken.“* (Kadrić et al. 2012:27).

Damit die Relation der unterschiedlichen Kulturen und Sprachen zueinander erklärt werden kann und somit auch das transkulturelle Kommunizieren, das die Basis der interkulturellen Translation bildet, müssen vorher folgende Fragen erläutert werden: 1) Woher kommt Kultur?, 2) Was ist kulturspezifisches Wissen? und 3) Wie sind Kultur und Sprache miteinander verbunden? (vgl. ebd.).

Die oben genannte Definition der Kultur umfasst Erfahrungen, Denkstrukturen und Handlungspraktiken, die alle vom Realitätsbezug einer Gesellschaft abhängen. Unterschiedliche Gesellschaften nehmen unterschiedliche Aspekte der Welt (der Realität) wahr und dabei entscheidet über die Relevanz eines Aspektes seine Wichtigkeit für jene Gesellschaft. Infolgedessen kann festgestellt werden, dass die Handlungspraktiken einer Gesellschaft, von der Art in der sie die Realität erfahren und wie sie darüber nachdenken, bestimmt werden (vgl. ebd.). So entsteht auch die Kultur, die sich aus dem Bedürfnis der Menschen d. h. einer Gesellschaft, sich adäquat auf die Realität zu beziehen, entfaltet (vgl. ebd.).

Nicht alle Kulturen selektieren die gleichen Aspekte als diejenigen, die für sie relevant sind, was zur Folge hat, dass die „gleiche“ Realität von unterschiedlichen Kulturen anders empfunden d. h. interpretiert wird (vgl. ebd. S. 29). Derart entsteht kulturspezifisches Wissen, wessen Erklärung u.a. zwei Theorien zu bringen vermögen: die Scenes-and-Frames-Semantik (Fillmore 1977) und die Modelle der Scripts (Schank/Abelson 1977) und Schemata (ursprünglich von Barlett 1932) (vgl. ebd. S. 30). Scripts kann man als eine Art Wissen definieren, dass das kulturkonforme Benehmen d.h. Handeln in bestimmten Situationen reguliert und was die jeweilige Kulturgemeinschaft kollektiv besitzt und unbewusst abrufen. Individuen, die kein Zugang zu diesem kulturspezifischen Wissen haben, fallen sofort auf, was man z.B. beim Reisen in eine fremde und weite Kultur erleben kann (vgl. ebd. S. 31). Während Scripts eine Art mentales Drehbuch darstellen, dass nicht verbalisiert wird, gibt es auch kulturspezifisches

Wissen auf der Ebene des sprachlichen Verhaltens, dass die Art und Weise, in der man Sprache produziert und rezipiert, beeinflusst (vgl. ebd.). Das sind die Schemata, die „ (...) *kollektives kulturspezifisches Wissen, das im Zusammenhang mit bestimmten Wörtern, Phrasen, Texttypen etc. aktiviert wird.*“ bezeichnen (Kadrić et al. 2012:31). Sie „ (...) *liefern ein kulturspezifisches Interpretationsmuster (eben ein Schema), mit Hilfe dessen wir Sprache und Realität auf kulturell adäquate Weise verknüpfen*“ (ebd.). Beispielsweise wird das Wort „National Sport“ ganz unterschiedliches kulturspezifisches Wissen bei einem Kroaten und einem Kanadier hervorrufen, denn während der Kroatianer wahrscheinlich an Fußball denken wird, ist er wahrscheinlicher das der Kanadier an Lacrosse oder Eishockey denken wird. Dieses Beispiel zeigt, dass etwas in einer Kultur zum Alltagswissen gehören kann, während es in einer anderen völlig irrelevant und unbekannt sein kann.

Wie schon angedeutet, befasst sich auch die semantische Scenes-and-Frames Theorie, die 1977 von Charles Fillmore ausgearbeitet wurde, auch mit dem kulturspezifischen Wissen. Denn unter „scene“ versteht man „ (...) *sheme ili okvirne sustave koncepcata koji uobličuju i strukturiraju razne vidove ljudskog iskustva.*“ (Stojić, Brala-Vukanović 2014:421). Mit anderen Wörtern kann man „Scenes“ als mentale Bilder bezeichnen, die entweder verbal (z.B. durch ein Wort, Satz oder Text) oder nonverbal (z. B. durch ein Musikstück) ausgelöst werden, kulturell determiniert sind und als „ (...) *osnovna podloga za uspostavljanje značenjskih odnosa*“ dienen (ebd.). Den kommunikativen Ausdruck für eine „Scene“ bezeichnet man als „Frame“, unter dem „ (...) *jezične strukture, odnosno jezični odabir kojim izražavamo različite aspekte nekog prizora, ističemo različite fasete ili aspekte tog prizora*“ gemeint sind (vgl. ebd.). Schließlich ist wichtig beizufügen, dass „Scenes“ und „Frames“ sich wechselseitig evokieren können, denn eine „Scene“ kann die Produktion unendlich vieler „Frames“ entfalten und gleichzeitig kann auch ein „Frame“, wie z.B. das Wort „Weihnachten“ ganz unterschiedliche kulturspezifische „Scenes“ bei Mitgliedern verschiedener Kulturkreise auslösen (vgl. Kadrić et al. 2012:89).

Die letzte Frage, die geklärt werden muss, damit die Wichtigkeit des Phänomens Kultur im Rahmen der Sprach- und Translationswissenschaft dargestellt werden kann, ist: Wie sind Kultur und Sprache miteinander verbunden? Die Sprache erlaubt es nicht nur die Kultur auszudrücken, sondern sie selbst ist auch Ausdruck einer Kultur, denn die Erfahrungen und Begriffe, die Mitglieder einer Kultur verbalisieren, weisen auf ihre Interpretation objektiver Realität auf (vgl. ebd. S. 34-35). Die Linguisten Edwin Sapir und Benjamin Whorf haben Ende der ersten Hälfte des 20. Jh., von der gleichen Prämisse ausgehend, ihre These des sog. Linguisti-

schen Relativismus gebildet, der nach unsere Wahrnehmung der Welt nicht nur kulturell, sondern sprachlich geprägt ist, da die Lexik und Grammatik einer Sprache die Welterfahrung der Mitglieder einer Sprachgemeinschaft beeinflussen (vgl. ebd.). Whorf illustriert die These am Beispiel der Inuit-Sprache, in der eine sehr große Anzahl unterschiedlicher Bezeichnungen für Schnee existiert, während eine viel kleinere Anzahl von Wörtern für das selbe Phänomen in anderen Sprachen, in denen „Schnee“ nicht einen relevanten Teil der außersprachlichen Wirklichkeit bildet, vorhanden ist.

3.1 Kulturtransfer in der Übersetzung

Die Translationswissenschaft änderte sich wesentlich im 20. Jh., denn mit dem Aufbruch neuer Paradigmen, u.a. der deskriptiven Translationswissenschaft (DTS – Descriptive Translation Studies), der Skopostheorie und zuletzt des „Cultural turn“, wich man immer mehr von der vorwiegend linguistischen und präskriptiven Auffassung der Übersetzung ab, dessen zentrales Thema die Äquivalenz war, in Richtung funktionaler und soziokultureller Ansätze.

Immer mehr wurde die Übersetzung als Treffpunkt unterschiedlicher kulturell-determinierter Zugänge zur Realität wahrgenommen und demzufolge auch als eines der Hauptmittel kulturellen Transfers hervorgehoben. Im Rahmen neu entwickelter Auffassung der Übersetzung wird u.a. die kulturelle Kompetenz des Übersetzers betont:

„(...) u translatološkim se radovima sve više naglašava potreba kulturološke kompetencije prevoditelja polazeći od toga da uspjehnost prijevoda uvelike ovisi o (...) sposobnosti stvaranja podudarnosti između teksta izvornika i ciljanog teksta u kojemu vlada koherentnost između teksta, jezika i kulture.“ (Stojić, Brala-Vukanović 2014:408)

Unabhängig davon ob sich die AS und ZS Kultur linguistisch und kulturell näher oder ferner stehen, muss der Übersetzer auf Basis seiner Fähigkeiten, sich zwischen unterschiedlichen Realitätsbezügen zu bewegen, viele Entscheidungen treffen, die die Art und Weise der Wiedergabe kultureller Aspekte des AS Textes betreffen, was schließlich bedeutet das er „(...) aktiv die Kommunikation zwischen Kulturen“ gestaltet (Kadrić et al. 2012:43).

3.2 Kulturspezifika

Das audiovisuelle Übersetzen hat eine wichtige Rolle in der interkulturellen Kommunikation, denn u. a. ermöglicht es dem ZS Publikum mittels verbaler Mittel die AS Kultur kennenzulernen, ihre Handlungspraktiken und Denkweisen zu verstehen und die Traditionen und Werte zu schätzen. Kulturspezifika (im weiteren Text KS), die man als für die AS-Kultur spezifischen Elemente definieren kann, für die kein Äquivalent in der ZS existiert, kommen in unterschiedlichen Formen vor, sodass sie entweder ausschließlich oder vorwiegend bildlich, ausschließlich wörtlich oder beiderlei wörtlich und bildlich sein können. Da sie wegen ihrer außerordentlichen Natur eine Herausforderung für sowohl Übersetzer, als auch für die Zuschauer darstellen können, verwendet Chiaro (2009) für KS die Metapher „lingua-cultural drops in translational voltage“ (Chiaro 2009:156). Auch Pedersen weißt mit der Bezeichnung „translation crisis point“ für KS auf die anspruchsvolle Aufgabe auf, die sie vor den Übersetzungsexperten stellen und definiert sie wie folgt:

Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience (Pedersen 2005:2).

Während Pedersen sich ausschließlich mit dem „extralinguistic“ d.h. außersprachlichen Kulturspezifika befasst, ist die Auffassung von KS, die Chiaro darbietet viel umfassender, denn sie schließt sowohl inner- als auch außersprachliche KS hinein und weist auch auf eine besondere Kategorie auf, die eine Mischform der zwei erstgenannten Gruppen von KS darstellt:

“1. highly culture-specific references (e.g. place names, references to sports and festivities, famous people, monetary systems, institutions, etc.); 2. language-specific features (terms of address, taboo language, etc.); 3. areas of overlap between language and culture (songs, rhymes, jokes, etc.)” (Chiaro 2009:155).

Zu der Gruppe der „culture-specific references“ d.h. der außersprachlichen KS gehören:

1. Institutionsbezeichnungen (inklusive der Justiz, der Polizei und des Militärs), aber auch KS, die sich auf ihre Aufteilung beziehen, wie z.B. die Rangordnung in der US-Armee oder Fachbegriffe, wie z.B. der „Supreme Court“;
2. Begriffe, die dem Bereich des Bildungssystems gehören: z.B. „high school“, „sororities“;

3. Toponyme: z.B. "The District of Columbia", "42nd Street";
4. Maßeinheiten: z.B. „ounces“, „yards“;
5. Währungsbezeichnungen: z.B. „Dollars“, „soles“;
6. Nationalsports und Hobbys: z.B. "baseball", "The Nicks";
7. Essen und Trinken: z.B. „Mississippi Mud Pie, "BLT“;
8. Feiertage und Festlichkeiten: z.B. "Halloween", "July 4th", "Bar Mitzvah";
9. Bücher, Filme und Fernsehprogramme: z.B. „Did you watch the Brady Bunch?“, „Welcome to the road Dorothy“;
10. Prominente und Berühmtheiten: „Ringo Starr“, „The Cookie Monster“ usw. (vgl. ebd. S. 156-157).

Obwohl die oben angeführten Begriffe der amerikanischen Kultur gehören, haben sie sich wegen der Dominanz des „American Way of Life“ in den audiovisuellen Medien so verbreitet, dass die Mehrheit des ZS Publikums eine Übersetzung nicht brauchen würde, da die KS schon „ (...) *within the encyclopedic knowledge of this audience*“ sind (Pedersen 2005:2).

Die zweite Kategorie bilden „language-specific features“ d.h. innersprachliche KS, die Chiaro (2009) folgend gegliedert hat: 1. Akzente und Dialekte; 2. multilinguale Filme; 3. Adressatenformen und Konnektoren; 4. Sprachtabus und 5. Bildliche (visuelle) Mitteilungen. (vgl. ebd. 158-162)

Akzente und Dialekte sind unzertrennlich an eine Sprache und Kultur gebunden d.h. besitzen kein direktes Äquivalent in der ZS, weshalb ihre Übermittlung im Prozess des AVÜ-s viel Mühe und Geschick von den Übersetzern verleiht. Da sie immer bestimmte Konnotationen mit sich tragen, beeinflussen sie stark die Zuschauerperzeption des Charakters eines Protagonisten im AS Original. Zumeist entscheiden sich Übersetzer und Produzenten für die Standardsprache beim AVÜ, vorrangig aus Zeit- und Kostgründen, aber auch weil eine nicht adäquate Auswahl einer ZS Varietät die Bildung von Stereotypen fördern kann. Dennoch werden bei der AVÜ immer mehr Varietäten gebraucht, nicht nur um sprachliche Vielfalt und Multipluralität zu fördern, aber auch um den humorvollen Charakter eines AV-Produktes zu erhalten: „ (...) *ako se regionalni varijetet polazišnog teksta prenosi u standardni varijetet ciljnog teksta, može se izgubiti dramski učinak izvornika (...)*“ (Žanić, 2009:117). Es muss noch hervorgehoben werden, dass sich die Synchronisation viel besser für die Erhaltung sprachlicher

Heterogenität eignet, da ZS Untertitel in unterschiedlichen Varietäten die Rezeption der Zuschauer beeinträchtigen.

Die Übertragung multilingualer Filme gehört auch zu der Gruppe der „language-specific features“. Damit der ZS Zuschauer des multilingualen Charakters des Filmes nicht verweigert bleibt, werden im Prozess der Synchronisation auch Untertitel eingeführt, sodass die dominante i.e. AS gesprochen wird, während alle anderssprachigen kurzauf tretenden Wörter und Sätze in Untertiteln übersetzt werden (vgl. ebd.).

Darauffolgend nennt Chiaro (ebd.) Adressatenformen und Konnektoren als eine weitere Form innersprachlicher KS, dessen Nichtbeachtung immens die Charakterisierung einer Figur beeinträchtigen kann. Beispielsweise sind die Höflichkeitsformeln im Englischen gleich (you/You), während man im Kroatischen zwischen „ti“ (you) und „Vi“ (You) und im Deutschen zwischen „du“ (you) und „Sie“ (You) unterscheidet, weshalb eine äußerst höflicher Englisch sprechender Protagonist bei falschem Gebrauch von „ti“ und „Vi“ oder „du“ und „Sie“ unhöflich erscheinen könnte. (vgl. Chiaro 2009: 160)

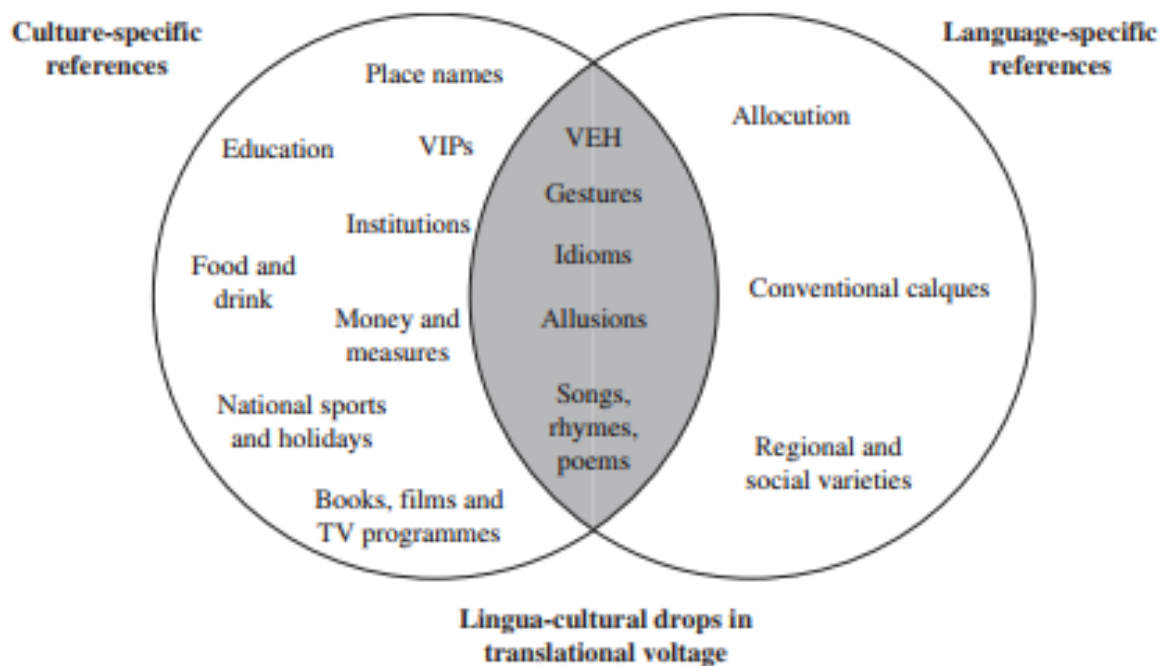
Auch Sprachtabus sind äußerst kulturspezifisch, weshalb z.B. Hinweise auf Sex und Alkohol in der Serie „The Simpsons“ dem amerikanischen Publikum akzeptabel und sogar humorvoll erscheinen, während sie in arabischen Ländern eliminiert oder „entschärft“ werden. (vgl. ebd.) Schließlich bilden auch bildliche (visuelle) Mitteilungen, die von den Schauspielern im Original vorgelesen werden, die Kategorie der „language-specific features“. Sie können ebenfalls schwer zu übermitteln sein, besonders Szenen, in denen Protagonisten bestimmte Anagramme und verschlüsselte Schriftzeichen lösen, da sie das vor allem mithilfe AS visueller Informationen zu meistern versuchen. (vgl. ebd.)

Anschließend unterscheidet Chiaro (2009) noch eine dritte Kategorie, zu der sie alle sprachkulturellen Merkmale zählt, die am Überschneidungspunkt zwischen den ersten zwei Kategorien liegen. Hierzu gehören zuerst 1. Lieder, 2. sprachlich wiedergegebener Humor, 3. Metaphern 4. idiomatische Ausdrücke, 5. Reime und 6. Anspielungen. (vgl. ebd. 160-162) In Filmen, aber besonders in Musicals, sind Lieder Handlungsträger, weshalb man sie im Prozess des AVÜ-s nicht unbeachtet lassen sollte. Im Falle der Synchronisation dominiert keine Vorgehensweise, sodass Lieder entweder nicht übersetzt gelassen werden, mit Untertiteln übersetzt werden oder in der ZS neu gesungen werden. (vgl. ebd. S. 162) Sprachlich wiedergegebener Humor, entweder gesprochener oder geschriebener, stellt immer eine Hürde im Übersetzungsprozess dar, aber da im AVÜ oft beide Realisierungsformen zusammenfallen, muss mit besonderer Vorsicht übersetzt werden. (vgl. ebd. S. 163) Jedoch entscheiden sich Beteilig-

te im Übersetzungsprozess oft für das Ignorieren und Weglassen vom sprachlichen Humor in der ZS und beklagen dabei, dass der visuelle Code des Filmes die Einführung eines ZS Humorelementes ähnlicher Bedeutung nicht erlaube.

R. Antonini (2005), die sich auch zusammen mit Chiaro sich mit dem Phänomen der KS auseinandergesetzt hat, stellt die vorher beschriebene Klassifikation (2005) bildlich folgend dar:

Bild 2: Kulturspezifika (Antonini 2005:214)



3.3 Strategien der Übertragung von Kulturspezifika

Nicht nur herrscht eine Vielfalt der Deutungen und Gliederungen des Phänomens KS, sondern auch der Strategien seiner Übertragung, die den Übersetzer ermöglichen „(...) *da popuni danu prazninu u leksiku ciljanog jezika.*“ (Stojić, Brala-Vukanović 2014:422).

Obwohl die Bezeichnungen und der Umfang der angegebenen Strategien von Autor zu Autor variieren, weshalb auch Fotios Karamitroglou (1998) vermerkt, dass *“There is no standard guideline for the transfer of culture-specific linguistic elements.”*, wurde die Mehrheit „neueren“ Strategien und Methoden im Rahmen des AVÜ-s in Anlehnung an die Pionierarbeit von J.-P. Vinay und J. Darbelnet entwickelt, die 1958 unter dem Titel *„Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation“* veröffentlicht wurde (Karamitroglou

1998:8). In ihrer bahnbrechenderen Arbeit beschreiben und erklären sie sieben Methoden für Translation im Allgemeinen: 1) „Borrowing“, 2) „Calque“, 3) „Literal translation“, 4) „Transposition“, 5) „Modulation“, 6) „Equivalence“ und 7) „Adaptation“. (vgl. Vinay, Darbelnet 2000:85-90)

Unter 1) „Borrowing“ versteht man das direkte Übertragen d.h. Übernehmen des AS Ausdruckes in die ZS, entweder um eine metalinguistische Lücke zu füllen oder aus stilistischen Gründen, um den ZS Text eine Note AS Kultur zu verleihen. Unter dem Einfluss dieser Translationsstrategie sind auch einige AS Lehnwörter zu einem Teil des ZS Lexikons geworden, wie z.B. der französische Ausdruck „Déjà-vu“, den man sowohl im englischen, als auch deutschen und kroatischen Lexikon finden kann.

Ein 2) „Calque“ d.h. eine „Lehnübersetzung“ ist ein ZS Wort oder Ausdruck, das aus der AS Wort-für-Wort übersetzt wurde, z.B. der englische Ausdruck „free spirit“, der ins kroatische als „slobodan duh“ übersetzt wird. (vgl. Stojić, Brala-Vukanović 2014:423).

Die Strategie des 3) „Literal translation“ ist an die zwei früher genannten Methoden gebunden, denn Vinay und Darbelnet geben folgende Erklärung: „*Literal (...) translation is the direct transfer of a SL text into a grammatically and idiomatically appropriate TL text (...)*“ (Vinay, Darbelnet 2000:86). Die Autoren führen ein Beispielsatz an, der aus dem Französischen ins Englische übersetzt wurde: „Where are you?“ – „Où êtes-vous?“. (vgl. ebd.)

Die 4) „Transposition“ ist eine Methode, bei der ein Wortartenwechsel in der Übersetzung vorgenommen wird, d.h. eine syntaktische Paraphrasierung stattfindet. Die fünfte Strategie, die „Modulation“, ähnelt der Transposition, bezieht sich aber auf eine semantische Paraphrasierung d.h. auf eine „*(...) variation of the form of the message, obtained by the change in the view.*“ (vgl. ebd.)

Die Methode der 6) „Equivalence“ wird von Übersetzern vorgezogen, wenn man die Bedeutung eines AS Wortes behalten möchte oder ähnliche Assoziationen beim ZS Publikum auslösen möchte, weshalb der AS Ausdruck durch ein ZS Äquivalent ersetzt wird. Dieses Verfahren wird auch oft „*(...) pri prevodenju izraza s prenesenim značenjem, poput uzvika, interjeksija, psovki, usporedbi i sl.*“ benutzt (Stojić, Brala-Vukanović 2014:424).

Zuletzt unterscheiden die Autoren noch die 7) „Adaption“, mit der „*(...) the extreme limit of translation (...)*“ erreicht wird, da man zu dieser Methode zurückgreift „*(...) where the type of situation referred to by the SL message is unknown in the TL culture*“, weshalb der Über-

setzer mittels Adaption eine „Situationsäquivalenz“ in der ZS wieder erschafft. (Vinay, Darbelnet 2000: 90).

Obwohl Vinay und Darbelnet einen großen Beitrag der Übersetzungswissenschaft mit ihrer Klassifizierung der Übersetzungsstrategien geleistet haben, ist sie nicht Nedergaard-Larsen (1993) nach ausführlich genug, um alle kulturbedingten Übersetzungsprobleme zu erklären und lösen, weshalb sie auch eine Klassifizierung der Übersetzungsstrategien für kulturspezifische Elemente entwickelt. (vgl. Döring 2006:36) Dabei betont sie folgendes:

„When discussing translation strategies, it must be emphasized, that it is not a matter of the translator choosing one specific strategy to be used throughout the book or the film. (...) it is important to establish that a strategy cannot be selected once and for all. But we can establish translation strategies to choose from in the translation process” (Nedergaard-Larsen 1993:216, zitiert nach vgl. ebd.)

Nedergaard-Larsen Klassifikation der Übersetzungsstrategien für die Untertitelung, die natürlich auch für die Synchronisation angewendet werden kann, erfasst diese Methoden: 1) „transfer/loan“: 1a) „identity / exotism“, 1b) „imitation“; 2) „direct translation“; 3) „explicitation“; 4) „paraphrase“; 5a) „situational adaptation“, 5b) „cultural adaptation“ und 6) „omission“. (vgl. ebd. S. 37-40) Döring (2006) erklärt die zu der Nedergaard-Larsen Klassifikation gehörenden Verfahren folgendermaßen:

Unter 1a) „identity / exotism“ versteht man das direkte Übernehmen aus der AS in die ZS, dass besonders oft bei Städten, Straßen-, Schule-, Theaternamen usw. vorkommt, z.B. Piazza Navona – Piazza Navona; Royal Opera House – Royal Opera House. (vgl. Döring 2006:37-38)

Zweitens wird die Methode der 1b) „imitation“ genannt, bei der sich ebenfalls um direkte Übernahme handelt, mit dem Unterschied, dass der Ausdruck in der ZS „imitiert“ wird. Diese Strategie eignet sich nur für KS, die auch in der ZS existieren, aber für die eine andere Bezeichnung besteht, beispielsweise Légion d'honneur – Ehrenlegion – Legion of Honour (vgl. ebd.) Diese zwei Strategien (1a und 1b) werden von Nedergaard-Larsen als „transfer/loan“ zusammengefasst.

Die Strategie der 2) „direct translation“ ist in ihren Anliegen ähnlich der 1b) „imitation“ mit dem Unterschied, dass sie sich bei KS eignet, die nicht nur in der ZS vorzufinden sind, son-

dern auch unter derselben Bezeichnung, z.B. Chambre de Commerce -> Handelskammer (Chamber of Commerce) (vgl. ebd.)

Die 3) „explication“ ist in der AVÜ unerlässlich, wenn der Übersetzer davon ausgeht, dass das ZS Publikum einen bestimmten Namen oder die damit verbundenen Konnotationen nicht verstehen werde. Deshalb wird das KS in der ZS durch eine allgemeine Kategorie ersetzt, wie im folgenden Beispiel: Fleury-Mérogis – Gefängnis (prison) (vgl. ebd.) Zu ihrer Klassifikation fügt Nedergaard-Larsens auch die Möglichkeit der Kombination zweier Verfahren, „explication plus transfer“, aber nur wenn Zeit und Platz das erlauben. (z.B. FLNRS -> guerilla movement FLNRS) (vgl. ebd.)

Mit der 4) „paraphrase“ ist eine erklärende Umschreibung gemeint, auf die zurückgegriffen wird, wenn die Übertragung eines KS für das Erfassen des Handlungsverlaufs wichtig ist. (z.B. l’oral de l’ENA -> exam in political science) (vgl. ebd. S. 39)

Die Verfahren der 5a) „situational adaptation“ und der 5b) „cultural adaptation“ beziehen sich auf die Substitution d.h. das Ersetzen eines KS durch eine entsprechende ZS Bezeichnung um bestimmte Konnotationen zu aufrechtzuerhalten, dabei wird aber die Inkompatibilität offensichtlicher, je entfernter zwei Kulturen voneinander sind. z.B. z.B. rue Saint-Denis -> Soho (vgl. ebd. S. 40)

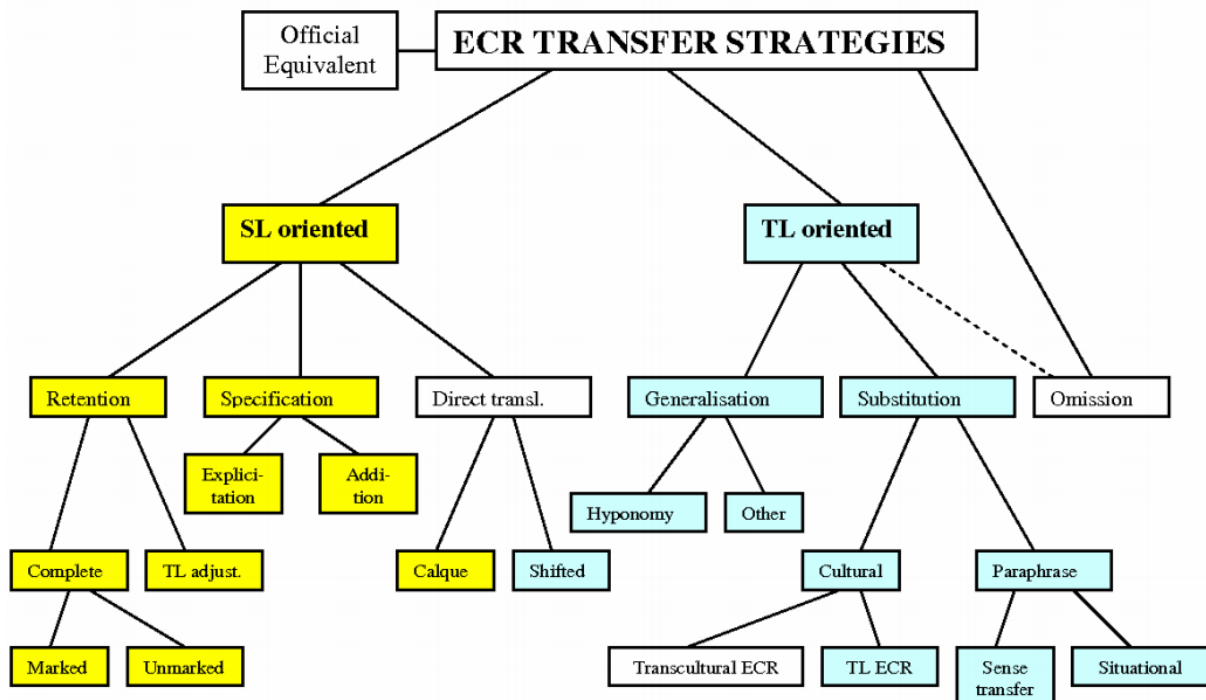
Schließlich wird das Verfahren der 6) „omission“ d.h. der Weglassung angeführt, das manchmal die einzige Lösung, wenn aus Zeit- und Platzgründen auf keine andere Strategie zurückgegriffen werden kann, aber sowohl einen Informationsverlust, als auch einen Verlust am Lokalkolorit bedeutet.

Die vorher beschriebenen Methoden, von dem „transfer“ („identity / exotism“, „imitation“) bis zur „omission“ wurden so aufgezählt, dass man eine graduelle Verlegung der Ausgangskulturorientiertheit auf die Zielkulturorientiertheit verfolgen kann, wobei „explication“ und „paraphrase“ in der Mitte als am ehesten neutral im Hinblick auf beide Sprachen und Kulturen stehen. (vgl. ebd.)

Eine etwas umfassendere, aber äußerst überschaubare Klassifikation der Strategien der Übertragung von KS, stellt Jan Pedersen in seinem Artikel „How is Culture Rendered in Subtitles? (2005) vor, die auf alle Arten AVÜ-s angewendet sein kann. Dabei wird betont, dass er seine Taxonomie der Translationsstrategien aufgrund der Erforschung außersprachlicher Kulturspezifika entwickelt hat, aber fügt dazu Folgendes: *“This means that the study of intralinguis-*

tic culture-bound references, such as idioms, proverbs, slang and dialects are not included in this model, even though it is possible that the model could be modified for the study of those as well” (Pedersen 2005:2).

Bild 3: Taxonomy der Translationsstrategien von J. Pedersen (Pedersen 2005:4)



Die erste Strategie der Benutzung eines offiziellen Äquivalentes („Official Equivalent“) unterscheidet sich von den anderen Strategien, da sie mehr bürokratisch, als linguistisch ist, denn es besteht schon ein Konsensus über das „offizielle“ ZS Äquivalent für ein AS KS, weshalb der Übersetzer eigentlich Übersetzungsprobleme nicht lösen muss, sondern nur das offizielle Äquivalent anwenden muss. Beispielsweise ist in Kroatien „Donald Duck“ „Paško Patak“ genannt, während er in Deutschland einfach „Donald Duck“ heißt, weshalb eine andere Übersetzung nicht nachvollziehbar wäre. (vgl. ebd.)

Die Strategie der „Retention“ d.h. Beibehaltung ermöglicht, dass ein AS KS in die ZS Übersetzung übernommen wird, entweder unverändert („Complete“) oder der Rechtschreibung der ZS angepasst („TL adjusted“). Um ein unverändertes KS zu markieren („Marked“) kann der Übersetzer Kursivschrift benutzen („Marked“) oder gar keine Art der Kennzeichnung vom KS anwenden („Unmarked“).

Unter Spezifizierung („Specification“) versteht man die Übernahme eines KS in nicht übersetzer Form, das mithilfe zugefügter Informationen in der ZS mehr als in dem AS Original

präzisiert wird. Dabei unterscheidet man die Strategien der Explikation („Explication“) und der Ergänzung („Addition“). In Pedersons Taxonomie bezieht sich die Explikation auf das Buchstabieren dessen, was implizit vom AS Publikum verstanden wird. Beispielweise können Akronyme oder Abkürzungen in ganzen Wörtern dem ZS entziffert werden oder einen Nachnamen der Vorname beigefügt werden. Unter „Ergänzung“ versteht man das Beifügen latenter Informationen zum KS, die sich auf seine Bedeutung oder Konnotation beziehen. So kann man bei der Erwähnung eines AS Sportlers, der dem ZS Publikum unbekannt ist, die Sportart zufügen, z.B. Ian Botham – Kricketspieler Ian Botham. (vgl. ebd. S. 5)

Die Strategie der direkten Übersetzung („Direct translation“) wird in zwei Formen gegliedert: „Calque“ (Lehnübersetzung) und „Shifted direct translation“. Während man als Lehnübersetzung („Calque“) eine genaue Wort-für-Wort i.e. Morphem-für-Morphem Übersetzung bezeichnet, bei der oft „exotisch“ wirkende Translate als Resultat vorkommen, werden bei der Benutzung der Strategie der „Shifted direct translation“ (Verschobenen direkten Übersetzung) nötige Verschiebungen in der Morphem- und/oder Wortordnung gemacht, damit das KS mehr verständlicher für das ZS Publikum wird. (vgl. ebd.)

Die vorher erläuterten Strategien bezeichnet man als AS-orientiert, während man zu den ZS-orientierten Strategien die Verallgemeinerung („Generalisation“) und die Substitution („Substitution“) zuzählt. Die Verallgemeinerung als Übersetzungsstrategie bezieht sich auf das Ersetzen eines KS durch etwas mehr Allgemeines, weshalb man auch bei solch einem Verfahren von Hyponymie spricht. Man könnte sagen das sich die Verallgemeinerung und die Ergänzung („Addition“) ähneln, denn man ergänzt oft mit Hyponymen wie im vorherigen Beispiel Ian Botham – Kricketspieler Ian Botham. Dennoch, um die beiden Strategien unterscheiden zu können, muss man bedenken, ob das Resultat mehr spezifisch ist, wie bei der Ergänzung, oder nur eine verallgemeinerte Form eines AS KS, wie bei der Verallgemeinerung. (vgl. ebd. S.6)

Unter Substitution („Substitution“) versteht man den Austausch eines AS KS entweder durch ein anderes KS, oder durch eine der Formen der Paraphrase. Die Strategie der „Cultural Substitution“ d.h. der kulturellen Substitution bezeichnet dabei die ersterwähnte Möglichkeit des Austauschs, bei der man weiter zwischen der Ersetzung durch ein transkulturelles KS („Transcultural ECR) oder durch ein ZS KS unterscheidet. (vgl. ebd. S. 7)

Die Strategie der Paraphrase wird in die „Paraphrase with sense transfer“ d.h. Paraphrase mit Bedeutungsübertragung und „Situational Paraphrase“ gegliedert.

Die Paraphrase mit Bedeutungsübertragung eignet sich bei Übersetzungsschwierigkeiten, die mithilfe der Spezifizierung oder der Verallgemeinerung („Generalisation“) nicht gelöst werden können, weshalb das KS nicht erwähnt wird, aber seine Bedeutung und/oder Konnotationen mithilfe einer Paraphrase übertragen werden. (vgl. ebd.) Im Unterschied dazu, spricht man von der „Situational Paraphrase“, wenn das KS komplett aus der Übersetzung ausgeblendet werden und anstelle dessen, etwas was der Situation angemessen ist, eingefügt wird. (vgl. ebd. S. 8)

Die letzte Strategie ist die der Auslassung („Omission“), die wie folgt definiert werden kann: *“(.) a valid translation strategy, (...) it simply means replacing the ST ECR with nothing”* (Pedersen 2005:9).

Es wurde schon betont, dass der Übersetzer nicht im Voraus eine oder zwei Strategien wählen kann, sondern muss immer neu abwägen und die passende Strategie wählen, wobei er mehrere Faktoren berücksichtigen muss. *“Kuju će strategiju pritom koristiti, ovisi o jezičnim aspektima i situacijskom kontekstu komunikacijskog čina.”* (Stojić, Brala-Vukanović 2014:422).

Needergard-Larsen teilt die Faktoren i.e. Kriterien zur Auswahl der richtigen Strategie in allgemeine und spezifische. Zu den Allgemeinen zählen dabei die, die den Film als eine Einheit betreffen: das Filmgenre, die Loyalität gegenüber den AS Autor und die Vorkenntnisse, die vom Publikum zu erwarten sind. (vgl. Döring 2006:40) Die spezifischen Kriterien beziehen sich auf jedes einzelne KS und seine Funktion im Film, weshalb betrachtet werden muss, wie relevant es für die Handlung ist, welche Konnotationen, die unumgänglich für das Erfassen des Filmes, es trägt und wie wahrscheinlich es ist, dass das Publikum das jeweilige KS verstehen wird oder nicht. Das Weiter gehören zu dieser Gruppe auch medienspezifische Aspekte, zu denen Nedergaard-Larsen die Redundanzen zwischen Bild und Ton (positiver oder negativer Feedback-Effekt), mit dem Übergang von mündlicher in die geschriebene Sprache verbundenen Faktoren (bei der Untertitelung) und der Raum- und Zeitmangel. (vgl. ebd.)

Die vorher beschriebenen Klassifikationen und Faktoren sind für die Erforschung der Übersetzung außersprachlicher KS äußerst zutreffend, aber nur selten werden auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den KS auch Strategien und Kriterien besprochen, die einigermaßen das Übertragen innersprachlicher KS erleichtern wurden. Der Kroatist Ivo Žanić (2009) geht in seiner Auffassung der Synchronisation animierter Kinderfilme ins Kroatische auf dieses Problem ein und befasst sich dabei besonders mit der Übertagung von Akzenten und Dialekten, denn *„Nema automatske korelacije među sustavima varijeteta dvaju*

različitih jezika, pa je ne mogu prevoditi polazeći od sistemskih ekvivalencija (...) jer ni povijest niti sklop konotacija dotičnih varijeteta nisu isti (...)“ (Žanić 2009:117). Im Rahmen seiner Untersuchungen stellt er vier Faktoren fest, die als Basis für die Entscheidung, dass in einem bestimmten AS Kontext, im Prozess des AVÜ-s, ein ZS Dialekt vorkommt, fungieren können: die soziale, die kulturelle, die politische und die physische Umwelt. Im Unterschied zu den USA, wo schon eine Art konventionalisierter Assoziationen zwischen der sprachlichen Identität und des Charakters bestehen und so die Übertragung der gewünschten Konnotationen erleichtert ist, sucht Kroatien noch immer „(...) *svoj geografski ekvivalent nekim karakterno-menralnim tipovima*“ (vgl. ebd. S.123).

4 *The Simpsons*

Die US-amerikanische Comedy-Fernsehserie „The Simpsons“, im Deutschen „Die Simpsons“, wurde dem Publikum am 19. April 1987 erstmals präsentiert, wobei es sich um eine Kurzfilmreihe von weniger als fünf Minuten handelte, die der Autor Matt Groening, Journalist und Comic-Autor, für die „Tracey Ullman Show“ entwarf. (vgl. Gliem 2010:67) Nach drei Staffeln der „Simpsons-Shorts“ (insgesamt 48 Folgen), entschied der Fernsehsender FOX die Simpsons als eigenständige Serie zu produzieren und zu emittieren, wobei die Dauer der einzelnen Episoden auf ungefähr 20 Minuten verlängert wurde. (vgl. ebd.) Am 17. Dezember 1987 wurde die erste Folge ausgestrahlt, „Simpsons Roasting on an Open Fire“ ("Es weihnachtet schwer"), und 28 Seasons und fast 30 Jahre später verliert die Serie nicht an Popularität und hat weltweit einen Kult-Status erlangt. (vgl. Meilensteine in 25 Jahren "Simpsons"-Geschichte: Dezember 2014)

Die Geschichte der gelb-gefärbten Familie Simpsons, zu der der dicke, dümmliche Familienvater Homer, der in einem Atomkraftwerk arbeitet, seine blaue Turmfrisur tragende, moralistische und fleißige Ehefrau und Hausfrau Marge und deren drei Kinder, Bart, der zehnjährige Rebell und Klassenclown, Lisa, das achtjährige Saxophonspielende Genie und Gutmensch und Maggie, das Schnullernuckelnde süße Baby, sowie ein Hund und eine Katze gehören, spielt sich in der All-American Stadt Springfield ab. (vgl. Gliem 2010:68)

Nicht nur von den Kritikern gelobt, sondern auch unzählige Male mit Preisen versehen (u.a. 28 Emmys), ist es der sympathischen Familie Simpsons gelungen ins Guinnessbuch der Rekorde eingetragen zu werden u.a. als „Longest Running Animated TV Series“ und „Longest Running Sitcom (Episode Count)“. (vgl. Meilensteine in 25 Jahren "Simpsons"-Geschichte.) Mit dem Erfolg kamen auch Musikvideos und Werbespots, in denen die Protagonisten mitspielen, Print-Comic Versionen, Videospiele usw., aber den Höhepunkt sahen die Simpsons 2007, als der Zeichentrick-Kinofilm zur Sitcom, „Die Simpsons – Der Film“ (Originaltitel: „The Simpsons Movie“) weltweit auf die Leinwände gebracht wurde. (vgl. Gliem 2010:68)

4.1 Die Serie als Satire der amerikanischen Gesellschaft

„Die Simpsons sind gezeichnete Gesellschaftskritik und ein motivisches Sammelbecken für die Eigenheiten der westlichen Kultur“ (Lehmann: Dezember 2014).

Die Serie bietet nämlich ein Familien-, Gesellschafts- und Medienbild der amerikanischen Kultur, die in ihre kapitalistisch-protestantisch und (post-)demokratischen Werte verfangen ist, was mittels Fernsehkomik den Zuschauern vermittelt wird. (vgl. Seeßlen: Dezember 2014)

Innerhalb der Obergattung der seriellen Fernsehkomik lassen sich zwei eigenständige Untergattungen ermitteln – die Comedy Show und die Sitcom bzw. die Comedy-Serie. (vgl. Knop 2007:82) Im Unterschied zur Comedy-Show, die einen non-fiktionalen Charakter besitzt, werden mit dem Begriff Sitcom (Abgekürzt von „Situational Comedy“ oder Situationskomödie) Fernsehsendungen bezeichnet, die folgende Kriterien erfüllen: „(...) *Fiktionalität, halbstündige Dauer, festes Figureninventar, Abgeschlossenheit der Episoden und begrenzter Handlungsraum* (...)“, wie auch aus alltäglichen Situationen generierter Humor. (vgl. ebd. S. 87) Den angefügten Kriterien nach kann man „Die Simpsons“ als eine Sitcom bezeichnen, denn in der fiktiven Welt der Stadt Springfield, in der die dysfunktionale, aber funktionierende Familie Simpsons und andere, den Zuschauern gut bekannte Nebenfiguren, leben (u.a. Atomkraftwerk-Eigentümer Mr. Burns, Kneipenbesitzer Moe, der bigotte Nachbar Ned Flanders usw.), geschehen von Episode zur Episode alltägliche Situationen, in denen sich unsere Protagonisten mehr oder weniger gut zurechtfinden und aus denen der Humor generiert wird. Im begrenzten Handlungsraum von Springfield schaffen sie es immer wieder innerhalb der ungefähr fünfundzwanzigminütigen Folge zu neu entstandenen Lebenssituationen auf eigenartige und humorvolle Weise zu reagieren und diese zu lösen.

Betrachtet man wie der Humor in den „Simpsons“ aufgebaut ist, so kommt man zur Erkenntnis, dass es die Serie durch zwei Mittel, der Referenzialität und der Komik, schafft als eine Satire der amerikanischen Gesellschaft zu fungieren. (vgl. Holze 2003:20) Die Referenzialität ist zu einem Markenzeichen der Serie geworden, denn ununterbrochen werden Zuschauer mit Anspielungen auf unterschiedliche Elemente der Popkultur (Filme, Musik, Kunstwerke), auf das „American way of life“ und seine Werte usw. konfrontiert. Auch Gastauftritte berühmter Persönlichkeiten, wie auch unzählige Anspielungen auf frühere Folgen werden als Mittel zur Parodie aber auch der Weltkritik benutzt. Hierbei ist aber das gemeinsame Wissen der Kultur, i.e. ein gemeinsamer Kanon kultureller und popkultureller Werte, die das heterogene Publikum besitzen muss, für das Erzeugen der beabsichtigten Komik von entscheidender Bedeutung. (vgl. ebd. S. 21) Das amerikanische Publikum, mediatisiert und gewöhnt an die Referenzialität als ein Mittel vieler serieller Fernsehshows, sollte bei dem Erkennen der Referenzen und Hervorrufen der gewünschten Assoziationen nicht scheitern, doch das deutsche oder kroatische Publikum, das trotz des großen Einflusses der amerikanischen Popkultur nicht alle

Referenzen kennen kann, muss auch zum Lachen gebracht werden, was nur mit ausgeklügelter Auswahl der Übersetzungsstrategie dieser KS Referenzen gelungen kann.

Unterschiedliche Formen der Komik amüsieren jahrelang die Zuschauer „der Simpsons“, wie z.B. Witze, Wortspiele, Scherze, Spott, Ironie, doch als dominanteste Form stellt sich die Satire aus, denn *"Die Simpsons sind nicht nur komisch, sie erklären dem Zuschauer die Welt. Von Hitler bis zu Walt Disney, vom Golfkrieg bis zur Kubakrise: Am Ende ist immer jemand aus Springfield schuld"* (Lehmann: Dezember 2014). Die Satire ermöglicht es nämlich mit *„Mitteln des Komischen als negativ empfundene gesellschaftliche und politische Zustände und Konventionen sowie individuelle Handlungen und Vorstellungen aggressiv-ironisch zu übertreiben, um ihre Unzulänglichkeit, Verwerflichkeit (...) zu verdeutlichen“*, was auch der Autor Matt Groening in jeder Episode macht. Dabei wird mittels Satire das amerikanische Bild der perfekten Familie, der idealen Gemeinde und der „waren“ Werte, sowie Institutionen, Politiker und sogar die ganze Weltgeschichte immer wieder bloßgestellt und als unwahrhaftig entlarvt und kritisiert. (Budzinski/Hippen 1996:344, zitiert nach Knop 2007:79)

4.2 Ausstrahlung und Übersetzung der Serie in Deutschland und Kroatien

„Die Simpsons“ wurden dem Publikum im deutschen Sprachraum am 13. September 1991 erstmals als Vorabendserie im ZDF präsentiert. Seit 1994, dem 20. Januar wird die Zeichentrickserie auf ProSieben ausgestrahlt und im Jahr 2000 fand ein Wechsel des Sendetermins statt, vom Vorabend in die Primetime (Staffeln 11 und 12), doch wegen schlechterer Einschaltquoten späterer Staffeln, wurde die gelbe Familie wieder auf den Vorabend verlegt. (vgl. Meilensteine in 25 Jahren "Simpsons"-Geschichte: Dezember 2014) Zurzeit wird die 28. Staffel auf Pro7 ausgestrahlt, wieder in der Prime-Time, um 20.15 Uhr.

Mehrere Synchronfirmen waren mit der deutschen Fassung der Kultserie beschäftigt, von ELAN Film Gierke für ZDF, Beta/Taurus, FFS Film- & Fernseh-Synchron GmbH bis zur Arena Synchron GmbH aus Berlin, die seit 2003 die Serie für den deutschen Markt synchronisiert. (vgl. Deutsche Synchronkartei: Die Simpsons) Die Synchronisationsregie und Übersetzung wurde zuerst vom Siegfried Rabe vom ZDF durchgeführt, nachdem Ivan Combrinck mit dem Wechsel der Serie zu Pro7 auch die Regie und Drehbuchübersetzung übernahm und bis seinem Tod im Jahre 2006 die zwei verantwortungsvollsten Aufgaben im

Synchronisationsprozess erfolgreich meisterte. (vgl. ebd.) Derzeit ist Matthias von Stegmann mit der Regie und deutschen Übersetzung beschäftigt. (vgl. ebd.)

Im Gegensatz zu dem amerikanischen Original, in dem sich die Synchronsprecher der Hauptprotagonisten nicht änderten, u.a. Don Castellaneta als Homer Simpson und Julie Kavner als Marge, änderten sich die „deutschen Stimmen“ von Homer und Co. wegen Todesfällen mehrmals, sodass bis zur 27. Staffel der legendäre Norbert Gastell Homer einsprach und bis zur Staffel 17 Elisabeth Volkmann Marge. Zu ihren Nachfolgern wurden der Schauspieler und Synchronsprecher Christoph Jablonka und die bekannte Komikerin und Moderatorin Anke Engelke. (vgl. ebd.)

In Kroatien wurden „Die Simpsons“ („Simpsoni“) mittels Untertitel übersetzt und jahrelang auf dem öffentlich-rechtlichen Sender HRT ausgestrahlt. In den letzten ein paar Jahren wurden sie auch auf RTL und RTL2 gezeigt, während zurzeit die 22. Staffel „Der Simpsons“ auf FOX Kroatien gesendet wird. Leider konnte keine Publikation oder Artikel gefunden werden, der Angaben zur Erstausstrahlung der Sitcom erhalten wurde, während auch Anfragen an HRT unbeantwortet blieben. (siehe Anhang „E-Mail 1“) Den Angaben nach, die auf einem kroatischen Blog zur Familie Simpsons, zu lesen sind, hatte das kroatische Publikum im Herbst 1990 erst mal die Möglichkeit, die Kultserie auf „Televizija Sarajevo“ (TV Sarajevo) im Rahmen der Fernsehshow „Noć i dan“ („Nacht und Tag“) zu sehen. (vgl. Obitelj Simson: September 2006) Betont werden muss, dass die Glaubwürdigkeit dieser Angaben nicht bestätigt werden könnte.

5 Analyse der deutschen Synchronisation und der kroatischen Untertitelung

Der vorliegenden Untersuchung der Strategien der Übertragung inner- und außersprachlicher Kulturspezifika liegt zugrunde ein Korpus, das aus drei Folgen der 20. Staffel der amerikanischen Serie „Die Simpsons“ besteht: der neunzehnten Folge „Waverly Hills, 9021-D'Oh“, der zwanzigsten Folge „Four Great Women and a Manicure“ und der einundzwanzigsten Folge „Coming to Homericia“.

Um das Analyseverfahren durchführen zu können, wurde eine DVD Sammelbox, die alle Folgen der 20. Staffel von „The Simpsons“ enthält, verfügbar gemacht. Auf den insgesamt vier DVDs befinden sich sowohl alle englischen Originalfolgen, als auch die deutschen Synchronisationen und man hat auch die Möglichkeit bei beiden Sprachen, Untertitel ein- oder auszuschalten. Die kroatische Untertitelung der drei korpusbildenden Folgen wurde am 3. März 2017, während sie auf FOX Kroatien ausgestrahlt wurden, mit einer Kamera aufgenommen.

Tabelle 2: Allgemeine Angaben zu den drei korpusbildenden Folgen (vgl. The Simpsons: Staffel 20)

Folgennummer: 20. Staffel	Originaltitel	Deutscher Titel	Kroatischer Titel	Erstausstrahlung USA / Deutschland	Ausstrahlungsdatum Fox Kroatien ³
19.	Waverly Hills 9-0-2-1-D'Oh	Auf nach Waverly Hills	Waverly Hills 9-0-2-1-D'Oh	3. Mai 2009 / 2. Februar 2010	3. März 2017
20.	Four Great Women and a Manicure	Vier Powerfrauen und eine Maniküre	Četiri velike žene i manikura	10. Mai 2009 / 3. Februar 2010	3. März 2017
21.	Coming to Homericia	Es war einmal in Homericia	Dolazak u Homeriku	17. Mai 2009 / 4. Februar 2010	3. März 2017

³ Erstausstrahlungsdatum in Kroatien konnte nicht ermittelt werden

In der neunzehnten Folge entscheiden sich Homer und Marge ein Apartment in der luxuriösen Gemeinde „Waverly Hills“ zu vermitteln, sodass ihre Kinder Bart und Lisa eine bessere Schule besuchen können. Deshalb muss aber Homer nach „Waverly Hills“ umziehen, denn nur Einwohnern dieser Gemeinde ist es erlaubt, die Schule zu besuchen. Nach anfänglichem Optimismus, schaffen es die Kinder nicht, sich an die neue Schule und Klassenkameraden zu gewöhnen und die Familie zieht wieder um nach Springfield.

Im Verlauf einer Diskussion über Frauen, Schönheit und Intelligenz, die Marge mit ihrer Tochter Lisa in einem Nagelsalon führt, werden in der zwanzigsten Folge vier Geschichten von berühmten Frauen erzählt, in denen Serienfiguren die Hauptprotagonistinnen spielen: Selma als Königin Elisabeth I., Lisa als Schneewittchen, Marge als Lady Macbeth und Maggie als Maggie Roark, die Howard Roark verkörpert.

In der letzten Folge der Staffel „Coming to Homerica“ müssen die Einwohner von Springfield mit einer Immigrationskrise zurechtkommen, denn im benachbarten Ogdenville geschieht ein Wirtschaftszusammenbruch, weshalb dessen Einwohner nach Springfield umziehen. Um den Zufluss von Immigranten zu stoppen, entscheiden die Einwohner eine Grenzüberwachungsgruppe zu formen und eine Mauer zu bilden.

5.1 Vorgehensweise und Analyseverfahren

Die Vorgehensweise betreffend, können vorerst 7 Schritte festgestellt und beschrieben werden: 1. das Aufnehmen des Korpus; 2. das erste Anschauen des Originals; 3. das zweite Anschauen des Originals mit Notierung der KS; 4. die Überprüfung der Bedeutung der KS; 5. das Anschauen der deutschen Synchronisation und Notierung der Übersetzung der KS, 6. das Anschauen der kroatischen Untertitelung und Notierung der Übersetzung der KS, 7. die Gegenüberstellung des, aus dem Original stammenden, KS und seiner Übersetzungen in deutscher Synchronisation und kroatischer Untertitelung. Die Methodik der Analyse, des 8. Schrittes, wurde unter Beachtung des Zieles der Arbeit, der Feststellung der Strategien der Übertragung inner- und außersprachlicher Kulturspezifika, und des gewählten Korpus, ausgearbeitet. Deshalb wurden für jedes einzelne KS folgende Fragen gestellt und beantwortet: 1. Ist es Außer- oder innersprachliches KS?; 2. Was ist seine Bedeutung?; 3. Welcher Unterkategorie gehört es?; 4. Welche Übersetzungsstrategie(n) wurde(n) in der deutschen Synchronisation und der kroatischen Untertitelung benutzt?

Im Hinblick auf die Erstellung der Unterkategorien der außer- und innersprachlicher KS, muss betont werden, dass sie in Anlehnung an Chiaros Klassifizierung erfolgte (Kapitel 3.2.), doch angesichts der im Korpus festgestellten KS wurden einige Veränderungen unternommen. Da auf der einen Seite, nicht KS die Toponyme, Währungen, Maßeinheiten und Fernsehprogramme bezeichnen, im Korpus vorhanden waren, wurden diese Unterkategorien nicht erwähnt, während auf der anderen Seite, neuen Unterkategorien gebildet wurden, um einige KS präziser einordnen zu können, z.B. „historische Persönlichkeiten und Begriffe“. Die innersprachlichen KS betreffend, wurden dieser Kategorie sowohl sprachenspezifische als auch die sog. Mischformen zugezählt, da sich die Bedeutung beider aus einem engen Zusammenspiel der Sprache und der Kultur, entfaltet. Dabei wurden nur die Unterkategorien aufgezählt, die im Korpus vorkamen.

Tabelle 3: die Unterkategorien Außer- und Innersprachlicher KS in der Analyse

Außersprachliche KS	Innersprachliche KS
1. Institutionen (Gesetze)	1. Lieder
2. Kindheit und Schulbildung	2. Anspielungen
3. Sports und Sportler	3. Wortspiele
4. Festlichkeiten	4. Akzente und Dialekte
5. Essen und Trinken	5. Mehrsprachigkeit
6. Literaturwerke und Theaterstücke	
7. historische Persönlichkeiten und Begriffe	
8. Berühmtheiten und Prominente	

Hinsichtlich der Übersetzungsstrategien wurde Pedersons Taxonomie der Übersetzungsstrategien benutzt, sodass die Strategie und ihre Orientierung angegeben wurden.

Tabellen 4 und 5: Übersetzungsstrategien (vgl. Pedersen 2005:4)

AS-Orientiert = gelb markiert; ZS-orientiert= blau markiert; neutral= nicht gefärbt

1. Offizielles Äquivalent	2. Beibehaltung		3. Spezifizierung		4. Direkte Übersetzung	
	unverändert	ZS-angepasst	Explikation	Ergänzung	Lehn-übersetzung	Verschobene direkte Übersetzung
	markiert	nicht markiert				

5. Verallgemeinerung	6. Substitution			7. Auslassung
	Kulturelle Substitution		Paraphrase	
	Transkulturelles KS	ZS KS	Paraphrase mit Bedeutungsübertragung	Situations-Paraphrase

Nachdem alle, die Analyse betreffenden Faktoren, determiniert wurden, folgt zuletzt eine Interpretation und Diskussion der Untersuchungsergebnisse.

5.2 Die Übersetzung außersprachlicher Kulturspezifika

1) Institutionen (Gesetze)

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Lisa:) I should warn you. By using the term “lame”, you’re violating the Americans with Disabilities Act.	(Lisa:) Ich weiß nur, dass deine Beschimpfung „lahme Kröte“ ein Verstoß gegen das Behinderten-Schutzgesetz ist.	(Lisa:) Upozoravam, terminom <i>retardiran</i> ⁴ kršite Američki zakon o invaliditetu.
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Kulturelle Substitution – ZS KS	Verschobene direkte Übersetzung

⁴ mit dem Strägstrich wird der Übergang zwischen zwei Untertiteln gekennzeichnet

<u>Orinetierung:</u>	ZS-orientiert	ZS-orientiert
----------------------	---------------	---------------

(vgl. Anhang Szenenabbildung 1)

Das KS „Americans with Disabilities Act“ ist ein 1990 vom US-Kongress verabschiedetes Gesetz, das Diskriminierung aufgrund von Behinderung verbietet. (vgl. Link: Juli 2015) Sowohl in Deutschland als auch in Kroatien gibt es kein einheitliches Gesetz, das alle Rechte definiert: „ *Schwerbehindertenrecht und Behindertenschutz sind (...) auf verschiedene Gesetze und Normen verteilt. Dafür werden gelegentlich die Begriffe Behindertenschutzgesetz bzw. Behindertenschutzgesetze gebraucht.*“ (Rechtsanwalt Behindertenschutzgesetz). Dieser Tatsache bewusst, nutzt der deutsche Übersetzer diesen Begriff, um eine Art kultureller Substitution mittels des Schein-KS zu verrichten. während der kroatische sich zur verschobenen direkten Übersetzung entscheidet. Beide Übersetzungen sind ZS-orientierte, doch die deutsche viel mehr als die kroatische.

2) Kindheit und Schulbildung

Analysebeispiel 1

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Principal Skinner:)Attention students. Due to the recent queasiness, both the Presidential Ab-Crunch Challenge and the Sloppy Joe-a-Thon have been cancelled.	(Principal Skinner:) An alle Schüler. Aufgrund der aktuellen Übelkeit werden der Sit-up Wettbewerb und der Hot Dog Marathon abgesagt.	(Principal Skinner:) Pozor učenici. Zbog nedavne mučnine / otkazuju se natjecanje u trbušnjacima i gutanje burgera.
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Verallgemeinerung	Verallgemeinerung
<u>Orinetierung:</u>	ZS-orientiert	ZS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 2)

Der „Presidential Challenge“ ist ein Sportwettbewerb, der vom „President's Council on Fitness, Sports and Nutrition“ ins Leben gerufen wurde, um Gesundheit und Sport in den USA zu fördern und u.a. auch in Schulen, als ein Teil des Sportunterrichtes, stattfindet. (vgl. President's Challenge Qualifying Standards) Da in Deutschland und Kroatien solch ein Konzept

oder etwas ähnliches nicht existiert und das KS nicht für das Erfassen des Inhaltes wichtig ist, entscheiden sich beide Übersetzer für eine Verallgemeinerung.

Analysebeispiel 2

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Maggie:) Throughout the ages, the finger painter, the Play-Doh sculptor, the Lincoln-logger , stood alone against the daycare teacher of her time.	(Maggie:) Seit Jahrhunderten, sei es mit Fingerfarbe, Knetmassen oder Bauklötzen , musste sich die Künstlerin gegen Lehrer ihrer Zeit durchsetzen.	(Maggie:) Vjekovima slikari prstima, kipari plastelinom, graditelji kockicama , / stoje sami protiv odgojitelja svog doba.
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Verallgemeinerung	Verallgemeinerung
<u>Orinetierung:</u>	ZS-orientiert	ZS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 3)

„Lincoln logs“ (Lincoln Bauklötze) ist der Name eines US-amerikanischen Kinderspielzeugs, dass aus kleinen Holzklötzen besteht und mehr als hundert Jahre in Amerika erfolgreich verkauft wird, sodass ihr Slogan sogar „America’s National Toy“ ist. (vgl. Lincoln Logs) Die Übersetzungsstrategien betreffend, handelt es sich bei diesem Beispiel auch um Verallgemeinerung. Möglich wäre in beiden Übersetzungen auch die Strategie der kulturellen Substitution zu benutzen, sodass man das KS „Lincoln“ z.B. durch das transkulturelle KS „Lego“ ersetzt, was mehr Lokalkolorit gewähren würde, doch auch als schlicht Werbung empfunden werden könnte, weshalb wahrscheinlich diese Strategie nicht von den Übersetzern angewendet wurde.

3) Sports und Sportler

Analysebeispiel 1

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Marge:) The year was 1588, 400 years before Kirk Gibson would hit his famous home run.	(Marge:) Es war im Jahr 1588, 400 Jahre bevor Kirk Gibson seinen berühmten Home Run schlagen wurde.	(Marge:) Bila je 1558. g., / 400 godina prije nego što je Kirk Gibson pogodio čuveno optrčavanje.

<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Verschobene direkte Übersetzung	Verschobene direkte Übersetzung
<u>Orinetierung:</u>	ZS-orientiert	ZS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 4)

Der berühmte Home Run vom Kirk Gibson aus dem Jahr 1988 ist eines der bekanntesten Momente der Baseballgeschichte und der amerikanischen Sportgeschichte allgemein, weshalb auch nicht verwundert, dass Marge sich diesem Ereignis nach zeitlich orientiert. (vgl. Oz: Oktober 2013) Beide Übersetzungen gründen auf der Strategie der verschobenen direkten Übersetzung, denn zum KS Kirk Gibson bekommen die deutschen und kroatischen Zuschauer aus dem Kontext genügend Informationen um ihn spezifizieren zu können. Die Wahl einer ZS-orientierten Strategie wurde wegen des Bildmaterials Verwirrung auslösen, da das erwähnte Ereignis bildlich dargestellt wird.

Analysebeispiel 2

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(A. Nebraska:) I got a new nose, I got famous and now I date the starting point guard for the L.A. Clippers .	(A. Nebraska:) Ich lies mir die Nase operieren und wurde berühmt, und jetzt bin ich mit dem Spielmacher der L.A. Clippers zusammen.	(A. Nebraska:) Nabavila sam novi nos, postala slavna, / I hodam s braničem L.A. Clippersa .
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung - unverändert	Beibehaltung – unverändert - nicht markiert
<u>Orinetierung:</u>	AS-Orientiert	AS-Orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 5)

Die L.A. Clippers sind eine der erfolgreichsten Basketballmannschaften der amerikanischen Basketballliga NBA. Da sie auch in Kroatien und Deutschland bekannt sind, wurde das KS beibehalten und sogar in der Untertitelung nicht markiert, was bei anderen KS fast immer durchgeführt wurde.

Analysebeispiel 3

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Millhouse:) Minnesota Vikings apparel?! This is Tennessee Titans country!	(Millhouse:) Trikots von den Minnesota Vikings ?! Hier ist das Revier der Tennessee Titans .	(Millhouse:) Odjeća Minnesota Vikingsa ?! Ovo je zemlja Tennessee Titansa .
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung - unverändert	Beibehaltung – unverändert - markiert
<u>Orinetierung:</u>	AS-Orientiert	AS-Orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 6 und 7)

Die “Minnesota Vikings“ und die “Tennessee Titans“ sind zwei American-Football Mannschaften, die in der AFC, der „American Football Conference“ mitspielen. Ähnlich wie im vorigen Beispiel, entscheiden sich die Übersetzer für Beibehaltung der beiden KS, doch in der kroatischen Untertitelung wurden sie diesmal markiert. Eine Erklärung hierfür kann man vielleicht in der Tatsache, dass in Kroatien amerikanische Basketballmannschaften viel bekannter als American-Football Mannschaften sind, finden.

4) Festlichkeiten:

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Lisa:) Caitlin, hi. Do a reading at your bat mitzvah .	(Lisa:) Caitlin, hi. Ob ich die Lesung bei deiner Bat Mitzwa übernehme?	(Lisa:) Caitlin, zdravo. Da čitam na tvojoj bat micvi ?
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Offizielles Äquivalent	Offizielles Äquivalent
<u>Orinetierung:</u>	Neutral	Neutral

(vgl. Anhang Szenenabbildung 8)

Bat Mitzwa (jüdisch für „Tochter der Pflicht“), ist ein jüdisches Fest mit dem Mädchen ab 12 den Beginn ihrer religiösen Mündigkeit feiern. Da in den USA die jüdische Gemeinde äußerst einflussreich ist und oft in den Medien vorkommt, gehört das Basiswissen über Judaismus zu den KS dieser Nation. Hierbei gibt es aber ein offizielles Äquivalent in beiden Ländern, weshalb sich beide Übersetzer für diese Strategie entscheiden.

5) Essen und Trinken

Analysebeispiel 1

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Homer:) I'll cook you my special microwave burritos .	(Homer:) Ich koch dir meine speziellen Mikrowellen-Burritos .	(Homer:) Spremit ću ti burritos iz mikrovalne.
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Direkte Übersetzung - Lehnübersetzung	Markierte Beibehaltung + direkte Übersetzung
<u>Orientierung:</u>	AS-Orientiert	AS-Orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 9)

Obwohl die „Burritos“ der mexikanischen Küche angehören, eroberten sie im letzten Jahrhundert die Vereinigten Staaten, besonders seitdem sie als „Convenience Food“ (teilmittelfertige und verzehrfertige Lebensmittel) in die Supermärkte kamen. Aus dieser Verbindung entstand ein typisches mexikanisch-amerikanisches KS „microwave burritos“. Die Strategiewahl beider Übersetzer ist nur teilweise gleichartig, denn in der kroatischen Übersetzung wird die markierte Beibehaltung des KS „burrito“ mit der direkten Übersetzung kombiniert.

Analysebeispiel 2

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Principal Skinner:) Attention students. Due to the recent queasiness, both the Presidential Ab-Crunch Challenge and the Sloppy Joe -a-Thon have been cancelled.	(Principal Skinner:) An alle Schüler. Aufgrund der aktuellen Übelkeit werden der Sit-up Wettbewerb und der Hotdog Marathon abgesagt.	(Principal Skinner:) Pozor učenici. Zbog nedavne mučnine / otkazuju se natjecanje u trbušnjacima i gutanje burgera .
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Kulturelle Substitution – transkulturelles KS	Verallgemeinerung
<u>Orientierung:</u>	ZS-orientiert	ZS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 10)

Ein „Sloppy Joe“ ist ein in den USA entstandener und populärer Hackfleischburger. (vgl. Strong: Oktober 2009) Während des Befassens mit der Übertragung dieses KS, wurden unterschiedliche Strategien benutzt, sodass die deutsche Synchronisation anstatt des „Sloppy Joes“, das transkulturelle KS Hotdog enthält, während man in den kroatischen Untertiteln eine Verallgemeinerung des amerikanischen KS findet.

6) Literaturwerke und Theaterstücke

Analysebeispiel 1

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Homer:) Conrad Birdie? Coming here to Sweet Apple? (Selma:) That's Bye-Bye Birdie!	(Homer:) Tschimtschimini so klingt des Kaminkehrers Glücksmelodie. (Selma:) Das ist aus Mary Poppins!	(Homer:) Conrad Birdie? Dolazi u Slatku Jabuku? (Selma:) To je Pa-pa ptičice!
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Kulturelle Substitution – transkulturelles KS	Beibehaltung + direkte Übersetzung
<u>Orientierung:</u>	ZS-orientiert	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 11 und 12)

„Bye Bye Birdie“ ist ein amerikanisches Musical, das nach der Uraufführung 1960 im Martin Back Theater in New York sehr populär wurde, sodass schon drei Jahre später 1963 eine Verfilmung folgte. (vgl. Bye Bye Birdie) Eines der bekanntesten Stücke des Broadways erzählt die die Geschichte Rock-'n'-Roll-Superstar des Conrad Birdie, während Homers Äußerung ein direkteres Zitat aus dem Musical ist. Diesen Satz äußert aber Homer, während er McBeth spielt, was Humor im Original erzielt. In der deutschen Synchronisation findet man ein, dem deutschen Publikum viel bekannteres Zitat: „*Tschimtschimini so klingt des Kaminkehrers Glücksmelodie*“ aus dem Film-Musical „Mary Poppins“, sodass mittels kultureller Substitution derselbe Humor-Effekt aufrechterhalten wird. Die kroatischen Übersetzer entschieden sich AS-orientiert zu übermitteln, weshalb eine Kombination von Beibehaltung und direkter Übersetzung angewandt wird, über die Zuschauer rätseln könnten.

Analysebeispiel 2

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Marge:) Ooh. The Fountainhead . (Lisa) Mom, isn't that book the bible of right-wing losers?	(Marge:) Ooh. Der Ursprung von Ayn Rand . (Lisa) Mom, ist das nicht die Bibel der rechtskonservativen Loser?	(Marge:) <i>Veličanstveni izvor?</i> – Zar to nije biblija desničarskih gubitnika?
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Offizielles Äquivalent + Spezifizierung - Ergänzung	Offizielles Äquivalent - markiert
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert	neutral

(vgl. Anhang Szenenabbildung 13)

„The Fountainhead“, der auf Deutsch je nach Übersetzung „Der Ursprung“ oder „Der ewige Quell“ heißt, ist Ayn Rands erster großer Roman, der 1943 erschienenen ist. Im Buch wird der Kampf des brillanten, hochnotmännlichen Architekten Howard Roark gegen eine amerikanische Gesellschaft, „(...) *in der so wenig Interesse an individueller Leistungsfähigkeit besteht, dass das Personalpronomen „Ich“ per Gesetz verboten wird*“ (Quack: August 2012) thematisiert. Da in dieser Szene das Buch selbst gezeigt wird und die Autorin auch im weiteren Verlauf des Dialogs kommentiert wird, ist die Ergänzung in der Synchronisation für das Verstehen der Szene hilfreich. Das offizielle Äquivalent in der Untertitelung wird dabei durch die Kursivmarkierung des Buchtitels unterstützt.

7) historische Persönlichkeiten und Begriffe

Analysebeispiel 1

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Louie:) You wanted a Powwow , Chief?	(Louie:) Sie wollten uns treffen , Chief?	(Louie:) Htio si razgovarati , šefe?
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Paraphrase mit Bedeutungsübertragung	Paraphrase mit Bedeutungsübertragung
<u>Orientierung:</u>	ZS-orientiert	ZS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 14)

Der Begriff “Powwow” ist indianischer Abstammung und bezeichnet “(...) *a gathering of Native people, (...) a cultural event that features group singing and dancing by men, women and children*” (What is a Powwow?). Sowohl in der Synchronisation als auch in der Untertitelung wird die Übersetzungsstrategie der Paraphrase mit Bedeutungsübertragung benutzt, da dieser Begriff nur ZS-orientiert übersetzt werden kann, um den Sinn des Dialoges zu erhalten.

Analysebeispiel 2

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Quenn Elisabeth I.:) For destroying the Spanish Armada, I dub thee Sir, sir Walter Raleigh.	(Quenn Elisabeth I.:) Für die Zerstörung der Spanischen Armada, schlage ich dich zum Sir, sir Walter Raleigh.	(Quenn Elisabeth I.:) Zato što si uništio Armadu, / dodijeljujem ti titulu Sir, Walter Raleigh.
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung	Beibehaltung - unmarkiert
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 15)

Sir Walter Raleigh war ein englischer Abenteurer und Schriftsteller, wie auch Berater von Königin Elisabeth I., der u.a. eine wichtige Rolle in der Entdeckung und Kolonisierung von Amerika hatte. (vgl. Latham) Beide Übersetzungen gründen auf der Beibehaltung des KS, denn während der Folge erfahren die Zuschauer aus dem Kontext zu welcher Zeit Walter Raleigh gelebt hat und ungefähr wer er war.

7) Prominente und Berühmtheiten:

Analysebeispiel 1

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Teachr Edna:) As you know, the music of Air Suppy is timeless. And now their 50 biggest hits are on four CDs.	(Teachr Edna:) Wenn etwas zeitlos ist, dann die Musik von Air Supply . Und ihre fünfzig besten Hits gibt es jetzt auf vier CDs.	(Teachr Edna:) Kao što znate, glazba Air Supplya je vječna. / Njihovih 50 hitova je na četiri CD-a.

<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung	Beibehaltung - unmarkiert
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 16)

In dieser Szene vermarktet die Lehrerin Edna als Telefonverkäuferin CDs von Air Supply, einer Australischen Pop-Band, die in den 80ern mehr als 10 Hits in den USA hatte. Obwohl die Band dem allgemeinen heterogenen Simpsons-Publikum in den beiden Ländern relativ unbekannt ist, wird die Strategie der Beibehaltung benutzt, da eine Erklärung, d.h. eine mehr ZS-orientierten Strategie nicht benötigt wird, um den Humor dieser Situation zu erkennen. Wichtig ist aber zu betonen, dass in der Untertitelung das KS nicht markiert wurde.

Analysebeispiel 2

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Regisseur): Mel's like the son Laurence Oliver and John Gielgud always wanted, but never had.	(Regisseur): Mel ist wie der Sohn Larence Olivia und John Gielgud immer wollten, aber nie hatten.	(Regisseur): Mel je kao sin kojeg Laurence Oliver i John Gielgud nisu imali.
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Situations-Paraphrase + Beibehaltung	Beibehaltung - unmarkiert
<u>Orientierung:</u>	ZS-orientiert + AS-orientiert	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 17)

Während er die schauspielerischen Fähigkeiten von Mel bewundert, äußert der Regisseur den folgenden Satz: „*Mel's like the son Laurence Oliver and John Gielgud always wanted, but never had.*“ Laurence Oliverr und John Gielgud gehören zu den bekanntesten und meist geschätzten Schauspielern des 20. Jh. Wie im vorherigen Beispiel, wird in der kroatischen Untertitelung die unmarkierte Beibehaltung angewendet, während in der deutschen Synchronisation eine Kombination von Strategien ermittelt werden kann, die Situations-Paraphrase und die Beibehaltung, weshalb Humor erzielt werden kann, ohne dass dabei das deutschsprachige Publikum die KS kennen muss.

Analysebeispiel 3

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Marge:) Maggie now you have a nanny, just like the ones Joe Piscopo and Ethan Hawke left their wives for.	(Marge:) Maggie jetzt hast du ein Kindermädchen, so einz für die Joe Piscopo und Ethan Hawke ihre Frauen verlassen habe.	(Marge:) Maggie, sad imaš dadilju. / Poput onih zbog kojih su Joe Piscopo i Etahn Hawk ostavili žene.
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung - unmarkiert	Beibehaltung - unmarkiert
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 18 und 19)

Marge stellt ihren Kindern das neue Kindermädchen vor und bezieht sich dabei auf die beiden prominenten Fremdgänger, die Schauspielern Ethan Hawke und Joe Piscopo, die beide die Ehefrauen mit den Kindermädchen betrügen und auch nach den Scheidungen die Kinderbetreuerinnen heirateten. In diesem Kontext brauchen die KS keine Ergänzung, da im Vordergrund ihre Untreue und nicht die schauspielerische Karriere steht, weshalb die Strategie der Beibehaltung angemessen erscheint.

5.3 Die Übersetzung innersprachlicher Kulturspezifika

1) Lieder

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(die 7 Zwerge:) Ho hi, ho hi, It's off to work, ho hi, This song's not like any song you know. Ho hi, ho hi ho hi ho hi.	(die 7 Zwerge:) nicht übersetzt	(die 7 Zwerge:) <i>Ho hi, ho hi, na posao moramo mi. / Ova pjesma nije poput nijedne koju znate.</i>
(die 7 Zwerge:) Ho hi, ho hi, It's time to now get high. We'll take some shrooms, And go to our rooms...	(die 7 Zwerge:) nicht übersetzt	(die 7 Zwerge:) <i>Ho hi, ho hi, vrijeme je da se ušlagiramo. / Uzet ćemo neke gljive i otići u svoje sobe...</i>
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Aussparung	Direkte Übersetzung
<u>Orientierung:</u>	Neutral	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 20 und 21)

Das Lied aus der zwanzigsten Folge „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“, dass die sieben Zwerge aus Lisas etwas modifizierter Wiedererzählung der Geschichte „Schneewittchen“ singen, ist eine Anspielung auf das Originallied „Heigh-Ho“ aus Disneys animiertem Originalfilm „Snow White and the seven Dwarfs“ aus 1937. Betrachtet man die Verfilmung als ein KS der amerikanischen Kinokunst, so kann man auch das Lied als ein Teil dieses KS betrachten, das aber deutsche und kroatische Zuschauer erkennen können. Wahrscheinlich wird deshalb eine Übersetzung des Liedes in der deutschen Synchronisation ausgelassen, obwohl nur die Melodie, aber nicht der Text dem Original ähneln. Der kroatische Übersetzer hat im Unterschied dazu das Lied direkt übersetzt und es markiert, hat aber dabei nicht wie im Original Reime gebildet, weshalb die Übersetzung mehr AS-orientiert erscheint.

2) Anspielungen

Analysebeispiel 1

Szenenabbildung 22:



In der für die Serie „die Simpsons“ typischen Eröffnungssequenz, die immer mit einem unterschiedlichen „Couch-Gag“ endet, reist in der 21. Folge „Es war einmal in Homerika“ (Original: Coming to Homerica) die Familie Simpsons durch die Geschichte der amerikanischen Sitcoms. Mit jeder der vier kurzen Szenen (vgl. Szenenabbildung 24) wird eine Anspielung auf eine Sitcom gemacht: „The Honeymooners“, „The Dick Van Dyke Show“, „The Brady Bunch“,

„Cheers“. (vgl. Carry: 2017) Diese Eröffnungsszene ist äußerst KS, weshalb die Mehrheit der deutschen und der kroatischen Zuschauern, die in ihr versteckten Referenzen wahrscheinlich nicht erkennen kann. Die Anspielung auf die vier Sitcoms enthält weder gesprochene noch geschriebene Sprache, weshalb Übersetzer auf eine Übermittlung der KS Referenzen verzichten.

Analysebeispiel 2

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Elisabeth I.) Come, Tea Biscuit!	(Elisabeth I.) Komm, treuer Freund!	(Elisabeth I.) Dođi, Tea Biscuit!
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Paraphrase mit Bedeutungsübertragung	Beibehaltung - unmarkiert
<u>Orientierung:</u>	ZS-orientiert	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 23)

Das Pferd von Königin Elisabeth I. heißt in der 20. Folge „Tea Biscuit“, was eine Anspielung auf das US-amerikanische Rennpferd Seabiscuit ist, dessen Rennkarriere sich unerwartet entwickelte und sein Erfolg Millionen Amerikanern während der Weltwirtschaftskrise in den 1930ern Hoffnung gab, und es zu einem nationalen Phänomen wurde. (vgl. Drager) Wenn man die Synchronisation mit der Untertitelung vergleicht, so erscheint die deutsche ZS-orientierte Übersetzung mittels Paraphrase mit Bedeutungsübertragung angemessener, da die Szene äußerst kurz ist und aus dem Kontext eine Entschlüsselung des KS seitens des Publikums nicht zu erwarten ist.

Analysebeispiel 3

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Lisa) Who's Alaska Nebraska? (Catelyn): Who's Alaska Nebraska?! (Katelyn) Only the greatest 16-year-old singer-slash-actress in the world!	(Lisa) Wer ist Alaska Nebraska? (Catelyn) Wer Alaska Nebraska ist?! (Katelyn) Sie ist zufällig die coolste Sängerin Schrägstrich Schauspielerin der Welt!	(Lisa) Tko je Aljaska Nebraska? (Catelyn) -Tko je Aljaska Nebraska? / (Katelyn) Najbolja 16-godišnja pjevačica/glumica na svijetu!

<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung	Beibehaltung
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 24)

Lisa wird von den Mitschülerinnen (Katelyn, Catelyn und Kate Lyn) in der neuen Schule in Waverly Hills begrüßt und dabei wird sie gefragt, welches ihr Lieblingssong von Alaska Nebraska ist. Sie kennt die Sängerin nicht, dessen Namen und Bezeichnung „Sängerin Schrägstrich Schauspielerin“ eine Anspielung auf Hannah Montana, den Star der gleichnamigen weltpopulären Disney-Kinderserie ist, die von Miley Cyrus, auch einer „Sängerin Schrägstrich Schauspielerin“ gespielt wurde. Da der Kontext und die nachfolgenden Szenen den Zuschauern bei der Aufklärung der Anspielung zum KS Hannah Montana behilflich sind, wird die Strategie der „Beibehaltung“ in beiden AV-Übersetzungen benutzt.

Analysebeispiel 4

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
Waverly Hills 9-0-2-1-D'Oh	Auf nach Waverly Hills	Waverly Hills 9-0-2-1-D'Oh
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung + Auslassung	Beibehaltung
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert/neutral	AS-orientiert
Four Great Women and a Manicure	Vier Powerfrauen und eine Maniküre	Četiri velike žene i manikura
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Direkte Übersetzung	Direkte Übersetzung
<u>Orientierung:</u>	ZS-orientiert	AS-orientiert
Coming to Homerica	Es war einmal in Homerika	Dolazak u Homeriku
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Kulturelle Substitution	Direkte Übersetzung - Lehnübersetzung
<u>Orientierung:</u>	ZS-orientiert	AS-orientiert

Schließlich, verbirgt sich auch im Titel jeder der drei korpusbildenden Folgen auch eine bestimmte Anspielung. Vielleicht am einfachsten zu entschlüsseln ist der Titel „Waverly Hills 9-0-2-1-D'Oh“, der eine Kombination aus der Anspielung auf die Teenie-Kultserie "Beverly Hills 90210" und Homers Markenzeichen – Ausruf „D’oh“ (Deutsch: „Neinn!“) ist, denn in dieser Folge ziehen die Simpson ins Luxus-Viertel „Waverly Hills“ um. In dem deutschen Titel wurde nur teils die Anspielung beibehalten, da man sich entschied die Anspielung auf die Postleitzahl von Beverley Hills, 9021 und Homers „D’Oh“, auszulassen. Vielleicht ent-

schieden sich die Übersetzer für die Auslassung, da das deutsche Publikum den zum Markenzeichen gewordenen Ausruf von Homer „D’Oh“ nicht kennt, sondern seine synchronisierte Version „Neeeein!“.

Mit dem Titel “Four Great Women and a Manicure” könnte man eine Referenz zum Film „Four Weddings and a Funeral“ aus dem Jahr 1994 aufbauen wollen, obwohl der Inhalt der Folge nicht in einem Zusammenhang mit dem Filminhalt gebracht werden kann. Die Strategie der direkten Übersetzung wird von beiden Übersetzern gewählt, wobei ein Unterschied in der Orientierung zu erkennen ist, da „Great Woman“ als „Powerfrauen“ übersetzt wird, was nicht ganz bedeutungsgleich ist, weshalb die Synchronisation ZS-orientiert ist, während die Untertitelung AS-orientiert ist.

„Coming to Homeric“ ist eine direkte Anspielung auf die US-amerikanische Filmkomödie „Coming to America“ (deutscher Titel: "Prinz aus Zamunda“, kroatischer: „Princ otkriva Ameriku“) aus dem Jahr 1988, die vom Thronfolger des afrikanischen Landes Zamuda handelt, der nach New York umzieht, um die Liebe des Lebens zu finden. (vgl. "Der Prinz aus Zamunda" bekommt eine Fortsetzung: April 2017) Den Zusammenhang zu der zwanzigsten Folge der Simpsons findet man in der Tatsache, dass auch in dieser Folge die benachbarten Ogdenvillaner nach Springfield umziehen, um ein besseres Leben zu führen. Mittels der Strategie der kulturellen Substitution wird der Titel ins Deutsche Übersetzt, da die Anspielung auf „Coming to America“ durch eine Anspielung auf den amerikanischen Gangster-Film „Es war einmal in Amerika“ (Originaltitel: Once Upon a Time in America) ersetzt wird. In der kroatischen Untertitelung wurde wieder die Strategie der direkten Übersetzung ermittelt.

3) Wortspiele

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Moe) The, uh, the Spanish Armada sails for England. (Homer) Armada? What’s Armada ? (Moe) Nothing. What’s armada with you?	(Moe): Hahn, die spanische Armada segelt auf England zu. (Homer) Armada? Das ist eine Flotte ? (Moe) Momentan ist sie sogar richtig flott .	(Moe) Španjolska armada plovi na Englesku. (Homer) - Armada? Što je armada ? / (Moe) Ništa. Što je s tobom?

<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung + Paraphrase mit Bedeutungsübertragung	Beibehaltung + Auslassung
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert / ZS - orientiert	AS-orientiert / neutral

(vgl. Anhang Szenenabbildung 25)

Das Wortspiel aus dem Original beinhaltet ein außersprachliches KS, das der spanischen Kultur angehört, das Wort „armada“, das in den Spanisch-sprechenden Ländern für die Bezeichnung der nationalen Kriegsflotten benutzt wird. Im Original wird aber auf Basis Paronymie ein Wortspiel gebildet, sodass „the matter“ /ði:'mætə(r)/ durch armada /ɑ:(r)'mɑ:də/ ersetzt wird.

Analog zum Original, wird auch mittels Paronymie, in der deutschen Synchronisation ein Wortspiel gebildet, das auf der Ähnlichkeit der Wörter „Flotte“ und „flott“ beruht. Die kroatischen Übersetzer entscheiden sich für Auslassung des Wortspieles, weshalb der Dialog etwas verwirrend und unlogisch klingt.

4) Akzente und Dialekte

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Moe): Majesty, thy suitors await. (Elisabeth I.): I don't understand why I need a king. (Moe): So you can pump out a son and then I don't gotta work for no broad no more.	(Moe): Majestät, euere Freier ergeben sich die Ehre. (Elisabeth I.): Ich weiß nicht wozu ich einen König brauche. (Moe): Damit Ihr einen Sohn rausdrücken könnt und ich nicht mehr für eine Braut arbeiten muss.	(Moe): Veličanstvo, prosci čekaju. (Elisabeth I.): Ne shvaćam zašto trebam kralja. / (Moe): Da rodite sina, pa da više ne moram raditi za žensku!

(vgl. Anhang Szenenabbildung 26)

In diesem Beispiel spielt Moe den königlichen Ansager der Königin Elisabeth I. und macht dabei während eines Gesprächs mit ihr einen radikalen Varietätenwechsel, vom gehobenen archaischen Britischen Englischen zu einer Varietät, die wegen der doppelten Negation („no broad no more“) und den Bezeichnungen „pump out“ (gebären) und „broad“ (Frau) stark das afroamerikanische Englisch d.h. AAVE (African American Vernacular English) erinnert.

Wenn man die beiden Übersetzungen vergleicht, dann scheint der Varietätenwechsel in der deutschen Version etwas mehr dem Original zu ähneln, da das Verb „pump out“ in der kroatischen Version durch „roditi“ neutralisiert wurde, während man im Deutschen das umgangssprachliche „rausdrücken“ gebraucht.

5) Multilinguale Elemente

Sowohl Lisa, als auch Bart sprechen in der Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“ mehrmals Sätze in anderen Sprachen Sätze aus.

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
(Bart) ¿ Qué pasa ladies?	(Bart) ¿Qué pasa ladies?	Što ima, cure?
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung	Direkte Übersetzung
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert	AS-orientiert
(Lisa) L'école c'est moi!	(Lisa) L'école c'est moi!	(wurde nicht untertitelt)
(Lisa) Caitlyn, hi. Do a reading at your bat mitzvah? A sheynan dank!	(Lisa) Caitlyn, hi. Ob ich die Lesung bei deiner Bat Mitzwa übernehme? A sheynan dank!	(Lisa:) Caitlin, zdravo. Da čitam na tvojoj bat micvi? (wurde nicht untertitelt)
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Beibehaltung	Beibehaltung
<u>Orientierung:</u>	AS-orientiert	AS-orientiert

(vgl. Anhang Szenenabbildung 27, 28, 29)

Aufgrund der analysierten Übersetzungen kann festgestellt werden, dass unabhängig von der Art des AVÜ-s, in der Übertragung multilingualer Elemente die Strategie der Beibehaltung dominiert. Eine Ausnahme findet man im ersten Beispiel, wo in der kroatischen Übersetzung der spanische Satz übersetzt wurde. Weshalb es zu einer Änderung der Strategie kam, ist schwer zu entschlüsseln, besonders da das kroatische Publikum von den drei hier vorhandenen Sprachen (Spanisch, Französisch, Jüdisch) vermutlich nur den spanischen Satz ohne Übersetzung verstehen könnte, da unter Einfluss von Telenovelas, die für viele Jahre in Kroatien äußerst populär waren, viele Kroaten Spanisch gelernt haben.

6) Bildlich wiedergegebener Humor

Szenenabbildung 30 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)

<u>Original</u>	<u>Deutsche Synchronisation</u>	<u>Kroatische Untertitelung</u>
<u>Übersetzungsstrategie:</u>	Auslassung	Direkte Übersetzung
<u>Orientierung:</u>	neutral	AS-orientiert



Diese Szenenabbildung enthält in der Untertitelung, die von Maggie beabsichtigte Botschaft an ihren Lehrer, die sie aber ohne ein Wort zu äußern, geschickt bildet. Sie zeigt nämlich dem Lehrer einen Würfel mit dem Buchstaben „U“, der im Englischen als eine Abkürzung für „you“ gebraucht wird, und lutscht dabei am Schnuller. Der Humor, der aus diesem Zusammenspiel entsteht, gründet dabei auf der Polysemie des Verbs „suck“ im Englischen, der intransitiv gebraucht, um etwas als schlecht und unangenehm zu bezeichnen, gebraucht wird.

In der deutschen Übersetzung sieht die Szene identisch aus, denn man hat die englische Untertitelung gelassen und dieses Humorelement nicht synchronisiert. Die kroatischen Übersetzer ließen die englische Untertitelung und fügten dazu auch die kroatische: „*Grozan si!*“, sodass mittels direkter Übersetzung die Bedeutung des im Original bildlich wiedergegebener Scherzes dem Publikum näher gebracht wurde.

5.4 Diskussion der Ergebnisse

Aufgrund der Analyse kann festgestellt werden, dass in der Hälfte der untersuchten Beispiele der Übertragung außersprachlicher und innersprachlicher KS die Strategien korrelierten, unabhängig von der Art des AVÜ (in 13 von insgesamt 26 Beispielen). Betrachtet man Resulta-

te, die sich nur auf die Wahl der Strategien bei der Übersetzung der außersprachlichen KS beziehen, kann festgehalten werden, dass in der Mehrheit der analysierten Beispiele (in 10 von den insgesamt 16) sich Übersetzer für die gleiche Strategie entschieden. Diesbezüglich können KS, die den Kategorien „Kindheit und Schulbildung“, „Sports und Sportler“ und „historische Persönlichkeiten und Begriffe“ gehören, besonders hervorgehoben werden. Dieselbe Art vom vorwiegenden Zusammenfall von Strategien konnte nicht während der Gegenüberstellung der Übersetzungen innersprachlicher KS festgestellt werden, da nur in 3 Beispielen die Strategien sich überlappen.

Des Weiteren zeigen die Untersuchungsergebnisse, dass man keine der Übersetzungen als vorwiegend AS-orientiert oder ZS-orientiert bezeichnen kann. Infolgedessen konnte auch eine allgemeine Tendenz zur AS-Orientierung oder der ZS-Orientierung in der Übertragung KS aus der Serie „Die Simpsons“ nicht festgestellt werden. Diesbezüglich muss aber angemerkt werden, dass hinsichtlich der Übertragung von Anspielungen (innersprachliche KS) in der kroatischen Untertitelung doch eine Tendenz gegenüber der Auswahl von Strategien, die AS-orientiert sind, konstatiert werden konnte (in allen 5 Beispielen).

Interessant ist es auch, aufgrund der Resultate darauf die Aufmerksamkeit zu lenken, welche Übersetzung als mehr kreativ bezeichnet werden kann. Betrachtet man die Strategiewahl für die Übersetzung von Komik-Elementen wie Anspielungen und Wortspielen, der Markenzeichen von „The Simpsons“, ist die deutsche Synchronisation den Zuschauern mehr entgegenkommender, da mittels transkultureller KS und Paraphrasen mit Bedeutungsübertragung die Komik besser nachgebildet wird.

Das abschließende Ergebnis der vorliegenden Arbeit ist, dass Übersetzer innovativ der Übersetzung von inner- und außersprachlichen KS entgegenkommen und dabei unabhängig von der Art des AVÜ-s, eine Reihe von unterschiedlicher AS-orientierter und ZS-orientierter Strategien anwenden.

6 Zusammenfassung

Eines der jüngsten und am wenigsten erforschten Bereiche der Translationswissenschaft, das audiovisuelle Übersetzen, begann sich mit der Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre zu entwickeln und es wird als „*das Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben*“ definiert (Macan, Primorac Aberer 2014:181). Hinsichtlich dessen Formen, unterscheidet man die Kategorie des interlingualen (zweisprachlichen) Übersetzen, zu der das Untertiteln, die Synchronisation, das Voice-Over und das Filmdolmetschen gehören und die Kategorie des intralingualen (innersprachlichen) AVÜ-s, zu der sowohl Verdolmetschung und Untertitelung für Hörgeschädigte, als auch die Audiodeskription gehören.

In der vorliegenden Arbeit wurden die zwei am weitesten verbreiteten Übersetzungsarten hervorgehoben und ausführlich beschrieben, die semiotisch horizontale Synchronisation und die semiotisch diagonale Untertitelung. Die Synchronisation ist eine Form des AVÜs, bei der „*(...) die Dialogspur des Originals durch eine zielsprachliche Dialogspur vollständig ersetzt*“ wird (Jüngst 2010:2). Sie wird oft als „totale Übersetzung“ bezeichnet, denn bei der Übersetzung des AS Originaltextes muss nicht nur linguistische Äquivalenz erzielt werden, sondern auch die mit der Ausgangssprache verbundenen Konnotationen und soziokulturellen Aspekte übertragen werden. Die Untertitelung definiert man als „*(...)the rendering in a different language of verbal messages in filmic media, in the shape of one or more lines of written text, presented on the screen in sync with the original verbal message*“ (Gottlieb 2004: 15).

Immer mehr wird die Übersetzung als Treffpunkt unterschiedlicher kulturell-determinierter Zugänge zur Realität wahrgenommen und demzufolge auch als eines der Hauptmittel kulturellen Transfers hervorgehoben. Hierin hat das audiovisuelle Übersetzen eine wichtige Rolle, denn u. a. ermöglicht es dem ZS Publikum mittels verbaler Mittel die AS Kultur kennenzulernen, ihre Handlungspraktiken und Denkweisen zu verstehen und die Traditionen und Werte zu schätzen.

Diesbezüglich muss besonders auf die Übermittlung von Kulturspezifika geachtet werden, da sie wegen ihrer außerordentlichen Natur eine Herausforderung sowohl für Übersetzer, als auch für die Zuschauer darstellen können. KS sind nämlich besondere Elemente der AS-Kultur, für die kein Äquivalent in der ZS existiert. Chiaro (2005) gliedert sie in drei Kategorien: außersprachliche Kulturspezifika (z.B. Festlichkeiten, Währungen, Sport, Prominente), innersprachliche Kulturspezifika (z.B. Akzente und Dialekte) und die Kategorie der Misch-

formen (z. B. Lieder, Metaphern, Anspielungen). Um die Arten und Methoden ihrer Übertragung beschreiben und analysieren zu können, haben mehrere Autoren Klassifikationen der Übersetzungsstrategien entwickelt, u.a. auch Pederson (2005), der zwischen neutraler (Offizielles Äquivalent, Auslassung), AS-orientierter (Beibehaltung, Spezifizierung, Lehnübersetzung) und ZS-orientierter Strategien (Verschobene direkte Übersetzung, Verallgemeinerung, Substitution) unterscheidet.

Die US-amerikanische Comedy-Fernsehserie „The Simpsons“, im Deutschen „Die Simpsons“, wurde dem Publikum am 19. April 1987 erstmals präsentiert. Man kann sie als eine Sitcom bezeichnen, denn in der fiktiven Welt der Stadt Springfield, in der die dysfunktionale, aber funktionierende Familie Simpsons lebt geschehen von Episode zur Episode alltägliche Situationen, in denen sich unsere Protagonisten mehr oder weniger gut zurechtfinden und aus denen der Humor generiert wird. In Deutschland wird die Serie in synchronisierter Form seit 1991 dem Publikum gebracht, während kroatische Übersetzer der Kult-Serie Untertitel bevorzugen.

Die Untersuchung der Strategien der Übertragung inner- und außersprachlicher Kulturspezifika lag zugrunde ein Korpus, das aus drei Folgen der 20. Staffel der amerikanischen Serie „Die Simpsons“ bestand. Die Methodik der Analyse wurde unter Beachtung des Zieles der Arbeit und des ausgewählten Korpus, ausarbeitet, sodass für jedes Beispiel folgende Fragen gestellt und beantwortet wurden: 1. Ist es ein Außer- oder innersprachliches KS?; 2. Was ist seine Bedeutung?; 3. Welcher Unterkategorie gehört es?; 4. Welche Übersetzungsstrategie(n) wurde(n) in der deutschen Synchronisation und der kroatischen Untertitelung benutzt? Aufgrund der durchgeführten Analyse wurde festgestellt, dass die Strategien der Übertragung inner- und außersprachlicher KS in der deutschen Synchronisation und der kroatischen Untertitelung korrelierten. Des Weiteren zeigten die Untersuchungsergebnisse, dass man keine der Übersetzungen als vorwiegend AS-orientiert oder ZS-orientiert bezeichnen kann.

Schließlich kann festgehalten werden, dass Übersetzer innovativ der Übersetzung von inner- und außersprachlichen KS entgegenkommen und dabei unabhängig von der Art des AVÜ-s, eine Reihe von unterschiedlicher AS-orientierter und ZS-orientierter Strategien anwenden.

Wünschenswert wäre weitere Analysen an mannigfaltigeren Korpora zu verrichten, denn Ergebnisse dieser Studien sind nicht ausreichend weder um praxisorientierte Richtlinien entwickeln zu können noch um die relativ junge translationswissenschaftliche Disziplin des AVÜ-s voranzubringen.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Literatur

Bräutigam, Thomas (2001): *Lexikon der Film- und Fernsynchronisation*. Berlin: Lexikon-Imprint-Verlag.

Budzinski, Klaus und Reinhard Hippen (1996): *Metzlers-Kabarett-Lexikon*. Stuttgart: Metzler.

Catford, John. C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.

Chiaro, Delia (2009): *Issues in audiovisual translation*. In Munday, Jeremy: *The Routledge Companion to Translation Studies*. Oxon: Routledge.

Dathe, Claudia, Renata Makarska und Shamma Schahadat (2013): *Zwischentexte: Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank und Timme GmbH.

Diaz Cintas, Jorge und Aline Rameal (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Diaz Cintas, Jorge (2008): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Döring, Sigrun (2006): *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank und Timme Verlag.

Ferrari, Chiara Francesca (2010): *Since When Is Fran Drescher Jewish?*. Austin: University of Texas Press.

Fodor, István (1976): *Film dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Hesse-Quack, Otto (1967): *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. Bonn: Ernst Reinhard Verlag.

Holze, Sandra (2003): *Die Simpsons und ihre Fankultur: Eine Analyse der Zeichentrickserie und ihres Verständnisses bei amerikanischen und deutschen Fans*. Hamburg: Diplomica GmbH.

- Jüngst, Heike Elisabeth (2010): *Audiovisuelles Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Knop, Karin (2007): *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kučiš, Vlasta (2016): *Translatologija u teoriji i praksi*. Zagreb: Hrvatsko komunikološko društvo, Nonacom.
- Macan, Željka und Željka Primorac Aberer (2014): *Audivizualno prevođenje*. In Stojić, Aneta et al. (Hrsg.): *Priručnik za prevoditelje: prilog teoriji i praksi*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci.
- Meurer, Ulrich (2012): *Gemeinsame Sequenzen: Einige Vorworte zu Übersetzung und Film*. In Meurer, Ulrich und Maria Oikonomou (Hrsg.): *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Nedergaard-Larsen, Birgit (1993): *Cultural factors in subtitling*. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 2. 1/2: 207-240.
- Pedersen, Jan (2011): *Subtitling norms for television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Pruys, Guido Marc (1997): *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- Snell-Hornby, Mary (2006): *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Varrone, Maria Cristina (2012): *Kultur und nationale Stereotypen. Eine kritische Untersuchung am Beispiel der Untertitelung des Filmes „Maria, ihm schmeckt's nicht“ von Neele Vollmar*. Wien: Universität Wien. Masterarbeit (veröffentlicht).
- Vinay, Jean-Paul und Jean Darbelnet (2000): *A Methodology for Translation*. In Venuti, Lawrence (Hrsg.): *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge.

Whitman-Linsen, Candace (1992): *Through the dubbing glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.

Wissmath, Bartholomäus, David Weibel und Rudolph Groner (2009): *Dubbing or subtitling? Effects on Spatial Presence, Transportation, Flow and Enjoyment*. In: *Journal of Media Psychology*. 21/3: 114-125.

Žanić, Ivo (2009): *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci?*. Zagreb: Algoritam.

7.2 Internetquellen

Antonini, Rachele (2005): *The perception of subtitled humor in Italy* (HUMOR: International Journal of Humor Research).

<http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/subtitling/Antonini.2005.pdf> (20.05.2017)

Bye Bye Birdie. <http://stageagent.com/shows/musical/713/bye-bye-birdie> (29.08.2017)

Carry, Hayley (2017): *Metafiction in the Simpsons*.

www.academia.edu/30959099/Metafiction_in_The_Simpson (29.08.2017)

„Der Prinz aus Zamuda“ bekommt eine Fortsetzung. (April 2017).

<http://www.heute.at/szene/kino/story/-Der-Prinz-aus-Zamunda--bekommt-eine-Fortsetzung-59032015> (29.08.2017)

Deutsche Synchronkartei: Die Simpsons. <https://www.synchronkartei.de/serie/2991> (10.08.2017)

Drager, Marvin. *Seabiscuit. American Racehorse*.

<https://www.britannica.com/topic/Seabiscuit> (29.08.2017)

Karamitroglou, Fotios (1998): *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe*.

<http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> (20.05.2017)

Gliem, Cornelia Stella (2010): *Die Simpsons als Kunst. Wie eine Fernsehserie Literatur wird. Tafelsprüche als Textsorte*.

<https://books.google.hr/books?id=bi7pns2lQdMC&printsec=frontcover&dq=simpsons&hl=de>

&sa=X&ved=0ahUKEwjOINie5Y3WAhUiOpoKHct4DtoQ6AEIPDAD#v=onepage&q=simpsons&f=false (01.08.2017)

Gottlieb, Henrik (1994): *Subtitling: Diagonal translation*.

file:///C:/Users/Home/Downloads/Subtitling%20%20Diagonal%20Translation%20Gottlieb%201994.pdf (30.04.2017)

Gottlieb, Henrik (2004): Texts, translation and subtitling – in theory, and in Denmark.

http://www.sub2learn.ie/downloads/gottlieb_2001c.pdf (22.04.2017)

Gottlieb, Henrik (2005): *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics*. (MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings).

http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf (20.04.2017)

Ivarsson, Jan und Mary Caroll (1998): *The Code of Good Subtitling Practice*.

<https://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf> (15.05.2017)

Latham, Agnes: *Sir Walter Raleigh*. <https://www.britannica.com/biography/Walter-Raleigh-English-explorer> (27.08.2017)

Lehmann, Daniel (17.12.2014): *Geschichtsschreibung nach Homer*.

<http://www.sueddeutsche.de/medien/jahre-die-simpsons-geschichtsschreibung-nach-homer-1.2269499> (02.08.2017)

Leißner, Stefanie (2009): *Untertitelung einer Episode der BBC Sitcom „Yes Minister“*. fi-

le:///D:/Masterarbeit/1580_Leseprobe_Untertitelung.pdf (01.03.2017)

Lincoln Logs. <https://www.knex.com/lincoln-logs/> (27.08.2017)

Link, Christiane (23.7.2015): *Das amerikanische Behindertengleichstellungsgesetz wird 25*.

<http://blog.zeit.de/stufenlos/2015/07/23/das-amerikanische-behindertengleichstellungsgesetz-wird-25/> (25.08.2017)

Meilensteine in 25 Jahren "Simpsons"-Geschichte. (17.12.2014).

http://www.focus.de/kultur/kino_tv/simpsons-25-meilensteine-in-25-jahren-simpsons-geschichte_id_4352873.html (01.08.2017)

Obitelj Simson (05.09.2016).

<http://blog.dnevnik.hr/obiteljsimson/2006/09/1621513804/strongnaj-homerove-izjavestrong-homer-sine-kada-sudjelujes-u-sportu-nije.html> (17.08.2017)

Oreo, Pilar (2004): *The Pretended Easiness of Voice-over Translation of TV Interviews*. (Jos-Trans: Band 2). http://www.jostrans.org/issue02/art_orero.php (10.03.2017).

Oz, Mike (15.10.2013): *Kirk Gibson's famous home run turns 25 — here are 10 things you should know about it*. <https://sports.yahoo.com/blogs/mlb-big-league-stew/kirk-gibson-famous-home-run-turns-25-10-182312446--mlb.html> (27.08.2017)

Pedersen, Jan (2005): *How is Culture Rendered in Subtitles?* (MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings).

http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf (15.05.2017)

President's Challenge Qualifying Standards.

http://teacherweb.com/WV/SouthCharlestonHighSchool/AFJROTC/Presidential_Challenge_Test_Standards_2011.pdf (27.08.2017)

Quack, Gregor (19.08.2012): Paul Ryan und Ayn Rand: Gefahr im Buch.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/paul-ryan-und-ayn-rand-gefahr-im-buch-11860256.html> (28.08.2017)

Rechtsanwalt Behindertenschutzgesetz.

<https://www.anwalt.de/rechtsanwalt/behindertenschutzgesetz.php> (30.08.2017)

Seeßlen, Georg (17.12.2014): *Sisyphos in Springfield*. <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-12/the-simpsons-25-jahre> (05.08.2017)

Stein, Hannes (09.09.2017): *Der Bürgerkrieg, der nie zu Ende gegangen ist*.

<https://www.welt.de/debatte/kommentare/article168379818/Der-Buergerkrieg-der-nie-zu-Ende-gegangen-ist.html> (11.09.2017)

Strong, Andrea (09.10.2002): An Ode to Sloppy Joe, a Delicious Mess.

<http://www.nytimes.com/2002/10/09/dining/an-ode-to-sloppy-joe-a-delicious-mess.html> (29.08.2017)

The Simpsons: Staffel 20. <https://www.fernsehserien.de/die-simpsons/episodenguide/staffel-20/6882> (22.08.2017)

Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen. (23.10.2008)
<http://www.un.org/Depts/german/uebereinkommen/ar61106-uebgbgl.pdf> (12.03.2017)

Über die DHG. <http://www.hoerfilm.de/pages/willkommen/ueber-die-dhg.html> (14.03.2017)

What is a Powwow?. <http://www.naticokeindians.org/page/what-powwow> (28.08.2017)

7.3 Filme

Die Simpsons - Die komplette Season 20: 20 Jahre Simpsons. Die Vereinigten Staaten von Amerika, Deutschland 2009. Regie: Mark Kirkland, Steven Dean Moore. Produktion: Matt Groening. Dauer: 436 Min. Format: Dolby, PAL.

8 Abkürzungsverzeichnis

AS – Ausgangssprachlich

AVÜ – audiovisuelles Übersetzen

KS – Kulturspezifikum/Kulturspezifika

ZS – Zielsprachlich

9 **Stichwortverzeichnis**

Audiovisuelles Übersetzen	7
Filmdolmetschen	11
Kultur	26
Kulturspezifika	29
multimediale Texte	8
Sitcom	41
Synchronisation	11
Synchronisationsvorgang	16
Synchronität	15
<i>The Simpsons</i>	40
Übersetzungsstrategien	32
Übersetzungstheorien	7
Untertitelung	18
Untertitelungsprozess.....	22
Voice-Over	10
audiovizualno prevođenje	7
komentiranje preko kadra (voice-over)	10
kultura	26
kulturnospecifični izrazi	29
multimedijalni tekstovi	8
podslavljanje	18
proces podslavljanja	32
process sinkronizacije	16
<i>Simpsoni</i>	40
sinkronizacija	11
sitcom	41
strategije prevođenja	32
teorije prevođenja	7
tumačenje filma	11

Anhang

1) Tabellen

Tabelle 1: Arten der Synchronität (Whitman-Linsen 1992:19)

3. Visual/optical synchrony:	4. Audio/acoustic synchrony:
<ul style="list-style-type: none"> • lip synchrony/phonetic synchrony 	<ul style="list-style-type: none"> • idiosyncratic vocal type
<ul style="list-style-type: none"> • syllable articulation synchrony 	<ul style="list-style-type: none"> • paralinguistic elements (tone, timbre, pitch of voice)
<ul style="list-style-type: none"> • length of utterance synchrony (gap synchrony or isochrony) 	<ul style="list-style-type: none"> • prosody (intonation, melody, tempo)
<ul style="list-style-type: none"> • gesture and facial expression synchrony (kinetic synchrony) 	<ul style="list-style-type: none"> • cultural variations
	<ul style="list-style-type: none"> • accents and dialects

Tabelle 2: Allgemeine Angaben zu den drei korpusbildenden Folgen (vgl. The Simpsons: Staffel 20)

Folgennummer: 20. Staffel	Originaltitel	Deutscher Titel	Kroatischer Titel	Erstausstrahlung USA / Deutschland	Ausstrahlungsdatum Fox Kroatien
19.	Waverly Hills 9-0-2-1-D'Oh	Auf nach Waverly Hills	Waverly Hills 9-0-2-1-D'Oh	3. Mai 2009 / 2. Februar 2010	3. März 2017
20.	Four Great Women and a Manicure	Vier Powerfrauen und eine Maniküre	Četiri velike žene i manikura	10. Mai 2009 / 3. Februar 2010	3. März 2017
21.	Coming to Homerica	Es war einmal in Homerika	Dolazak u Homeriku	17. Mai 2009 / 4. Februar 2010	3. März 2017

Tabelle 3: die Unterkategorien Außer- und Innersprachlicher KS in der Analyse

Außersprachliche KS	Innersprachliche KS
1. Institutionen (Gesetze) 2. Kindheit und Schulbildung 3. Sports und Sportler 4. Festlichkeiten 5. Essen und Trinken 6. Literaturwerke und Theaterstücke 7. historische Persönlichkeiten und Begriffe 8. Berühmtheiten und Prominente	6. Lieder 7. Anspielungen 8. Wortspiele 9. Akzente und Dialekte 10. Mehrsprachigkeit

Tabellen 4 und 5: Übersetzungsstrategien (vgl. Pedersen 2005:4)

AS-Orientiert = gelb markiert; ZS-orientiert= blau markiert; neutral= nicht gefärbt

1. Offizielles Äquivalent	2. Beibehaltung		3. Spezifizierung		4. Direkte Übersetzung	
	unverändert	ZS-angepasst	Explication	Ergänzung	Lehnübersetzung	Verschobene direkte Übersetzung
	markiert	nicht markiert				

5. Verallgemeinerung	6. Substitution		7. Auslassung
	Kulturelle Substitution	Paraphrase	
	Transkulturelles KS	ZS-KS	Paraphrase mit Bedeutungsübertragung Situations-Paraphrase

2) Diagramme 1

Diagramm 1: der Synchronisationsvorgang (vgl. Ferrari 2010:38)

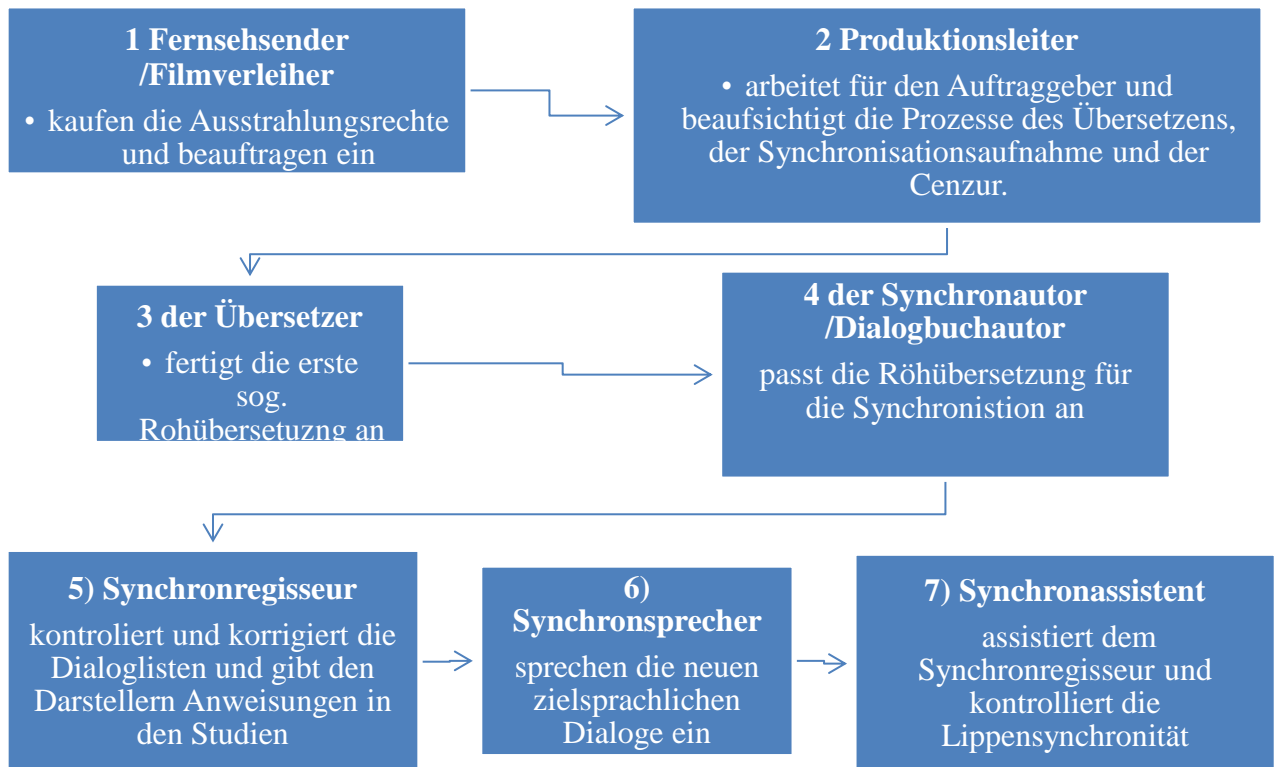
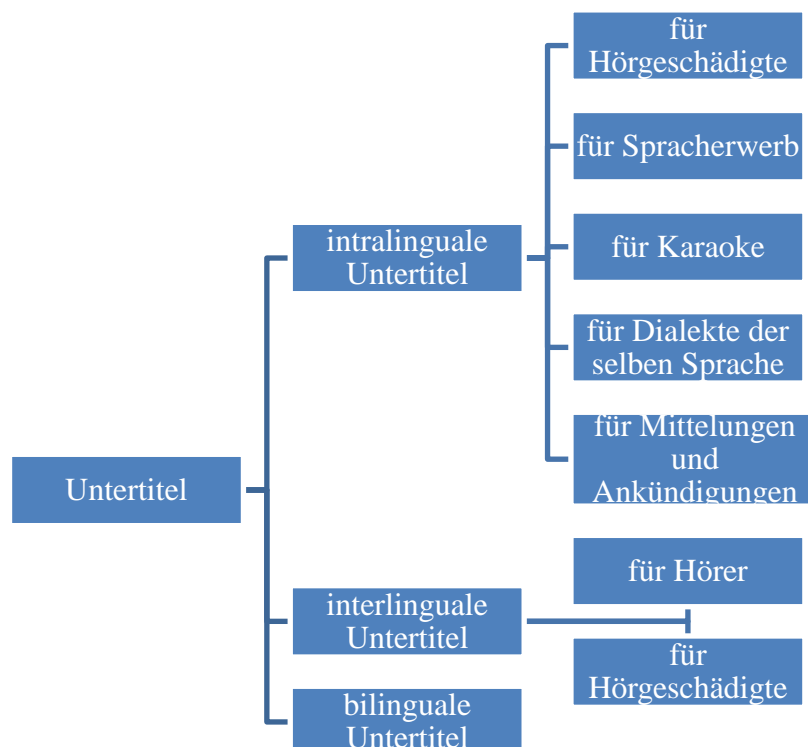


Diagramm 2: Die linguistische Klassifikation der Untertitel (vgl. Diaz Cinats, Ramael 2007:13-15)



3) Bilder

Bild 1: die Natur des Untertitelungsprozesses (Gottlieb 2004:17)

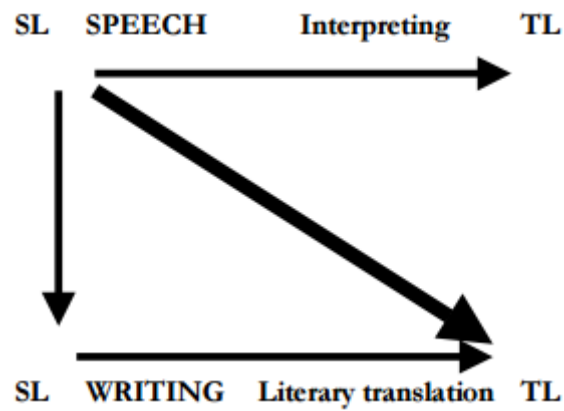


Bild 2: Kulturspezifika (Antonini 2005:214)

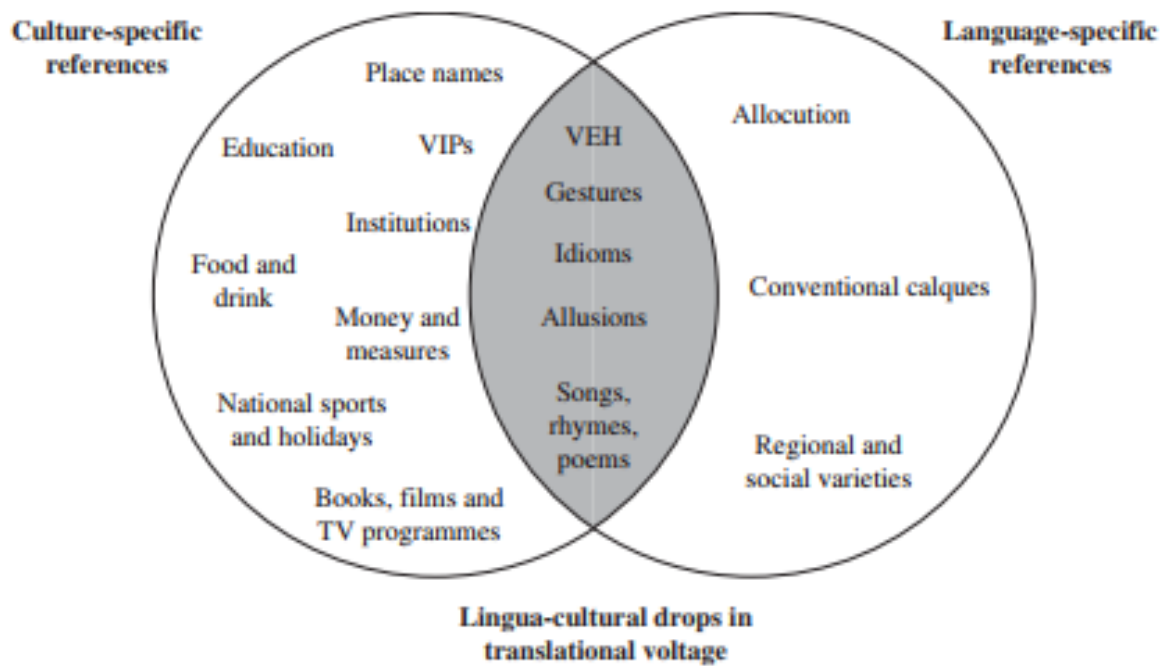
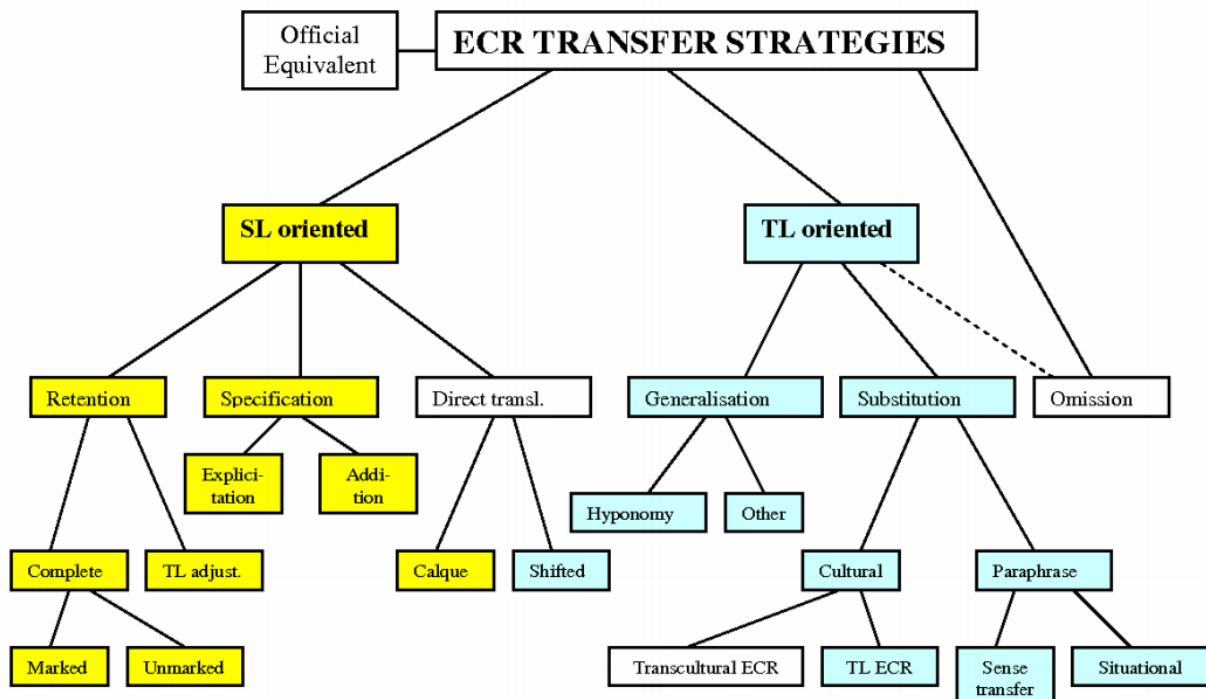


Bild 3: Taxonomy der Translationsstrategien von J. Pedersen (Pedersen 2005:4)



4) E-Mails

E-Mail 1: Anfrage an HRT

prima hrt ▾

Poštovani,

izrađujem diplomski rad na temu "Strategien der Übertragung von Kulturspezifika in der audiovisuellen Übersetzung" (Strategije prevođenja kulturema u audiovizualnom prevođenju) na Odsjeku za germanistiku Filozofskoga fakulteta u Rijeci. Korpus istraživanja pri tome čini između ostaloga i hrvatski prijevod serije "The Simpsons" budući da vršim analizu podslovljavanja navedene serije. Unatoč opširnoj potrazi za publikacijama i člancima, na žalost i dalje nisam uspjela pronaći odgovore na iduća pitanja:

- 1) Kada je prvi puta prikazana serija "The Simpsons" na HRT-u?
- 2) Koje su sezone do sada prikazane?
- 3) Tko je tijekom godina podslovljavao "The Simpsons" za HRT?
- 4) U kojim se terminima i na kojim kanalima HRT-a prikazivala navedena serija?

Izrazito bih Vam bila zahvalna ukoliko bi ste mogli pomoći te Vam se unaprijed zahvaljujem.

Srdačan pozdrav,
Arijana Klaić

5) Szenenabbildungen

Szenenabbildung 1 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 2 (Folge 21 „Es war einmal in Homerika“)



Szenenabbildung 3 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 4 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 5 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 6 (Folge 21 „Es war einmal in Homerika“)



Szenenabbildung 7 (Folge 21 „Es war einmal in Homerika“)



Szenenabbildung 8 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 9 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 10 (Folge 21 „Es war einmal in Homerika“)



Szenenabbildung 11 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 12 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 13 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 14 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 15 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 16 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 17 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 18 (Folge 21 „Es war einmal in Homerika“)



Szenenabbildung 19 (Folge 21 „Es war einmal in Homerika“)



Szenenabbildung 20 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 21 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 22 (Folge 21 „Es war einmal in Homerika“)



Szenenabbildung 23 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 24 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 25 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 26 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)



Szenenabbildung 27 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 28 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 29 (Folge 19 „Auf nach Waverly Hills“)



Szenenabbildung 30 (Folge 20 „Vier Powerfrauen und eine Maniküre“)

