



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Möglichkeiten und Grenzen der audiovisuellen Translation  
am Beispiel der Serie Scrubs

Verfasserin

Isabella Maria Strasser, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 060 342 351

Studienrichtung lt. Studienblatt: Übersetzen

Betreuerin: Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>TABELLENVERZEICHNIS .....</b>	<b>VII</b>
----------------------------------	------------

<b>DANKSAGUNG .....</b>	<b>IX</b>
-------------------------	-----------

<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>11</b>
-------------------------	-----------

<b>1 TRANSLATION – TEXT – KULTUR .....</b>	<b>13</b>
--	-----------

1.1 Translation .....	13
-----------------------	----

1.1.1 Übersetzen .....	14
------------------------	----

1.2 Text .....	16
----------------	----

1.2.1 Duden .....	16
-------------------	----

1.2.1.1 Text ohne Buchstaben .....	17
------------------------------------	----

1.2.1.2 „Man kann nicht nicht kommunizieren“ .....	17
--	----

1.2.2 Textualitätskriterien nach Beaugrande/Dressler .....	18
--	----

1.2.2.1 Kohäsion .....	19
------------------------	----

1.2.2.2 Kohärenz .....	19
------------------------	----

1.2.2.3 Intentionalität .....	20
-------------------------------	----

1.2.2.4 Akzeptabilität .....	20
------------------------------	----

1.2.2.5 Informativität .....	20
------------------------------	----

1.2.2.6 Situationalität .....	21
-------------------------------	----

1.2.2.7 Intertextualität .....	21
--------------------------------	----

1.2.3 Texttypen .....	22
-----------------------	----

1.2.3.1 Informativer Texttyp .....	22
------------------------------------	----

1.2.3.2 Expressiver Texttyp .....	23
-----------------------------------	----

1.2.3.3 Operativer Texttyp .....	23
----------------------------------	----

1.2.3.4 Phatischer Texttyp .....	23
----------------------------------	----

1.2.3.5 Multimediale Variante .....	24
-------------------------------------	----

1.2.3.6 Relevanz der Texttypen für den Übersetzungsprozess .....	24
--	----

1.2.4 Textsorten und Textsortenkonventionen .....	25
---	----

1.2.4.1 Relevanz der Textsorten(konventionen) für den Übersetzungsprozess .....	25
---	----

1.3 Kultur .....	26
------------------	----

1.3.1 Zum Kulturbegriff .....	27
-------------------------------	----

1.3.1.1 Parakultur .....	28
--------------------------	----

1.3.1.2 Diakultur .....	28
-------------------------	----

1.3.1.3 Idiokultur .....	28
--------------------------	----

1.3.2 Relevanz der Kultur für den Übersetzungsprozess .....	29
---	----

1.4 Zusammenfassung .....	30
---------------------------	----

<b>2 TRANSLATIONSWISSENSCHAFT IM WANDEL .....</b>	<b>33</b>
---	-----------

2.1 Etablierung als eigenständige Disziplin .....	33
---	----

2.1.1 Übersetzungsprozess im Wandel .....	33
---	----

2.2 Funktionale Ansätze .....	36
2.2.1 Scenes-and-Frames Semantik .....	37
2.2.1.1 Adaption von Snell-Hornby/Vannerem .....	37
2.2.1.2 Adaption von Vermeer/Witte .....	39
2.2.2 Skopostheorie .....	40
2.2.3 Theorie vom translatorischen Handeln .....	42
2.3 Textanalyse .....	43
2.3.1 Textanalyse nach Nord .....	44
2.3.2 Textanalyse nach Hönig .....	45
2.4 Zusammenfassung .....	46
<b>3 AUDIOVISUELLE TRANSLATION .....</b>	<b>49</b>
3.1 Zum Begriff der audiovisuellen Translation .....	49
3.1.1 Audiovisuelle <i>Translation</i> ? .....	50
3.2 Audiovisuelle Translation im Wandel .....	51
3.3 Herausforderungen der audiovisuellen Translation .....	52
3.3.1 Dialekte/Soziolekte .....	52
3.3.2 Metapher, Wortspiele, Realia .....	52
3.3.3 Humor .....	53
3.3.4 Lieder .....	53
3.3.5 Fremdsprachen .....	54
3.4 Arten der audiovisuellen Translation .....	54
3.4.1 Untertitelung .....	55
3.4.1.1 Prozess der Untertitelung .....	55
3.4.1.2 Spezifische Herausforderungen bei der Untertitelung .....	56
3.4.1.3 Vor- und Nachteile der Untertitelung .....	58
3.4.2 Synchronisation .....	59
3.4.2.1 Prozess der Synchronisation .....	60
3.4.2.2 Spezifische Herausforderungen bei der Synchronisation .....	62
3.4.2.3 Vor- und Nachteile der Synchronisation .....	65
3.5 Einflussfaktoren auf die Wahl zwischen Untertitelung und Synchronisation .....	67
3.5.1 Individuelle Faktoren .....	67
3.5.2 Gewohnheit .....	68
3.5.3 Wirtschaftliche Faktoren .....	68
3.6 Zusammenfassung .....	69
<b>4 VORSTELLUNG DER SERIE SCRUBS .....</b>	<b>71</b>
4.1 Zur Serie .....	71
4.1.1 Zur Handlung .....	72
4.1.2 Die neunte Staffel .....	73
4.1.3 Die HauptdarstellerInnen und -figuren .....	73
4.1.4 Titel(musik) der Serie .....	79
4.2 Vorstellung der Folge: My Musical .....	80
4.2.1 Spezifische Herausforderungen .....	82

<b>5</b>	<b>ANWENDUNGSBEISPIELE .....</b>	<b>85</b>
5.1	Synchronisation .....	85
5.1.1	Bewertung der Synchronisation .....	92
5.2	Untertitelung.....	93
5.2.1	Bewertung der Untertitelung.....	118
5.3	Synchronisation statt Untertitelung? .....	119
5.3.1	Verwendung von Synchronisation und Untertitelung .....	121
5.4	Zusammenfassung .....	123
<b>6</b>	<b>SCHLUSSBEMERKUNGEN .....</b>	<b>125</b>
<b>7</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>129</b>
	<b>ANHANG .....</b>	<b>137</b>
	LEBENS LAUF .....	139
	ABSTRACT .....	141



## **TABELLENVERZEICHNIS**

Tabelle 1: Transkodierung vs. kommunikative Translation.....	34
Tabelle 2: Beispiele zu Episodentiteln.....	79





## **DANKSAGUNG**

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich während meines Studiums und bei der Erstellung meiner Masterarbeit unterstützt haben.

Zuallererst möchte ich meinen Eltern von Herzen danken. Sie haben immer an mich geglaubt, mich bedingungslos unterstützt und mir die Freiheit gelassen, meinen Weg zu gehen, ohne dabei ihrerseits Forderungen zu stellen. Ich kann euch dafür nicht genug danken.

Zudem möchte ich mich bei meinen Freunden, meinem Freund, meinen Geschwistern und der gesamten Familie bedanken, die immer unterstützende Worte für mich fanden und außerdem für genügend Ausgleich zum Studienalltag gesorgt haben.

Ein herzlicher Dank geht auch an meine Betreuerin, Frau Dr. Sibylle Manhart-Stiowicek. Sie hat mich stets kompetent betreut und hatte jederzeit ein offenes Ohr für meine Fragen und Anliegen. Vielen Dank für Ihre Unterstützung und Ihren Zuspruch.

Wien, am 9. Mai 2012

Isabella M. Strasser



## EINLEITUNG

Es scheint, als würden Musicalfolgen für bekannte Serien immer mehr an Beliebtheit gewinnen. *Buffy*, *Ally McBeal* oder *Xena*; das sind nur einige Serien, von denen es auch eine gesungene Ausgabe gibt. In jüngster Zeit haben sich auch *How I Met Your Mother* und *Grey's Anatomy* in diese Riege eingereiht. Auch von der US-amerikanischen Serie *Scrubs* gibt es eine Musicalfolge. In der sechsten Folge der sechsten Staffel der Dramedy-Serie werden die Dialoge teilweise gesprochen, teilweise gesungen. Interessant ist dabei, dass die gesprochenen Parts wie für die Serie üblich synchronisiert wurden, die gesungenen Parts jedoch untertitelt wurden. Dieses parallele Vorkommen der zwei häufigsten audiovisuellen Übertragungsarten wird im Rahmen dieser Arbeit untersucht. Ziel ist es, die Funktionalität der gewählten Methoden zu überprüfen, um so die Möglichkeiten der audiovisuellen Translation zu untersuchen. Dazu wird der Frage nachgegangen, ob die untertitelten Parts, wie es für die Serie im deutschen Sprachraum üblich ist, genau wie die Dialoge hätten synchronisiert werden können und wie sinnvoll dieses Unterfangen wäre.

Dazu werden in Kapitel 1 die Grundbegriffe geklärt. Was bedeutet Übersetzen? Was ist ein Text? Was versteht man unter Kultur? Es werden Antworten auf diese Fragen gegeben und es wird der Zusammenhang zwischen diesen drei Bereichen hergestellt.

Um die Funktionalität einer Übersetzung überprüfen zu können, bedarf es einer theoretischen Grundlage. Dazu wird in Kapitel 2 der Wandel innerhalb der Translationswissenschaft erläutert: Die Etablierung als eigenständige Disziplin sowie die Neuorientierung hin zu funktionalen Modellen. Die Skopostheorie, der scenes-and-frames Ansatz sowie die Theorie vom translatorischen Handeln werden als drei funktionale Modelle vorgestellt. Ebenso werden zwei Modelle zur translationsrelevanten Textanalyse präsentiert, die als Bezugsrahmen bei der Erstellung einer Übersetzung dienen. Anhand dieser theoretischen Basis und beziehungsweise auf sie, kann im praktischen Teil der Frage nachgegangen werden, ob die Übersetzung ihre Funktion in der Zielkultur erfüllt oder eben nicht.

Nach der Klärung der Grundlagen beschäftigt sich Kapitel 3 mit der audiovisuellen Translation. Es werden ganz allgemeine Herausforderungen der audiovisuellen Translation beschrieben, bevor genauer auf die zwei häufigsten Übertragungsarten, Untertitelung und Synchronisation, eingegangen wird. Eine Beschreibung der Vor- und Nachteile dieser Methoden soll einen besseren Überblick über sie verschaffen. Abschließend zu diesem

Kapitel werden Gründe erläutert, die Einfluss auf die Wahl der Methode nehmen.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit der Vorstellung der Serie und ihrer HauptdarstellerInnen sowie der Hauptcharaktere. Dies ist als Vorarbeit für Kapitel 5 zu verstehen, in dem aufbauend auf die vorhergehenden Ausführungen die Funktionalität der Übersetzungen untersucht wird.

In Kapitel 6 werden zusammenfassende Schlussfolgerungen gezogen.

# 1 TRANSLATION – TEXT – KULTUR

Um ein Thema adäquat diskutieren können, ist es erforderlich, die Grundbegriffe und die relevanten Theorien zu erläutern, um genau zu definieren, worüber diskutiert wird. Dazu wird im Folgenden auf verschiedene Bereiche eingegangen: Was versteht man unter Übersetzen? Was ist ein Text? Und was hat das alles mit Kultur zu tun?

## 1.1 Translation

Aus dem Lateinischen stammend, bedeutet Translation *Übertragung*, *Versetzung*, *Verpflanzung* (vgl. Snell-Hornby 2006:37). Der Begriff an sich wurde geprägt von Otto Kade, der ihn als Sammelbegriff für das Übersetzen und Dolmetschen verwendete. In Kades Sinne ist unter Translation Folgendes zu verstehen:

„Unter Translation verstehen wir den Prozeß [sic!] (Vorgang), der mit der (akustisch-phonetischen oder optisch-graphischen) Aufnahme des AS-Textes beginnt und mit der (motorisch-phonetischen oder graphischen) Wiedergabe des ZS-Textes endet und dessen wichtigsten Bestandteil der Kodierungswechsel, d.h. die Umschlüsselung eines gegebenen Textes aus dem Kode AS in den Kode ZS, bildet.“ (Kade 1968:33)

Analog dazu nannte Kade das Ergebnis dieser Prozesse „Translat“, Ausführende dieses Prozesses „Translator“. Von Translationswissenschaft sprach Kade noch nicht, er plädierte für die Verwendung des eingebürgerten Begriffs *Übersetzungswissenschaft* als Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen.

Kade (1968:34ff.) definierte auch den Unterschied zwischen Übersetzen und Dolmetschen in einer Weise, wie sie auch heute noch verwendet wird:

„Wir verstehen daher unter Übersetzen die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen beziehungsweise beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache. Unter Dolmetschen verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren Text der Zielsprache.“ (Kade 1968:35)

Kade betont hier, worin der Unterschied zwischen Dolmetschen und Übersetzen liegt – nämlich zusammenfassend darin, dass die Übersetzung wiederhol- beziehungsweise korrigierbar ist, was auf das Ergebnis eines Dolmetschprozesses<sup>1</sup> nicht zutrifft. Hier muss

---

<sup>1</sup> An dieser Stelle sei angemerkt, dass nicht näher darauf eingegangen wird, was Dolmetschen bedeutet, da

angemerkt werden, dass diese Definition nicht unkommentiert übernommen werden sollte – vom Blatt Übersetzen ist beispielsweise eine übersetzerische Tätigkeit, die nicht fixiert, permanent dargeboten und beliebig oft wiederholbar ist. Eine scharfe Trennlinie kann demzufolge auch zwischen Übersetzen und Dolmetschen nicht gezogen werden.

Nun ist geklärt, worin sich Dolmetschen und Übersetzen nach Kades Definition unterscheiden, nicht jedoch, was Übersetzen genau bedeutet.

### 1.1.1 Übersetzen

Es gibt eine Vielzahl von Versuchen, den Übersetzungsbegriff zu definieren. Lässt man die für diese Arbeit nicht relevanten Kontexte (Musik, Mathematik u. A., siehe beispielsweise Koller <sup>8</sup>2011:76ff.) außer Acht, bleiben immer noch zahlreiche Betrachtungsweisen übrig, von denen eine bereits im vorangegangene Unterkapitel erläutert wurde (Kade 1968:35). Kades Definition ist nicht als falsch zu verstehen, es sollten aber weitere Faktoren, die beim Übersetzen von großer Relevanz sind, genauer erläutert werden, da diese in Kades Definition m.E. zu kurz kommen.

In einem translationswissenschaftlichen Zusammenhang scheinen sich die Definitionsversuche oft gravierend zu unterscheiden, sodass man vielleicht in die Versuchung gerät zu denken, die AutorInnen dieser Antworten wüssten nicht, wovon sie sprechen. Den unterschiedlichsten Sichtweisen liegen jedoch meist unterschiedliche Standpunkte, Ziele und Zwecke der Übersetzung zugrunde. So wäre es kurzsichtig, sie sofort als falsch zu kategorisieren, weil sie nicht einer bereits bestehenden oder in bestimmten Kreisen gängigen Definition entsprechen (vgl. Reiß 1995:19).

Primär wird oft angenommen, dass es sich beim Übersetzen um einen Sprachtransfer handelt – man übersetzt eine Sprache X, die man beherrscht, in eine Sprache Y, die man ebenso beherrscht. Diese Annahme ist per se nicht falsch; eine fremde Sprache wird durch eine den LeserInnen bekannte ersetzt. Kade nennt dies „Kodierungswechsel“ bzw. „Umschlüsselung“. Koller formuliert folgendermaßen:

„Der Übersetzungsbegriff, wie er verwendet wird, um den Vorgang der schriftlichen Umsetzung eines Textes aus einer Sprache (AS) in eine andere Sprache (ZS) zu bezeichnen, wobei das Umsetzungsprodukt, die Übersetzung, bestimmten Äquivalenzforderungen genügen muss [...]“. (Koller <sup>8</sup>2011:76).

---

der Fokus dieser Arbeit eindeutig auf dem Übersetzen liegt.

Grundsätzlich lässt sich an dieser Aussage, genauso wie an Kades Definition zum Unterschied von Übersetzen und Dolmetschen nichts Falsches entdecken, jedoch ist sie aus translationswissenschaftlicher Sicht nicht vollständig. Kritisch ist anzumerken, dass sie den Übersetzungsbegriff zu eng fasst und die Nennung wichtiger Faktoren schuldig bleibt.

Diese fehlenden Faktoren nennt Snell-Hornby (1986b:13ff.). Sie betont, dass Übersetzen nicht nur eine Umkodierung sprachlicher Zeichen ist, wie es die Definitionen von Koller und Kade nahe legen, sondern dass man sich eines Textes in seiner Ganzheit annehmen muss. Das bedeutet, dass sich TranslatorInnen auch der situativen, kulturellen Einbettung eines Textes bewusst sein müssen. Es kann nicht genug sein, „nur“ die relevanten Sprachen zu beherrschen.

Nicht selten wird Übersetzen auch über die Anbindung des Zieltextes an den Ausgangstext definiert. Dass sich eine Übersetzung auf ausgangssprachliches Material bezieht, liegt auf der Hand. Inwieweit sie jedoch davon abhängig ist und wie der Grad der Abhängigkeit bestimmt wird sind Themen des folgenden Kapitels.

Dass beim Übersetzungsprozess vielfältige Faktoren zum Tragen kommen, die einerseits die Multidimensionalität des Prozesses zeigen und andererseits den Grad der Anbindung an das ausgangssprachliche Material bestimmen, zeigen Kadrić et al. (2007:62) anhand dieser Aussage sehr deutlich auf:

„Übersetzen heißt, einen Zieltext über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg zu erstellen. Die Realisation der verschiedenen Dimensionen des Zieltextes (Inhalt, Form, Stil, Wirkung etc.) hängt von der intendierten Funktion, die dieser in der Zielkultur erfüllen soll, ab. Diese Funktion ist es auch, die die Art der Anbindung an den Ausgangstext bestimmt“.

Dieses Zitat zeigt, wie viele Faktoren Einfluss auf den Übersetzungsprozess nehmen – und dass es auf jeden Fall mehr als zwei, nämlich die Sprache des Ausgangstextes und die Sprache des Zieltextes, sind.

Hier werden jedoch auch neue Themen angesprochen: Was ist ein Text? Was ist mit Kulturbarrieren gemeint? Was bedeutet „intendierte Funktion“ und wie hängt diese mit der Art der Anbindung an den Ausgangstext zusammen? Darauf wird in den folgenden Kapiteln eingegangen.

## 1.2 Text

Aus dem Lateinischen stammend (*textus*) bedeutet *Text* Geflecht oder Gewebe (vgl. Kadrić et al. 2007:89).

Unter Ausgangstext ist jenes Material zu verstehen, das zu übersetzen ist und das ursprünglich für AdressatInnen der Ausgangskultur produziert wurde. Auf Grundlage dieses Ausgangstextes ist es dann die Aufgabe der TranslatorInnen, einen Zieltext in der Zielsprache zu verfassen, wobei später noch ausführlicher diskutiert werden wird, welche Rolle der Ausgangstext bei der Produktion des Zieltextes einnimmt (vgl. Nord 2006a:141).

Es gibt unterschiedliche Versuche zur Definition von Texten. In dieser Arbeit werden beispielhaft zwei Herangehensweisen diskutiert.

### 1.2.1 Duden

Laut Duden-Online (Internetquelle 1) ist unter „Text“ Folgendes zu verstehen:

- „[schriftlich fixierte] im Wortlaut festgelegte, inhaltlich zusammenhängende Folge von Aussagen
- Stück, Text, Auszug aus einem Buch o.Ä.
- zu einem Musikstück gehörende Worte
- (als Grundlage einer Predigt dienende) Bibelstelle
- Unterschrift zu einer Illustration, Abbildung.“

Näher wird auf den ersten Punkt eingegangen, da dieser eine besonders relevantes Thema anspricht, nämlich das der „schriftlichen Fixiertheit“, die auch im der Definition Kades zum Thema Übersetzen zu finden ist. Eine Bildunterschrift oder ein Auszug aus einem Buch sind naturgemäß schriftlich fixiert und für diese Diskussion nicht relevant – dies trifft auch auf „zu einem Musikstück gehörende Worte“ zu, da auch diese vermutlich schriftlich fixiert sind, wenn auch vielleicht im Moment der Darbietung nicht ersichtlich.

Auch wenn bei der Definition des Online-Duden „[schriftlich fixiert]“ in Klammern gesetzt ist – die Aussagen also möglicherweise auch nicht in Schriftform vorliegen müssen – bleibt zu klären, ob ein Text wirklich nur dann ein Text ist, wenn er „schriftlich fixiert“ ist.



Ebenso ist bei der Definition des Duden zu erörtern, ob ein Text wirklich nicht mehr ist als eine „Folge von Aussagen“. Geht es tatsächlich nur um die Wörter, die in einem Text vorkommen? Vorweg: Die Antwort auf diese Frage muss klar *nein* lauten, aus translationswissenschaftlicher Sicht ist diese Definition ganz sicher zu kurz gefasst.

### **1.2.1.1 Text ohne Buchstaben**

Einen Text rein auf seine sprachliche Gestalt zu beschränken, ist aus translationswissenschaftlicher Sicht nicht ausreichend. Nonverbale Information, wie beispielsweise Bilder, müssen ebenfalls als Text bezeichnet werden, da auch sie Informationsträger sind und unter Umständen dieselbe Funktion wie ein geschriebener Text erfüllen können. Göpferich nennt hier das Beispiel einer Bedienungsanleitung, die für einen Kulturkreis ausschließlich verbal verfasst wird, für einen anderen aber beispielsweise aufgrund einer hohen AnalphabetInnenrate ausschließlich in bildhafter Form dargestellt sein kann. Diese beiden Varianten mögen auf den ersten Blick sehr unterschiedlich wirken, sie haben aber idealerweise dieselbe Funktion und sind beide als Text zu verstehen, da sie beide eine Botschaft übermitteln (vgl. Göpferich <sup>2</sup>2006:61f.).

Daraus lässt sich ableiten, dass ein Text eben nicht nur dann als solcher zu verstehen ist, wenn er Buchstaben enthält. Ein Bild alleine reicht, um als Text bezeichnet zu werden, da Information darin enthalten ist, die übermittelt wird. Auch eine Kombination aus verbalen und nonverbalen Elementen ist als Text zu verstehen (vgl. Ammann <sup>4</sup>1995:85).

### **1.2.1.2 „Man kann nicht nicht kommunizieren“**

In diesem Zusammenhang ist es unumgänglich, auf das von Paul Watzlawick (et al. <sup>3</sup>1972:53) aufgestellte Postulat „Man kann nicht nicht kommunizieren“ einzugehen, das genau das zusammenfasst, was im vorherigen Kapitel umschrieben wird – man kommuniziert, ob man will oder nicht, weil in jeder (un)intendierten Handlung eine Botschaft liegt.

Kommunikation, verstanden als Signalaustausch zwischen mindestens zwei Parteien, unterliegt laut Watzlawick gewissen Grundsätzen, die er als „Axiome“ bezeichnet und von denen er fünf aufstellt. Die Axiome zwei bis fünf sind für diese Arbeit weniger relevant, weswegen sie an dieser Stelle nur zusammenfassend erwähnt werden: Watzlawick betont, dass Kommunikation auf zwei Ebenen passiert – auf der Inhalts- und der Beziehungsebene,

wobei die Beziehungsebene die Inhaltsebene beeinflusst. Er erläutert weiter, dass eine Beziehung durch die Interpretation der Verhaltensweise geprägt ist und dass diese (mögliche Fehl-) Interpretation Reaktionen auslöst. In seinem vierten Axiom behandelt Watzlawick das Thema der analogen und digitalen Kommunikationsarten, wobei analoge Kommunikation beispielsweise Körpersprache, Lachen oder Weinen sein kann, während es sich bei digitaler Kommunikation um Worte handelt, die gewisse Themen beschreiben. Diese beiden ergänzen einander auf dem Gebiet der Semantik und der Logik. Watzlawicks fünftes Axiom behandelt die Beziehungsebene der KommunikationspartnerInnen, wobei er hier zwischen symmetrischer und komplementärer Beziehung unterscheidet. Eine Beziehung ist dann symmetrisch, wenn die KommunikationspartnerInnen dasselbe (soziale) Verhalten an den Tag legen können und sich sozusagen auf gleicher Augenhöhe befinden. Eine Beziehung wird dann komplementär, wenn dieses Verhältnis asymmetrisch wird, weil eine Partei der anderen überlegen ist (vgl. Watzlawick et al. <sup>3</sup>1972: 53, 57, 61, 68, 70; Kadrić et al <sup>2</sup>2007:41ff.).

In diesem Zusammenhang sind die Ausführungen von Kadrić et al. interessant, die die Bedeutung para- und nonsprachlicher Kommunikationsmittel betonten. Zu Parasprache zählen Faktoren wie Intonation, Sprechgeschwindigkeit, Akzent, Körperhaltung, Gestik und Mimik; unter nonverbaler Sprache werden Räume oder auch Dinge verstanden (vgl. Kadrić et al. <sup>2</sup>2007:45).

Es ist demnach klar ersichtlich, dass es nicht möglich ist, nicht zu kommunizieren. Daraus resultiert, dass Texte mehr sind als „schriftlich fixierte Aussagen“, wie die Definition von Duden vermuten lässt. So ist Kadrić et al (<sup>2</sup>2007:47) ebenfalls zuzustimmen, wenn sie Folgendes feststellen: „Alles, was uns umgibt, kann als kommunikatives Zeichen auftreten und damit Bedeutung vermitteln“.

Translation, verstanden als „Sondersorte der Kommunikation“ (Ammann <sup>2</sup>1990:29), unterliegt demzufolge ebenso den obigen Erläuterungen. Sie ist auch immer in eine gewisse Situation eingebettet, die ihrerseits die Kommunikation/Translation beeinflusst.

Nachdem die Text-Definition laut Duden diskutiert wurde, folgt nun eine sehr gängige Text-Definition, nämlich jene von Beaugrande/Dressler.

### **1.2.2 Textualitätskriterien nach Beaugrande/Dressler**

Beaugrande und Dressler bezeichnen Texte als „kommunikative Okkurrenz“ (ebd. 1981:3),

die sieben Textualitätskriterien umfassen: Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität, Intertextualität (Reihung nach Beaugrande/Dressler 1981). Wenn ein Text eines dieser Kriterien grob missachtet, so handelt es sich laut Beaugrande/Dressler nicht um einen Text.

Im Folgenden wird auf die einzelnen Textualitätskriterien eingegangen, um zu veranschaulichen, wie viele Faktoren einen Text zu einem Text machen.

### **1.2.2.1 Kohäsion**

Unter Kohäsion ist zu verstehen, dass die einzelnen Elemente innerhalb eines Textes sowohl in einem formalen als auch einem grammatikalischen Zusammenhang stehen müssen und dass außerdem passende Verknüpfungen geschaffen werden müssen, sodass der Text ein verständliches Ganzes ergibt. Als Beispiele können hier Auslassung, Wiederholung oder Substitution genannt werden. Unter formalem Zusammenhang sind Aspekte wie Layout o.Ä. gemeint. Kohäsion, so Beaugrande/Dressler (1981:4), beruht auf „grammatischen Abhängigkeiten“, die innerhalb und zwischen einzelnen Phrasen, Teilsätzen oder Sätzen bestehen müssen, um einen Text als kohäsiv wahrzunehmen. Handelt es sich um längere Texte, muss die Kohäsion anders hergestellt werden; bereits verwendete Muster oder Elemente werden wiederholt, sie können abgeändert oder auch zusammengefügt werden (vgl. Beaugrande/Dressler 1981:4, 52, 57; Kadrić et al. 2007:89f.).

### **1.2.2.2 Kohärenz**

Das Kohärenzkriterium bezieht sich auf den Sinnzusammenhang innerhalb eines Textes – nämlich dahingehend, welche Information durch die Ausdrücke eines Textes de facto übermittelt wird. Auch dieses Kriterium ist nicht unabhängig von anderen Faktoren – je nach Weltwissen der ZieltextrezipientInnen kann ein Sinnzusammenhang innerhalb eines Textes entstehen und so zu einem kohärenten Informationsangebot werden. Die RezipientInnen selbst sind es, die einem Text durch das aktive Beisteuern von Zusammenhängen Sinn geben. Es ist Beaugrande/Dressler (1981:7) zuzustimmen, wenn sie Folgendes zusammenfassend feststellen: „Kohärenz ist nicht bloß ein Merkmal von Texten, sondern vielmehr das Ergebnis kognitiver Prozesse der Textverwender.“

Das bedeutet, dass der Text an sich noch keinen Sinn ergibt, erst wenn Textwissen mit dem

jeweiligen Weltwissen zusammenspielt, ist der Text für die betreffenden RezipientInnen sinnvoll.

Kohäsion und Kohärenz sind es somit, die vermitteln, wie die einzelnen Elemente eines Textes zusammengehören und dann Sinn ergeben. Ihnen ist jedoch nicht bedingungslos nachzugehen; erfüllt ein Text einen gewissen Zweck, sind auch Störungen im Bereich der Kohäsion und der Kohärenz zu akzeptieren. Faktoren, die darauf Einfluss nehmen können, werden nun erläutert (vgl. Beaugrande/Dressler 1981: 5, 8, 88f., 118; Kadrić et al. 2007:90).

### **1.2.2.3 Intentionalität**

Das Kriterium der Intentionalität beschreibt das Vorhaben der TextproduzentInnen. Dies ist laut Beaugrande/Dressler zumeist, einen kohäsiven und kohärenten Text herzustellen. Reduzierte Kohärenz und Kohäsion können durchaus vorkommen; aufregende, verwirrende Situationen sind es beispielsweise, die eine verringerte Kohärenz oder Kohäsion zur Folge haben können, die sowohl intendiert als auch nicht intendiert sein kann. In gewisser Weise sind Kohärenz und Kohäsion von der Intentionalität abhängig, da TextproduzentInnen je nach Intentionalität Kohärenz oder Kohäsion verändern können.

TranslatorInnen müssen in der Lage sein, einen Zieltext zu produzieren, der in der Zielkultur einem bestimmten Kommunikationsziel gerecht wird. Um dies gewährleisten zu können, ist es laut Beaugrande/Dressler von besonderer Wichtigkeit, für wen der Text produziert wird. (1981:8f., 118ff., 122, 135; Kadrić et al. 2007:90).

### **1.2.2.4 Akzeptabilität**

Mit Akzeptabilität ist gemeint, dass RezipientInnen einen Text immer mit einer gewissen Erwartung lesen. Erst wenn diese den Text als kohäsiv und kohärent akzeptieren, ist er für sie auch brauchbar. TextrezipientInnen gehen davon aus, mit einem ebenso kohäsiven wie kohärenten Text konfrontiert zu werden. Analog zur Intentionalität gibt es auch im Rahmen des Akzeptabilität-Kriteriums einen Spielraum bezüglich Kohärenz und Kohäsion. Dabei kann es sich um Textsortenkonventionen ebenso handeln wie beispielsweise um kulturelle Aspekte (vgl. Beaugrande/Dressler 1981:9, 135).

### **1.2.2.5 Informativität**

Das Kriterium der Informativität bezieht sich darauf, wie viel Neues ein Text den

LeserInnen liefert – ob ein Text unter Umständen zu viel oder zu wenig neue Information beinhaltet und so die Leserschaft über- oder eventuell unterfordert. Dieses Kriterium umfasst auch Entscheidungen wie die Frage nach der Auswahl der verarbeiteten Information sowie der Positionierung gewisser (neuer) Information in einem Text (vgl. Beaugrande/Dressler 1981:10f., 161, 168).

Interessant bei diesem Kriterium sind die Anmerkungen von Kadrić et al, die hier eine besondere Herausforderung für TranslatorInnen sehen: Dadurch, dass das Wissen der ZieltextrezipientInnen möglicherweise unterschiedlich ist, müssen TranslatorInnen abwägen, inwieweit Anpassungen des Ausgangstextes an die zielkulturellen Bedürfnisse erforderlich sind (vgl. Kadrić et al 2007:91).

#### **1.2.2.6 Situationalität**

Mit dem Kriterium der Situationalität wird verdeutlicht, dass gewisse Faktoren für die Relevanz eines Textes in einer Situation entscheidend sind. Dies hängt eng damit zusammen, welches Welt(vor)wissen jemand besitzt. Daraus resultierend haben TextrezipientInnen gewisse Erwartungen an einen Text und können ihn so je nach Situation zuordnen. Ein Text ist demnach immer in eine bestimmte Situation eingebettet, von der auch abhängig ist, wie dieser Text zu verstehen ist. Interessant bei diesem Kriterium ist die Tatsache, dass sowohl „Situationskontrolle“ als auch „Situationslenkung“ (Beaugrande/Dressler 1981:169) mögliche Optionen sind; je nach Vorhaben können die TextproduzentInnen neutral kontrollieren (beispielsweise beschreiben) oder die Situation zu ihren Gunsten lenken. Beaugrande und Dressler räumen hier allerdings ein, dass die Grenzen zwischen Kontrolle und Lenkung sehr unscharf gezogen sind und die eine manchmal auch als Mittel dient, um die andere zu verbergen (vgl. Beaugrande/Dressler 1981: 12, 169f.).

#### **1.2.2.7 Intertextualität**

Intertextualität besagt, dass Texte keine isolierten Gebilde sind, sondern immer in Zusammenhang mit anderen Texten stehen. Dieses Kriterium beschreibt den Einfluss des Wissens der LeserInnen über andere Texte auf das Produzieren oder Rezipieren eines neuen Textes. Dabei kann auf jeden beliebigen früheren Text Bezug genommen werden. Daraus kann sich folgendes Dilemma ergeben: Intertextualität kann die Problematik aufwerfen, von bestimmtem Vorwissen der RezipientInnen auszugehen, oder bestimmte Konventionen

einzuhalten, die das Publikum nicht kennt. Dieses Kriterium verursachte laut Beaugrande/Dressler die Entwicklung von Textsorten (vgl. Beaugrande/Dressler 1981:13, 188, 193, 197).

Anhand dieser kurzen Erläuterungen darüber, was einen Text ausmacht, konnte gezeigt werden, wie viele Faktoren es bei der Übersetzung eines Textes zu berücksichtigen gilt. Kadrić et al. (2007:92, 25ff.) gehen noch einen Schritt weiter und führen ein achties Textualitätskriterium ein, nämlich jenes der Kulturalität. Damit betonen sie, dass Wissen kulturspezifisch ist und immer beeinflusst, auf welche Weise RezipientInnen etwas wahrnehmen. Diese Anmerkungen sind deswegen von besonderer Bedeutung, weil die Herangehensweise von Beaugrande/Dressler an das Thema eine linguistische ist; aus translationswissenschaftlicher Sicht ist Kadrić et al. zuzustimmen, wenn sie die enorme Bedeutung der Kultur bei der Produktion und der Rezeption hervorheben.

### **1.2.3 Texttypen**

Grundsätzlich wird zwischen drei Texttypen unterschieden, die Katharina Reiß (1995:82) „kommunikative Grundformen“ nennt: informativer Texttyp, expressiver Texttyp, operativer Texttyp. Die Grenzen zwischen den einzelnen Texttypen können keineswegs scharf gezogen werden; Mischformen kommen häufig vor und sind beispielsweise bedingt durch die Länge eines Textes, die mehrfachen Intentionen innerhalb eines Textes oder auch durch nicht gelungene Verwendung eines bestimmten Texttyps. Diese multiplen Texttypen innerhalb desselben Texts können ebenso gleichrangig wie auch über-/oder unterordnend ausfallen (vgl. Reiß 1995:84f.). Im Folgenden wird die reine Form der drei Texttypen beschrieben und jeweils anhand eines Beispiels verdeutlicht.

#### **1.2.3.1 Informativer Texttyp**

Das Hauptziel des informativen Texttyps ist es, Inhalte zu vermitteln. Dabei kann es sich um Ansichten und Einstellungen ebenso handeln wie um Nachrichten oder Wissensinhalte. Primär wird versucht, ein Informationsangebot zu vermitteln – es wird die sprachliche Darstellungsfunktion bedient und die Inhaltsvermittlung zum obersten Ziel erklärt. Ein typisches Beispiel für einen informativen Text ist die Gebrauchsanweisung. Den LeserInnen wird die nötige Information dargeboten, um mit dem beschriebenen Gegenstand umgehen zu können (vgl. Reiß 1995:83).

### 1.2.3.2 Expressiver Texttyp

Die Hauptintention des expressiven Texttyps ist es, künstlerische Inhalte zu vermitteln und diese auch nach ästhetischen Gesichtspunkten aufzubereiten. Hier wird die sprachliche Ausdrucksfunktion in den Vordergrund gestellt. Neben der Inhaltsvermittlung spielt auch die künstlerische Organisation eine wesentliche Rolle. Ein Gedicht ist beispielsweise ein expressiver Text – wichtig ist nicht nur die Information, die übermittelt wird, sondern auch *wie* das geschieht. Die dargebotene Information erweckt auf künstlerische Art und Weise Assoziationen und wird so zu mehr als *nur* Information (vgl. Reiß 1995:83f.).

### 1.2.3.3 Operativer Texttyp

Beim operativen Texttyp werden informative Inhalte derart gestaltet, dass sie persuasive Wirkung ausüben. AutorInnen wollen mit ihren Texten die Leserschaft dazu animieren, nach ihren Vorstellungen zu agieren. Hier wird die Appellfunktion der Sprache zum Hauptaugenmerk. Reiß nennt in ihren *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft* die Propagandarede als Beispiel für den operativen Texttyp (vgl. Reiß 1995:83f.).

### 1.2.3.4 Phatischer Texttyp

Bei Kadrić et al. finden sich auch Erläuterungen zu einem vierten Texttyp, dem phatischen. Dieser Texttyp bezieht sich auf die Art des Kontakts zwischen zwei KommunikationspartnerInnen – ob es sich um ein formelles oder vertrautes Miteinander handelt, wie Gespräche begonnen oder auch beendet werden. Vier Unterpunkte zählen zur Funktion des phatischen Texttyps:

- Kontakteröffnung, beispielsweise Begrüßung.
- Kontakterhalt, beispielsweise Zwischenüberschriften bei einer Publikation, um bessere Orientierung gewährleisten zu können.
- Kontaktbeendigung, beispielsweise Grußformeln.
- Soziale Rollen, beispielsweise ob man potenzielle KundInnen auf Werbeplakaten mit *du* oder *Sie* anspricht (vgl. Kadrić et al. 2007:97f.).

M.E. ist dieser Texttyp nicht per se als eigenständiger Texttyp zu verstehen, da er Einfluss auf jeden anderen Texttyp hat und somit über den genannten Texttypen steht. Dieser Texttyp ist möglicherweise besser in Zusammenhang mit Überlegungen zu Kultur beheimatet und wird auch oftmals als phatische Funktion und nicht als *Texttyp* beschrieben.

### 1.2.3.5 Multimediale Variante

Bei Reiß findet sich ein weiterer Texttyp, den sie „multimediale Variante der drei Grundtypen“ (Reiß 1995:87) nennt. Die multimediale Variante kann alle drei Grundtypen annehmen und demnach informativ, expressiv oder operativ sein. Reiß betont, dass geschriebene Sprache oft von Bildern oder Gesang begleitet wird – sie nennt Werbungen, Lieder und Comics als Beispiele. Sie unterstreicht die besondere Wichtigkeit, bei diesem Texttyp die vielschichtigen Zusammenhänge nicht außer Acht zu lassen, da ohne Berücksichtigung dieser Interdependenzen nicht adäquat übersetzt werden kann. Hier hebt sie besonders die Übersetzung von Liedern hervor, bei denen die Melodie an sich gleich bleibt und die Übersetzung sich ihr in Bezug auf Intonation und Prosodie anpassen muss. Außerdem betont Reiß, dass geschriebene Texte auch zu gesprochenen Texten werden können (Lieder, Reden, Texte für Fernsehen oder Radio), wobei auch in diesem Fall auf vielseitige Faktoren der gesprochenen Sprache Rücksicht genommen werden muss (vgl. Reiß 1989:111f.; ebd. 1995:87).

In einem „Brief an den Herausgeber“ nimmt Katharina Reiß nochmals zu multimedialen Texten Stellung und betont, dass sie *Varianten* der drei Grundtypen sind und der multimediale *Texttyp* aus oben genannten Gründen nicht als ein eigener angesehen werden kann, wie auch sie selbst zuvor behauptet hatte (vgl. Reiß 1990:185).

### 1.2.3.6 Relevanz der Texttypen für den Übersetzungsprozess

Eine berechtigte Frage scheint nun zu sein, warum das Wissen beziehungsweise das Erkennen des Texttyps für den Übersetzungsprozess von Bedeutung ist. Katharina Reiß (1995:89f.) fasst dies in ihren *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft* folgendermaßen zusammen: Zum einen ist es wichtig zu wissen, mit welchem Texttyp man es zu tun hat, damit man die Funktion des Ausgangstextes erkennen kann und demnach adäquat übersetzen kann. Zum anderen kann auch der Fall eintreten, dass der Zieltext eine andere Funktion intendiert als der Ausgangstext (vgl. Reiß 1990:185).

Der Nachteil dieser Einteilung in Texttypen darin besteht, dass die meisten Texte in der Praxis eine Hybridform der Texttypen darstellen und sich nicht klar voneinander abgrenzen lassen. Snell-Hornby dazu:

„What is wrong is the use of box-like categories as a kind of prescriptive grid, creating the illusion of clear-cut objectivity. When applied to real-life translation in all its



complexity, Reiß's typology results, not in scientific objectivity, but in distortion. Reiß's text-typology demonstrates the shortcomings of the classical theory of categorization. In its concrete realization, language cannot be reduced to a system of static and clear-cut categories.“ (Snell-Hornby 1988:31)

Snell-Hornbys Ausführungen ist zuzustimmen: Das Modell von Katharina Reiß kann als Startpunkt gesehen werden, als Beginn der Analyse. Es wäre aber kurzsichtig, hier auf starre Muster zu beharren und sich nicht bewusst darüber zu sein, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Texttypen fließend sind. Zudem sollte man auch immer berücksichtigen, inwieweit die Texttypologie in der Praxis tatsächlich Anwendung findet.

#### **1.2.4 Textsorten und Textsortenkonventionen**

In der Literatur findet man verschiedenste Definitionen darüber, was Textsorten genau sind (siehe beispielsweise Reiß 1995:93ff.) All diese Ansätze, so Reiß, beruhen jedoch auf der Vorstellung von Sprachverwendungsmustern – darauf, dass eine Sprache gewissen Schemata oder Regeln folgt, die über die grammatikalischen und lexikalischen Kenntnisse hinaus von professionellen TranslatorInnen erkannt werden müssen, um sich situationsadäquat und den Erwartungen gemäß ausdrücken zu können (vgl. Reiß 1995:95).

Texte werden auf Basis spezifischer Merkmale klassifiziert. Diese Merkmale unterscheiden sich und sind kulturspezifisch (vgl. Ammann 1990:77). Als Beispiel für Textsorten können Zeitungsartikel, Briefe oder Anzeigen genannt werden. Beaugrande/Dresslers Ansicht, dass auch die Textsorten nicht immer klar abgrenzbar sind und es auch „Mischformen“ geben kann, wird auch hier vertreten (vgl. Beaugrande/Dressler 1981:193).

Auf der Makroebene beziehen sich Textsortenkonventionen auf den Aufbau, die Form und die Einteilung eines Textes, während sie auf der Mikroebene Themen wie Grammatik, Stil, Lexik, Interpunktion u.Ä. behandeln. Textsortenkonventionen entsprechen demnach Gestaltungs- und Sprachmustern, die kulturspezifisch und für die relevante Gruppe charakteristisch sind.

##### **1.2.4.1 Relevanz der Textsorten(konventionen) für den Übersetzungsprozess**

Ausreichende Kenntnis über Textsorten sowie Textsortenkonventionen ist von großer Wichtigkeit beim Übersetzungsprozess. Ebenso müssen sich TranslatorInnen im Klaren darüber sein, dass sie es oft mit Hybridformen zu tun haben.

RezipientInnen gehen mit gewissen Erwartungen an die Lektüre eines Textes heran; diesen Erwartungen nicht gerecht zu werden, würde nicht dem Ziel von Translation entsprechen. TranslatorInnen müssen dieses oft implizite Wissen darüber, wie Texte funktionieren, explizieren können. Dies setzt hohe muttersprachliche Kompetenz voraus, damit sie eine spezifische Textsorte erkennen können. Sie müssen aber auch über ausreichend fremdsprachliche (Kultur)kompetenz verfügen, damit ihnen bewusst ist, dass gewisse Texte in der zielsprachlichen Kultur nicht so funktionieren wie in der ausgangssprachlichen (vgl. Ammann <sup>2</sup>1990:78f.).

So wird es professionellen TranslatorInnen möglich, Texte auch bezüglich der dahinterstehenden gesellschaftlichen Konventionen, Machtverhältnisse und Strukturen zu verstehen und in einem nächsten Schritt sowohl fremd- als auch muttersprachliche Konventionen zu extrahieren. Diese Ausführungen lassen bereits erahnen, dass die muttersprachliche Sprach- und Kulturkompetenz von großer Wichtigkeit ist, um letztendlich professionelle Übersetzungen liefern zu können (vgl. Resch <sup>2</sup>2006:343ff.)

Es ist Margret Ammann (<sup>2</sup>1990:76f.) abschließend zuzustimmen, wenn sie feststellt, dass ein Text genau dann ein Text ist, wenn er dem entspricht, was die ProduzentInnen oder RezipientInnen für einen Text halten. Dabei muss es sich nicht zwangsläufig um einen schriftlichen Text handeln – ein Bild, das für die RezipientInnen oder ProduzentInnen eine Aussage hat, kann ebenso als Text verstanden werden. Ein Text kann mündlich sein oder auch aus verbalen und/oder nonverbalen Teilen bestehen – egal, in welcher Erscheinungsform ein Text auftritt, wenn es ProduzentInnen und/oder RezipientInnen gibt, die ihn als solchen wahrnehmen, dann ist er als Text zu verstehen.

Nach ausreichender Beschäftigung damit, was Übersetzen bedeutet und welche Merkmale einen Text auszeichnen, wird nun auf einen Faktor eingegangen, der die beiden vorher beschriebenen Begriffe maßgeblich beeinflusst – der kulturelle Faktor, der beim Übersetzen von Texten eine entscheidende Rolle einnimmt.

### **1.3 Kultur**

Wie bereits mehrmals in den vorangegangenen Erläuterungen angemerkt, sind Texte nichts Isoliertes, von anderen Faktoren Unabhängiges. Translation als Tätigkeit ist komplex und umfasst viele Bereiche, die es zu berücksichtigen gilt. Aufgrund dessen wird an dieser

Stelle noch einmal auf das anfangs erwähnte Zitat verwiesen (siehe S. 3). Dort wird nicht nur von Sprachbarrieren, gesprochen, die es bei der Übersetzung zu überwinden gilt, sondern auch von Kulturbarrieren.

Was unter Kultur in translationswissenschaftlichem Zusammenhang zu verstehen ist, ist mitunter eine ebenso schwierig zu beantwortende Frage wie jene nach der Bedeutung des Begriffs „Übersetzen“. Analog dazu gibt es auch keine eindeutige, immer verwendbare und allgemeingültige Definition davon, was Kultur genau bedeutet.

### 1.3.1 Zum Kulturbegriff

Kultur bezieht sich nicht nur auf Musik, Theater oder Literatur. Die Kultur eines Landes oder einer gewissen Gruppe von Menschen stellt all das dar, was für diese Gruppe *normal* ist – was ihren Gewohnheiten, Konventionen und Normen entspricht. Kultur basiert auf den Erfahrungen und Denkmustern, die in der Umgebung, in der man sich aufhält, *normal* sind. Dies hat wiederum die Folge, dass gewisse Erfahrungen für Kultur A von besonderer Relevanz sind, für Kultur B aber nicht wirklich bedeutend sind – weil Kultur A und B unterschiedliche Erfahrungen, unterschiedliches Wissen von der Welt besitzen und somit die für sie wichtigen Faktoren selektiert haben (vgl. Kadrić et al. <sup>2</sup>2007:25ff.).

Dadurch wird ersichtlich, dass durch die Kultur bestimmt wird, *wie* gewisse Information aufgenommen und verstanden wird. Dabei sind die Ausführungen von Ammann sehr interessant, die drei Faktoren hervorhebt, die das Verhalten eines Mitglieds einer Kultur bestimmen:

- die Gesellschaft,
- die momentane äußere Situation, in der sich dieses Mitglied einer bestimmten Kultur befindet sowie
- die momentane innere Verfassung dieses Mitglieds einer Kultur.

Punkt zwei und drei sind wiederum abhängig von der Gesellschaft und den Normen, die man dort gelernt hat, um sich in bestimmten Situationen adäquat verhalten zu können. Somit kann Kultur als all das verstanden werden, dass sich in Normen, Konventionen und schlussendlich in Resultaten festhalten lässt (vgl. Ammann <sup>4</sup>1995:41ff.).

Das Wissen darüber, wie man sich in verschiedenen Situationen der Norm gerecht zu verhalten hat, ist nicht angeboren oder universell gültig – es ist das Ergebnis erlernter Muster.

Kultur ist aber nicht nur auf die Erfahrungen einer gesamten Gesellschaft beschränkt, sie existiert auf verschiedenen Ebenen.

### **1.3.1.1 Parakultur**

Parakultur ist als Überbau der drei „Arten“ von Kultur zu verstehen, die nicht durch eine klare Trennlinie voneinander abgegrenzt werden können. Sie beschreibt die Kultur einer spezifischen Gesellschaft, deren Normen und Regeln. Diese gelten für die gesamte Gesellschaft. Ammanns Beispiel (<sup>4</sup>1995:43) für Parakultur: Materieller Erfolg, der von einer Gesellschaft als etwas Positives anerkannt wird, für eine andere aber keine wesentliche Rolle spielt.

### **1.3.1.2 Diakultur**

Eine Ebene unter der Parakultur ist die Diakultur angesiedelt. Sie beschreibt das Verhalten einer bestimmten Gruppe und deren Normen, Regeln und Konventionen. Es handelt sich hierbei um gruppenspezifisches Verhalten, das auch als solches erkannt werden muss (vgl. Ammann <sup>4</sup>1995:43f., Göhring <sup>2</sup>2006:112). Kadrić et al. (<sup>2</sup>2007:27) nennen als Beispiel für Diakultur die Jugendkultur: Sie hat eine eigene Weltwahrnehmung, eigene Interpretationsmuster und gängige Verhaltensweisen und -normen, die nicht auf eine Gesamtgesellschaft umgelegt werden können.

### **1.3.1.3 Idiokultur**

Mit Idiokultur ist die Kultur einer spezifischen Person gemeint. Es handelt sich um die Normen, Regeln und Konventionen, die eine Person für sich alleine aufstellt und die dann auch für diese Person gültig und sinnvoll sind. Die Anmerkung von Ammann ist hier sehr interessant: Sie erwähnt nur in einem Satz, dass die Rolle der Wertvorstellungen der Gesellschaft auf die Idiokultur (und wie zu vermuten ist, auch auf die Diakultur) Einfluss nimmt. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, diesen Einfluss zu beleuchten, es wird nur festgehalten, dass es ihn gibt und es mit Sicherheit ein interessantes Unterfangen wäre, diesen genauer zu beleuchten.

Als Beispiel für Idiokultur nennt Ammann FrühaufsteherInnen oder auch VegetarierInnen (vgl. Ammann <sup>4</sup>1995:44).

Diese Bereiche können nicht strikt voneinander getrennt werden. Die Beschreibung einer

Parakultur soll auch nicht die Idee vermitteln, dass es, um dem obigen Beispiel zu folgen, *die* französische Kultur oder *den* typischen Franzosen gibt. Einziges Ziel dieser Ausführungen ist zu zeigen, dass diese Momente – in Verbindung mit den von Ammann erläuterten Faktoren die Basis für jede Situation bilden (vgl. Ammann <sup>4</sup>1995:42ff.).

### **1.3.2 Relevanz der Kultur für den Übersetzungsprozess**

Die Forschung bezüglich interkultureller Kommunikation hat gezeigt, dass Menschen, die über kein fremdkulturelles Wissen verfügen, eine ihnen fremde Kultur anhand ihrer eigenen kulturellen Wahrnehmungsmuster interpretieren und bewerten. Sie gehen dabei von den in ihrer Kultur geltenden Normen und Konventionen aus und münzen diese auf die ihnen fremde Kultur um (vgl. Witte <sup>2</sup>2006:346). Dass diese Normen und Konventionen jedoch nicht überall und für alle gleich sein müssen, haben die obigen Ausführungen deutlich gezeigt. Es ist daher für ÜbersetzerInnen unerlässlich, sich über die kulturelle Verankerung bewusst zu sein. Dabei muss ihnen klar sein, dass auch sie selbst vor dem Hintergrund kultureller Verhaltens- und Orientierungsmuster agieren und demnach Texte produzieren und rezipieren (vgl. Resch <sup>2</sup>2006:344, Witte <sup>2</sup>2006:346).

Damit dies möglich ist, muss ein gewisser Grad an Abstraktionsfähigkeit erlernt beziehungsweise bewusst gemacht werden. Hierbei kann es nicht um ein vollständiges Hineinversetzen in fremdkulturelle Erfahrungen oder Denkweisen gehen. Wichtig ist, sich darüber bewusst zu werden, dass man sich aufgrund der kulturellen Erfahrungen auf ganz bestimmte Art und Weise an ein Thema annähert. Es bedarf eines Perspektivenwechsels, um zu dieser Abstraktion im Stande zu sein (vgl. Ammann <sup>4</sup>1995:49).

In diesem Sinne kann translatorisches Handeln als „kulturelle Transferhandlung“ (Witte <sup>2</sup>2006:345) verstanden werden, bei der es, analog zum eingangs angeführten Zitat von Kadrić et al. (siehe S. 3), nicht nur um die Überwindung von Sprachbarrieren, sondern ebenso um die Überwindung von Kulturbarrieren geht. Witte geht sogar so weit, „Sprachbarrieren als Sondersorte von Kulturbarrieren“ (Witte <sup>2</sup>2006:346) zu bezeichnen. Diesem Ansatz ist deswegen zuzustimmen, da Sprache ebenso aufgrund der gegebenen Situation erlernt wird und deswegen stark mit dem Faktor Kultur zusammenhängt.

Analog dazu ist Prunč zuzustimmen, wenn er meint, dass ein wesentlicher Teil der Translation darin besteht, einen Ausgangstext als Teil einer ausgangskulturellen Wahrnehmung zu interpretieren und ihn dann in einen für die Zielkultur und die

zielkulturellen Anforderungen verständlichen Text umzuwandeln (vgl. Prunč 2007:144). Dazu gehört auch, dass implizites Wissen expliziert werden kann, um es so einer zielsprachlichen Kultur zugänglich machen zu können. Dafür ist es unerlässlich, Präsuppositionen zu ermitteln. Das sind jene Fakten, die man als allgemein bekannt annimmt. Es muss zuerst herausgefunden werden, aus welchem situativen und kulturellen Kontext heraus der Text produziert wurde. Dafür muss das Nicht-Gesagte, das still Vorausgesetzte enttarnt und als solches erkannt werden (vgl. Nord 2007: 100f.).

In diesem Sinne sind ÜbersetzerInnen nicht nur als Sprach- sondern vor allem als KulturmittlerInnen zu verstehen (vgl. Witte 2006: 345f.).

#### **1.4 Zusammenfassung**

Das schon erwähnte Zitat von Kadrić et al. (siehe S. 3) ist deswegen so treffend, weil dadurch sehr gut zusammengefasst wird, was in den vorangegangenen Kapiteln erläutert wurde: Übersetzen passiert nicht nur über Sprachgrenzen hinweg, sondern vor allem über Kulturgrenzen. Texte werden nicht unabhängig von Normen, Denkmustern und Konventionen produziert oder rezipiert; der kulturelle Faktor ist es, der die Art der Produktion und Wahrnehmung eines Textes bestimmt (vgl. Kadrić et al. 2007:77).

Translation erfordert demnach, einen Text in Bezug auf dessen kulturelle Einbettung zu verstehen und sich auch darüber im Klaren zu sein, dass man selbst aufgrund der eigenen kulturellen Einbettung Texte auf bestimmte Art und Weise wahrnimmt, produziert oder rezipiert. Ein rein linguistischer Textbegriff reicht dafür nicht aus, eine soziologische Herangehensweise hingegen kann dieser Anforderung gerecht werden. Hönig und Kußmaul formulieren dies folgendermaßen:

„Jeder Text kann als verbalisierter Teil einer Soziokultur verstanden werden. Es ist unmöglich, ihn aus dieser Einbettung zu lösen, wenn man nicht weiß, zu welchem Zweck dies geschehen soll.“ (Hönig/Kußmaul 1982:58)

Auf Basis dieser Erkenntnis ist es Aufgabe professioneller TranslatorInnen, sich nicht nur auf den Text als sprachliche Zeichen, sondern auf dessen kulturelle Dimension einzulassen um dann einen für die Zielkultur *normalen* Text (mit all seinen kulturspezifischen Merkmalen) verfassen zu können (vgl. Vermeer 1986:52, Resch 2006:345).

Texte an sich, so konnte gezeigt werden, haben keine Bedeutung; sie erhalten ihre Bedeutung durch die TextrezipientInnen. Dieses Verständnis, diese Interpretationsweise der

TextrezipientInnen ist bedingt durch deren kulturelle Einbettung – durch die Erfahrungen, Denkmuster, Normen und Konventionen, die sie kennen. Professionellen TranslatorInnen ist dieser Zusammenhang bewusst und sie sind demnach in der Lage, diese unterschiedlichen Zugänge und Vorstellungen zu erkennen und den von ihnen produzierten Zieltexten auch in der Zielkultur Sinn zu geben. Daher sind Texte, Textverstehen und Translation immer als kultureller Transfer zu sehen (vgl. Kadrić et al. 2007: 38f.).

Zusammenfassend ergibt sich für Texte und somit auch für das Übersetzen folgende Konsequenz:

„Wir übersetzen weder Wörter noch Sprachen, sondern Texte. Textübersetzen verweist auf eine Begrenzung, weil jeder Text in eine Situation eingebettet ist, die selbst nicht Sprache ist. Diese Situation ist der kulturelle, geschichtliche oder wirtschaftlich-soziale Raum, in dem ein Text zu uns redet“. (Paepcke 1986:107)





## 2 TRANSLATIONSWISSENSCHAFT IM WANDEL

Wie aus dem vorherigen Kapitel ersichtlich wurde, gibt es verschiedene Zugänge zum Thema Translation. Da Übersetzen im Rahmen dieser Arbeit für mehr steht als das Umkodieren von Sprachen, wird in diesem Kapitel die Entwicklung hin zu dieser Herangehensweise näher beleuchtet. Drei funktionale Ansätze (und deren Weiterentwicklungen) werden vorgestellt, um die *Neuorientierung* innerhalb der Translationswissenschaft anschaulich darstellen zu können. Ebenso werden zwei translationrelevante Textanalysemodelle erläutert, anhand derer es für TranslatorInnen einfacher wird, Ausgangs- und Zieltext(funktion) zu vergleichen und auf das Zielpublikum abzustimmen.

### 2.1 Etablierung als eigenständige Disziplin

Lange Zeit wurde die Übersetzungswissenschaft anderen Disziplinen zugeordnet, nicht jedoch als eigenständiges Fach wahrgenommen. Die Theorien und Methoden für den Prozess des Übersetzens wurden ebenso von anderen Disziplinen, vorwiegend der Linguistik, übernommen. In den linguistischen Werken war der Begriff der „Übersetzungswissenschaft“, der Übersetzen und Dolmetschen subsumierte, vorherrschend. Erst Ende der 1980er Jahre konnte sich die Translationswissenschaft als eigene Disziplin etablieren – nicht zuletzt aufgrund der Entwicklung der funktionalen Theorien, die die Aufgabe der ÜbersetzerInnen nicht nur als SprachmittlerInnen sahen. Zusehends löste man sich von den rein linguistischen Modellen, sodass es heute unumstritten ist, dass sich die Translationswissenschaft über die Sprache hinausgehenden Herausforderungen stellen muss und sie daher linguistisch-semiotisch nur unzureichend beschrieben wäre. Die Translationswissenschaft konnte sich als Interdisziplin etablieren (vgl. Snell-Hornby 1986b:11ff., 2006:37f.).

#### 2.1.1 Übersetzungsprozess im Wandel

Analog zur Etablierung der Translationswissenschaft als eigene Disziplin entwickelten sich neue theoretische Zugänge, die sich von den ursprünglichen erheblich distanzierten. Eine *Neuorientierung* nennt es Snell-Hornby und meint damit, dass den bis dahin vorherrschenden, vorwiegend linguistischen Ansätzen, etwas entgegen gesetzt werden musste. Es handelt sich um einen Zugang, der das Thema *Translation* auf holistische Weise fassen kann und sich nicht nur auf die sprachmittlerische Tätigkeit beschränkt. Diese

Auffassung wird auch in dieser Arbeit geteilt.

Zur Veranschaulichung dessen, was Snell-Hornby unter *Neuorientierung* versteht, wird auf das Zitat von Koller (siehe S. 2) verwiesen, das der Neuorientierung widerspricht, die Snell-Hornby anstrebt.

In den linguistisch orientierten Definitionen wird die Tätigkeit des Übersetzens oftmals als „Umsetzung“ oder auch als „Umkodierung“ dargestellt. Dies wird auch im Zitat Kollers ersichtlich. Übersetzen ist aber mehr als der bloße Transfer einer Sprache A in eine Sprache B (vgl. Snell-Hornby 1986b:13). Es ist nicht genug, Elemente der Textoberfläche durch *äquivalente* Elemente aus der Zielsprache einfach zu übersetzen. Aufgabe von TranslatorInnen ist es, unter die (Text)oberfläche zu gehen und den Text in seiner Ganzheit und nicht als Ansammlung von Wörtern zu verstehen. Dies zeigt Prunč in seinen Ausführungen zum Thema Transkodierung vs. Translation auf einfache und effektive Weise (vgl. Prunč 2007:146f.).

<b>AS-Text</b>	<b>Transkodierung</b>	<b>Kommunikative Translation</b>
Dear Sir	Lieber Herr	Sehr geehrter Herr + Zuname/Titel
Dear Madam	Liebe Frau	Sehr geehrte Frau + Zuname/Titel
Good Afternoon	Guten Nachmittag	Guten Tag/Guten Abend
Love	Liebe	Alles Liebe/Tschüs [sic!]

Tabelle 1: Transkodierung vs. kommunikative Translation (Prunč 2007:147)

Allein durch diese einfachen Beispiele wird klar, dass eine Transkodierung des Ausgangssprachlichen Materials nicht ausreichen kann, um ein funktionierendes Translat erstellen zu können, das einem *normalen* Text in der Zielkultur entspricht. Hier wird auch klar, warum die Kenntnis der Textsorten(konventionen) wichtig ist: Die für die Zielkultur gängige Form des Grußes oder der Verabschiedung müssen gewählt werden, damit eine Übersetzung für die Situation der ZieltextrezipientInnen passt. Wählt man eine Transkodierung, gibt man lediglich Information darüber, wie man in englischen Briefen grüßt oder sich verabschiedet. Welche der beiden Formen letztendlich gewählt wird, ist abhängig von der intendierten Funktion des Textes in der Zielkultur (vgl. Prunč 2007:147f.).

Ein weiterer Faktor, der hier diskutiert wird und den Koller in seiner Definition erwähnt, ist jener der Äquivalenz. Die Äquivalenzforderung lässt sich vor allem in den linguistisch orientierten Ansätzen finden. Darunter werden in der Translationswissenschaft „Beziehungen auf Wort-, Satz- oder Textebene beschrieben“ (Snell-Hornby 1986b:14). Eine „Analogie von Funktion oder Wirkung“, wie Nord (2006b:145) Äquivalenz beschreibt, ist weder möglich noch immer gefordert. Die Forderung nach gleicher Wirkung ist deswegen nicht zu erfüllen, da die Einordnung eines Ereignisses bei jeder Person individuell geschieht und auf deren Erfahrungen und Denkmuster zurückzuführen ist. Gleiche Wirkung kann also schlichtweg nicht erzielt werden – auch nicht innerhalb einer Kultur (vgl. Manhart 1996:238).

Snell-Hornby erläutert anhand eines einfachen Beispiels, wie unrealistisch die Erfüllung der Äquivalenzforderung ist: das deutsche Wort „Äquivalenz“ vs. Englisch „equivalence“. Aufgrund der Tatsache, dass diese einander entsprechenden Begriffe sich auf semantischer Ebene eben nicht entsprechen, beweist, dass die Forderung nach Äquivalenz nicht zielführend oder sinnvoll ist (vgl. Snell-Hornby 1986b:13ff.).

Auch Reiß und Vermeer, eigentlich Vertreter der funktionalen Ansätze, reihten sich in die Riege der ÄquivalenzbefürworterInnen ein. In ihrer *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* schreiben sie:

„Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf der ranggleichen Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“. (Reiß/Vermeer 1984:139f.)

Reiß/Vermeer betonten die Funktionsgleichheit zwischen Ausgangstext und Zieltext, räumen jedoch die Möglichkeit ein, dass sich die Funktion auch verändern kann. Das führt sie letztendlich zu dem Schluss, dass im Sinne des Skopos nicht die Äquivalenz, sondern die Adäquatheit eines Zieltextes Vorrang hat:

„Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (beziehungsweise -elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß [sic!] verfolgt.“ (Reiß/Vermeer 1984:139)

Reiß/Vermeer relativieren den Begriff der Äquivalenz maßgeblich, weil sie die Äquivalenz nicht mehr als oberstes Ziel ansehen, vielmehr stehen sie folgendermaßen dazu:

„Äquivalenz ist in unserer Definition Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext.“ (Reiß/Vermeer 1984:140)

Durch diese Definition erhielt der Äquivalenzbegriff eine neue Seite – hierarchisch wurde er unter die Adäquatheit gereiht. Aber auch diese relativierte Form der Forderung nach Äquivalenz bleibt trotzdem noch in der Welt der Transkodierung haften, wodurch die Multidimensionalität des Prozesses zu kurz kommt (vgl. Snell-Hornby 1986b:16).

Reiß und Vermeers Ansicht hat dennoch einen bedeutenden Fortschritt mit sich gebracht, da dadurch neben der Funktionskonstanz auch der Funktionswechsel als anerkanntes Ziel bei der Übersetzung wahrgenommen wurde. Damit wurde ein wichtiger Schritt weg von den bis dahin vorherrschenden äquivalenztheoretischen Ansätzen gemacht – hin zur skoposgeleiteten Translation (vgl. Prunč 2007:146).

Die neuen, funktionalen Ansätze führen dazu, dass der Ausgangstext als Maß aller Dinge entthront wird. Die Diskussion darüber, welche Rolle der Ausgangstext tatsächlich beim Übersetzen einnimmt oder einnehmen soll, geht jedoch weiter – die verschiedenen VertreterInnen sind sich weiterhin uneinig über seine Rolle. Äquivalenztheoretische Ansätze sehen den Ausgangstext als unantastbar an. Funktionalistische Ansätze hingegen nehmen den Ausgangstext als „Informationsangebot“ (Reiß/Vermeer 1984:35) wahr. Damit meinen sie, dass es nicht *den* Ausgangstext gibt, sondern dass der Text immer in einer konkreten Situation von den RezipientInnen interpretiert wird und demnach nicht für alle RezipientInnen derselbe Text ist – es gibt viele verschiedene Interpretationen und Situationen, aus denen heraus ein Ausgangstext wahrgenommen wird (vgl. Prunč 2007:145; siehe auch Kapitel 2). Der Stellenwert des Ausgangstextes wird im Rahmen der funktionalen Ansätze erheblich minimiert, an seinen Platz tritt die Funktion in der Zielkultur als wichtigstes Kriterium für TranslatorInnen (vgl. Nord 2006b:145).

## **2.2 Funktionale Ansätze**

Die funktionalen Ansätze in der Translationswissenschaft haben eine neue Ära eingeleitet. Sie verstehen Translation als kommunikatives Handeln, bei dem mehr Faktoren zum Tragen kommen als rein linguistische Modelle vielleicht vermuten lassen. Der transkulturelle Kontext der Translation erfordert, über den Tellerrand des Sprachlichen hinauszublicken und zusätzliche Aspekte in Betracht zu ziehen.

In der Folge werden drei Modelle, die ungefähr zur selben Zeit konzipiert wurden, erläutert. Sie ergänzen sich gegenseitig und bilden das theoretische Fundament dieser Arbeit.

### 2.2.1 Scenes-and-Frames Semantik

Die Scenes-and-Frames Semantik stammt ursprünglich von Charles Fillmore und wurde für linguistische Zwecke aufgestellt.

Eine *scene* ist laut Fillmore (1977:63) jenes Bild, das im Kopf von RezipientInnen von einer gewissen Situation entsteht – diese kann durch verbale und nonverbale Mittel ausgelöst werden. Ein *frame* ist der Rahmen für diese Vorstellung einer Wahrnehmung - „der kommunikative Ausdruck“ (Kadrić et al 2007:85) für eine *scene*. Dieser muss nicht unbedingt sprachlicher Natur sein, es kann sich hier auch um ein Geräusch, eine Geste o.Ä. handeln. Ein *frame* ist etwas Wahrnehmbares, in welcher Form auch immer es auftritt. *Scenes* und *frames* können sich gegenseitig auslösen (vgl. Fillmore 1977: 63ff.).

Ein weiterer wichtiger Begriff, der eine zentrale Rolle in Fillmores Arbeit spielt, ist der Prototyp: Die Erfahrungen, die SprecherInnen gemacht haben, sind Grundlage für die Kenntnis eines Prototyps. Bedeutungen werden auf Basis von Erfahrungen aufgebaut und lassen so gewisse Prototypen entstehen, deren Innerstes fix ist, die äußeren Ränder jedoch verschwommen sind<sup>2</sup> (vgl. Kadrić et al 2007:83f.).

Fillmores Ansatz ist nicht nur wegen der Adaptionen auf translationswissenschaftliche Bedürfnisse für diese Disziplin relevant, sondern auch aufgrund seines Plädoyers für „[...] an integrated view of language structure, language behaviour, language comprehension, language change and language acquisition.“ (1977:55), da auch die Translationswissenschaft einen interdisziplinären Zugang und demnach eine holistische Betrachtungsweise fordert.

#### 2.2.1.1 Adaption von Snell-Hornby/Vannerem

Die von Fillmore aufgestellten Thesen zur holistischen Betrachtungsweise von Texten, zu deren kultureller Bedingtheit und zur Erschaffung einer eigenen *Textwelt* sind Ansätze, die

---

<sup>2</sup> Ein Beispiel für den fixen Kern und die verschwommenen Ränder siehe Fillmore 1977:67f., in dem er das englische Wort „bachelor“ mit männlich, erwachsen und unverheiratet als bachelor-Prototyp charakterisiert – diese Eigenschaften treffen aber beispielsweise auch auf den Papst zu, er stellt jedoch gewiss nicht den *bachelor*-Prototyp dar.

auch in der Translationswissenschaft von größter Relevanz sind. Snell-Hornby und Vannerem haben dies erkannt und erläutern die Bedeutung der *scenes-and-frames* Semantik für das Übersetzen.

Sie halten fest, dass die ProduzentInnen des Ausgangstextes aus ihrem eigenen Erfahrungshintergrund – ihren Prototypen – heraus produzieren. ÜbersetzerInnen gehen von einem ihnen vorgegebenem *frame* aus, der wiederum bei ihnen eine Reihe von *scenes* auslöst. ÜbersetzerInnen arbeiten mit diesen *scenes* und fügen unter Umständen prototypische *scenes* ein, wobei hier die Gefahr besteht, auf zu subjektive Erfahrungen zurückzugreifen beziehungsweise darauf zu bauen, dass die Leserschaft ähnliche Erfahrungen gemacht hat. Genau hier ist eine Schwierigkeit versteckt: ÜbersetzerInnen sind oftmals nicht MuttersprachlerInnen und aktivieren unter Umständen nicht die *scenes*, die MuttersprachlerInnen aktivieren würden oder die die AutorInnen aktivieren wollten (vgl. Snell-Hornby/Vannerem 1986c:189f.).

Diese Herausforderung steht in engem Zusammenhang mit dem in Kapitel 2 erläuterten, nötigen kulturellen Wissen von ÜbersetzerInnen. Nur wenn sie sich bewusst über ihre eigene soziokulturelle Verankerung sind, von dieser abstrahieren können und sich im Klaren darüber sind, dass ihr Wissen kulturspezifisch ist, können sie einen für die Zielkultur *normalen* Text produzieren (vgl. Hönig 1982:58).

Es ist Aufgabe der ÜbersetzerInnen, auf Basis der erfassten *scenes* passende *frames* aus der Zielsprache zu finden, die wiederum die gewünschten *scenes* bei den ZieltextrezipientInnen hervorrufen. ÜbersetzerInnen müssen sich vergewissern, dass der von ihnen gewählte *frame* tatsächlich der optimale Ausdruck für die *scene* des *frames* der Ausgangssprache ist. Hier wird wiederum deutlich, warum ein einfaches *Umkodieren* der linguistischen Zeichen nie genug sein kann: ÜbersetzerInnen müssen die *scenes*, die hinter einem *frame* stehen, erkennen, nachvollziehen und deren Bedeutung in der Zielkultur vermitteln können (vgl. Snell-Hornby/Vannerem 1986c:191f.).

Snell-Hornby und Vannerem fassen das Verständnis von Übersetzen im Rahmen des *scenes-and-frames* Ansatzes wie folgt zusammen:

„Nach dem *scenes-and-frames*-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozeß [sic!], der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers.“ (Snell-Hornby/Vannerem 1986c:192)

ÜbersetzerInnen sind TextempfängerInnen und TextproduzentInnen. Sie bauen vorerst auf ihrem eigenen Erfahrungshintergrund auf, der ihnen bei der Entscheidung für den geeigneten *frame* helfen soll (vgl. Snell-Hornby/Vannerem 1986c:192).

Diese kurze Darstellung der *scenes-and-frames semantics* für die Übersetzung konnte deutlich machen, dass der ursprünglich linguistische Ansatz von C. Fillmore durchaus für die Translationswissenschaft nutzbar ist. Dies erkannten auch Vermeer und Witte, die sich ebenso in einem ganzen Werk der Adaption der *scenes-and-frames semantics* für die Translationswissenschaft beschäftigten.

### 2.2.1.2 Adaption von Vermeer/Witte

Bei ihrer Adaption betonten Vermeer und Witte, dass die Vorstellungen, die jemand von einer gewissen Wahrnehmung hat, nicht eine Abbildung der Realität ist. Vielmehr ist sie kulturspezifisch. Dadurch bestätigen auch sie, dass Translation niemals *Umkodierung* bedeuten kann, sondern immer eine Widerspiegelung der zielkulturellen Vorstellung von Welt sein muss (vgl. Vermeer/Witte 1990:18). Dies geht einher mit den im Kapitel zu Translation – Text – Kultur erläuterten Ansichten, dass Wissen immer spezifisch und nicht allgemeingültig ist und dass die kulturelle Einbettung von Wissen und Wahrnehmung eine Tatsache ist, derer sich ÜbersetzerInnen unbedingt bewusst sein müssen. Daraus lässt sich schließen, dass jede Kultur ihre prototypischen Vorstellungen von Sachverhalten hat (vgl. Vermeer/Witte 1990:34).

Es wird festgehalten, dass *scenes* kulturspezifisch sind, und zwar para-, dia-, oder idiokulturspezifisch. Werden *scenes* von einer Kultur in die andere übertragen, so werden sie dort vermutlich anders eingeschätzt und sie werden eine andere Wirkung haben wie die *scene* des Ausgangstextes. Daraus schließen Vermeer und Witte (1990:58f.), dass *frames* nicht einfach transkodiert werden können, da sie andere *scenes* auslösen können. Ihre Formulierung hängt vielmehr davon ab, welche *scene* in der Zielkultur evoziert werden soll. Dabei ist es auch wichtig, Präsuppositionen zu erkennen und diese zu explizieren, da sonst die Kohärenz leidet.

Für translatorisches Handeln bedeutet dies Folgendes: Ein *frame* wird je nach Absicht – ob eine spezifische Vorstellung oder Bewertung hervorgerufen werden soll, übersetzt. Hier ist anzumerken, dass auch ähnlichen Vorstellungen der Ausgangs- und ZieltextrezipientInnen keinesfalls per se angenommen werden können und dass von beiden die Situation gleich

bewertet wird, da auch dies kulturspezifisch ist und Verhaltensweisen auf kulturspezifische Art miteinander verknüpft sein können. Auch der Skopos des Translats spielt eine wichtige Rolle – wenn den ZieltextrezipientInnen ausgangskulturelle Phänomene näher gebracht werden sollen, so müssen deren eigene scenes-and-frames Verbindungen getrennt werden – dies kann zu einer anderen Bewertung der *scene* führen; wird eine ähnliche Bewertung angestrebt, so ist dies möglicherweise nur durch eine von der ausgangskulturellen Vorstellung abweichenden *scene* durchführbar. Vermeer und Witte legen den Schwerpunkt ihrer Arbeit auf die kulturelle Prägung der TranslatorInnen und dem daraus resultierenden Einfluss auf das translatorische Handeln (vgl. Vermeer/Witte 1990:128ff.).

Ihr Ansatz unterscheidet sich nach ihren Angaben von jenem Snell-Hornbys und Vannerems darin, dass sie allgemeiner vorgehen. *Frames* können für sie durch verschiedenste Kommunikationsmittel, seien diese optisch, mimisch oder gestisch, geäußert werden – sie wollen sich nicht auf die sprachliche Äußerungen beschränken. Sie relativieren diese Aussage selbst aber gleich wieder, indem sie zwar betonen, dass *frames* nicht nur sprachlich sind oder sein können, ihre Diskussion aber doch auf diese beschränken, da sie für Translation am meisten Relevanz besitzen (vgl. Vermeer/Witte 1990:71).

### 2.2.2 Skopostheorie

Die Skopostheorie ist eine von Katharina Reiß und Hans Vermeer entwickelte Theorie, die sich selbst als allgemeine Theorie der Translation versteht. Ihr funktionsorientierter Ansatz stellte ein neues Paradigma innerhalb der Translationswissenschaft auf: Es vollzog sich ein Wandel vom retrospektiven Übersetzen (Primat des Ausgangstextes) hin zu prospektiver Übersetzung, bei der die Zieltextfunktion im Vordergrund steht – der *Skopos* (griechisch für Ziel oder Zweck) des Translats. Der Vorgang der Translation sowie das Endprodukt (Translat) werden von dessen intendierter Funktion in der Zielkultur gesteuert. So betonten Reiß und Vermeer (1984:96): „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“

Dabei kann sich der Begriff *Skopos* sowohl auf den Prozess der Translation als auch auf das Translat selbst beziehen. Das von TranslatorInnen intendierte Ziel wird Translationsskopos genannt, die Funktion des Translats nennt man Translatskopos. Aufgabe professioneller TranslatorInnen ist es, die Faktoren zu erkennen, die zu einem optimalen Funktionieren des Translats in der Zielkultur beitragen (vgl. Dizdar 2006:104f.). In diesem Sinne wird der Ausgangstext seiner vorrangigen Rolle beraubt und zum „Informationsangebot“ (Reiß/Vermeer 1984:35) *degradiert*. Auch die Übersetzung ist für die Zielkultur ein



Informationsangebot.

Translation, verstanden als Sondersorte von Kommunikation, richtet sich im Rahmen der Skopostheorie primär nicht danach, *was* im Ausgangstext steht, sondern *wozu* ein Translat angefertigt wird. Translation wird, wie jede kommunikative Handlung, von einem Zweck geleitet (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 19, 95). Daraus ergibt sich, dass nicht mehr die Äquivalenz als Richtlinie für die Translation gilt, sondern die schon weiter oben erläuterte Adäquatheit – ob das Kommunikationsziel und das Translat bestmöglich übereinstimmen. (Reiß/Vermeer 1984:139).

Es wird erstens festgehalten, dass die Orientierung an der Zieltextfunktion als wesentlicher Punkt der Skopostheorie zu verstehen ist. Als zweiter wichtiger Faktor ist die AdressatInnenorientierung zu nennen. Dabei handelt es sich um den situativen und kulturellen Kontext von Texten, aus dem sich die Funktion eines Textes ergibt. Wie im Kapitel zum Thema *Text* bereits angedeutet, *hat* ein Text selbst keine Bedeutung, er bekommt diese durch die RezipientInnen, die diesen Text aufbauend auf ihren Erfahrungen und ihrem Weltwissen verstehen. Wird ein Text nun übertragen, so ändern sich jedenfalls dessen AdressatInnen und damit verbunden auch das voraussetzbare Weltwissen. Vor dem Hintergrund dieser Tatsache ist klar, dass der Ausgangstext nicht das Maß aller Dinge sein kann, sondern die ZieltextrezipientInnen und ihre Erwartungen an ein Translat.

Der dritte entscheidende Faktor innerhalb der Skopostheorie ist die Kultur. Texte sind keine Gebilde im luftleeren Raum, sondern immer in eine Situation eingebettet, die ihrerseits Teil einer Kultur ist (vgl. Kadrić et al 2007:74ff.). In Kapitel 2 wurde die enorme Bedeutung der Kultur beim Translationsprozess schon eingehend beschrieben, weswegen die Ausführungen an dieser Stelle eher knapp ausfallen.

TranslatorInnen müssen in der Lage sein, auf kulturelle, situative und adressatenbezogene Faktoren einzugehen und einen Ausgangstext gemäß des Skopos in einen funktionierenden Zieltext übertragen zu können. TranslatorInnen treffen nun *skoposgeleitete* Entscheidungen.

Ein weiterer dieser funktionalen Ansätze, der auch auf die Erkenntnisse der Skopostheorie baut, jedoch neben dem kommunikativen Ansatz verstärkt den Fokus auf den Handlungsaspekt legt, ist die *Theorie vom translatorischen Handeln* von Justa Holz-Mänttari (Holz-Mänttari 1984).

### 2.2.3 Theorie vom translatorischen Handeln

Die Meinung darüber, was Translation ist und welche Fähigkeiten man dazu benötigt, entspricht oftmals nicht der Realität. Nicht selten wird angenommen, eine Sprache *gut zu können* und ein gutes Wörterbuch zu haben reicht aus, um jeden Text ganz einfach übersetzen zu können. Dass dem ganz und gar nicht so ist, wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits klar gezeigt.

In diesem Sinne rückt Holz-Mänttari den Handlungsaspekt, neben dem kommunikativen Aspekt, in den Mittelpunkt und betont, dass Translation eine ExpertInnenhandlung darstellt, an der verschiedene HandlungsträgerInnen beteiligt sind. Sie spricht von „Botschaftsträgern“ (Holz-Mänttari 1986:350) und meint damit die verbalen und nonverbalen Elemente, mit denen TranslatorInnen in Kooperation mit anderen HandlungsträgerInnen agieren. TranslatorInnen sind „Experte[n] für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern“, die nicht nur sprachmittlerische Tätigkeit erfüllen, sondern als ExpertInnen wahrgenommen werden müssen (Holz-Mänttari 1986:354).

Die AuftraggeberInnen, oder nach Holz-Mänttari, die „Bedarfsträger“ (1986:356) sind Laien, die TranslatorInnen sind die ExpertInnen, die die BedarfsträgerInnen beraten müssen und letztendlich auch die Verantwortung für das Resultat tragen. ExpertInnen analysieren das *Problem* und wägen etwaige Lösungsmöglichkeiten gegeneinander ab (vgl. Risku 2006:107f., Kadrić et al. 2007:81).

Bei Holz-Mänttari findet sich die Aufforderung nach ExpertInnen-Kooperation und Arbeitsteilung, wobei sie TranslatorInnen, verstanden als interkulturelle KommunikationsexpertInnen, als Teil eines Handlungsgefüges definiert, die neben BedarfsträgerInnen, BestellerInnen, Ausgangstext-ProduzentInnen, ZIELTEXT-ApplikatorInnen sowie ZIELTEXT-RezipientInnen kooperativ agieren. Zwischen diesen AkteurInnen – all jenen, die an der Entstehung interkultureller Kommunikation beteiligt sind – bedarf es der Kooperation (vgl. Kadrić et al. 2007:80).

„Der Kern der Theorie“, so Risku (2006:108), „ist deshalb die Darstellung der Tätigkeit von Translatoren als eine berufliche Leistung für Fremdbedarf unter Einbeziehung der jeweils relevanten verbalen und nonverbalen Aspekte.“ Holz-Mänttari (1986:352) selbst will ihre Theorie als „umfassendes Handlungskonzept“ verstanden wissen, welches einen Rahmen für professionelles translatorisches Handeln darstellen soll.

Zusammengefasst sind die drei wichtigsten Säulen in Holz-Mänttärís *Theorie vom translatorischen Handeln* a) Translation als Expertenhandlung, bei der TranslatorInnen aufgrund ihres ExpertInnenwissens Texte als Teil eines soziokulturellen Ganzen wahrnehmen und ihre Übersetzung demnach und nach den Vorstellungen der AuftraggeberInnen anfertigen, b) Kooperation zwischen den einzelnen AkteurInnen, die bei der Herstellung interkultureller Kommunikation beteiligt sind sowie c) Wahrnehmung der Texte als Botschaftsträger (vgl. Kadrić et al. 2007:78ff.).

Neben der von Katharina Reiß und Hans Vermeer entwickelten *Skopostheorie* hat auch die *Theorie vom translatorischen Handeln* einen wesentlichen Beitrag zur Wende innerhalb der Translationswissenschaft beigetragen. Holz-Mänttärís Ansatz hat dank ihrer Forderung, translatorisches Handeln als Expertenhandlung anzusehen, zu einer Emanzipation der TranslatorInnen beigetragen.

Die funktionalen Ansätze eignen sich deshalb besonders als Grundlage, um audiovisuelle Translation zu analysieren, da bei ihnen die *Funktionalität* eines Translats im Vordergrund steht. Nichts anders ist auch bei der Übertragung audiovisueller Texte von größter Relevanz.

### 2.3 Textanalyse

Die Doppelrolle von TranslatorInnen, sowohl als TextrezipientInnen als auch als TextproduzentInnen zu agieren, bedeutet, dass diese beiden Vorgänge eng miteinander verbunden sein müssen. TranslatorInnen arbeiten mit dem Ausgangstext, der bereits vorhanden ist, und dem noch zu erstellenden Zieltext. Im Sinne der funktionalen Ansätze wird der Ausgangstext nicht als *der* Ausgangstext verstanden, sondern als Informationsangebot, aus dem in der Folge ein für die Zielkultur relevantes Translat erstellt wird. Kadrić et al. (2007:126) sprechen dabei von einer „translationsrelevanten Textanalyse“. Sie verstehen darunter Folgendes: „Translationsrelevante Textanalyse bedeutet: den Ausgangstext in seiner Relation zum Zieltext zu verstehen.“ (Kadrić et al. 2007:126).

Ein sehr allgemeiner Ansatz, der aber immer wieder als Basis für diverse Weiterentwicklungen dient, ist die sogenannte Lasswell-Formel. Diese stellt fünf Fragen, die es zu beantworten gilt (vgl. Lasswell 1948):

WER – sagt WAS - in welchem KANAL – zu WEM – mit welcher WIRKUNG

Christiane Nord sowie Hans Höning haben ihre Analysen auf diese Formel aufgebaut, sie jedoch erweitert und damit klar dargestellt, dass die Lasswell-Formel für translatorische Zwecke nicht ausreicht (vgl. beispielsweise Höning 1986:242f.).

### 2.3.1 Textanalyse nach Nord

Nach Nords didaktischem Textanalysemodell sollen sich TranslatorInnen vor der Analyse des Ausgangstexts über die Funktion des Zieltextes informieren – das bedeutet, dass sie den Übersetzungsauftrag zu Rate ziehen, um sicherstellen zu können, wofür der Zieltext verwendet werden soll. Sie stellt in Erweiterung der Lasswell-Formel folgende Fragen:

„Wer übermittelt wozu wem über welches Medium wo wann warum einen Text mit welcher Funktion? Worüber sagt er was (was nicht) in welcher Reihenfolge unter Einsatz welcher nonverbaler Elemente in welchen Worten in was für Sätzen in welchem Ton mit welcher Wirkung?“ (Nord 32007:41)

Nord unterteilt diese Fragen in *textexterne* sowie *textinterne* Faktoren. Unter textexterne Faktoren, also die situative Einbettung, fällt Folgendes:

- Wer: SenderInnen oder TextproduzentInnen
- Wozu: Intention der SenderInnen
- Wem: EmpfängerInnen
- Über welches Medium: Medium oder Kanal
- Wo: Ort
- Wann: Zeit
- Warum: welcher Anlass.

Nach Beantwortung dieser Fragen ergibt sich, so Nord, die Antwort auf die Frage nach der Funktion.

Textinterne Faktoren, zu verstehen als sprachliche Merkmale, sind:

- Worüber: Thema
- Was: Inhalt des Textes
- Was nicht: Präsuppositionen
- Reihenfolge: Aufbau des Textes

- Nonverbale Elemente
- Welche Worte: Lexik
- Welche Sätze: Syntax
- Welcher Ton

(vgl. Nord <sup>3</sup>2007:41).

Die Wirkung, verstanden als Wahrnehmung der RezipientInnen aufgrund der Erwartungen, die diese an den Text haben und dem daraus resultierenden Kommunikationsergebnis zwischen SenderIn und EmpfängerIn, ist laut Nord ein „übergreifender Faktor, durch den das Zusammen´spiel´ der textexternen und textinternen Faktoren erfaßt [sic!] wird.“ (Nord <sup>3</sup>2007:41, 149).

Analog zu diesen Fragen bezüglich des Ausgangstextes betont Nord, dass der erste Schritt ein Zieltextprofil sein sollte, bei dem Fragen in Hinblick auf den Übersetzungsauftrag beantwortet werden sollen (vgl. Nord <sup>3</sup>2007:165f):

„Wer soll wozu wem über welches Medium wo wann warum einen Text mit welcher Funktion übermitteln? Worüber soll er was (was nicht) in welcher Reihenfolge unter Einsatz welcher nonverbaler Mittel in welchen Worten in was für Sätzen in welchem Ton mit welcher Wirkung sagen?“ (Nord <sup>3</sup>2007:165f.)

Erstellen TranslatorInnen diese beiden Analysen – ein Zieltextprofil sowie eine Ausgangstextanalyse – so liefern ihnen diese wertvolle Hinweise bezüglich der Herstellung ihres Translats.

### **2.3.2 Textanalyse nach Hönig**

Ein weiteres, in der Translationswissenschaft oft zitiertes Textanalysemodell ist jenes von Hönig. Für ihn ist die übersetzungsrelevante Textanalyse dazu gedacht, die Kompetenz der ÜbersetzerInnen zu verbessern. Sie soll ihnen als Richtlinie dienen, nicht jedoch das „reflexhafte Übersetzen“ (1986:232) unterdrücken. Dabei betont Hönig, dass eine Textanalyse für translationswissenschaftliche Zwecke nicht bedeuten kann, einen Text nur zu *verstehen*. Zuerst, und hier geht Hönig mit Nord konform, muss eine Analyse der Funktion des Zieltextes erfolgen, erst im Anschluss daran kann ein Ausgangstext im Hinblick auf seine (ir)relevanten Faktoren für die Übersetzung untersucht werden. In diesem Sinne ist die translationsrelevante Textanalyse laut Hönig (1986:232, 239) als eine Folge logischer Schritte zu verstehen, mithilfe derer vorab zielgerichtet über den Zieltext

nachgedacht werden kann.

Bei Hönigs Modell (1986:234ff.) werden drei zentrale Punkte angesprochen:

1. Situierung des Textes: Wer spricht wo – und warum gerade er?

Diese Frage bezieht sich auf die AutorInnen, die etwas über ein gewisses Medium sagen. Es besteht dabei eine Verbindung zwischen „[...] der Situierung des Mediums in der jeweiligen Soziokultur und den [sic!] vom Autor gespielten Sender-Rolle [...].“ (Hönig 1986:234)

2. Übersetzungsrelevante Textdimension: Wovon redet er – und warum gerade so?

Frage 2 bezieht sich auf den Inhalt und die Forderung, diesen genau verstehen zu müssen, wobei bei diesem Vorgang Fragen der ÜbersetzerInnen an den Text gestellt werden; diese ergeben sich wiederum aus den Antworten auf die erste Frage (vgl. Hönig 1986:239ff.).

3. Übersetzungseinheiten: Was ist hier zu übersetzen?

Die Antworten, die durch die oben gestellten Fragen gewonnen werden konnten, werden zur Feststellung der Bedeutung der einzelnen Einheiten und deren Funktion herangezogen:

„Er (der Übersetzer, Anmerkung I.S.) stellt also in einem sehr spezifischen Sinn Übersetzungseinheiten her – Textsegmente, deren Bedeutung für die Gesamtfunktion der Übersetzung eindeutig sind bzw. durch die TA eindeutig gemacht wurden.“ (Hönig 1986:243)

Ziel dieser Textanalyse ist es, ein Hilfsmittel für ÜbersetzerInnen darzustellen, womit sie sich selbst versichern können, *dass* sie verstanden haben. Dieses Verstehen des Ausgangstextes kann nur dann translationsrelevant sein, wenn es unter dem Gesichtspunkt der Translation passiert (vgl. Hönig 1986:233f.).

M.E. ist die translationsrelevante Textanalyse ein hilfreicher Ansatz, um einen Ausgangstext besser verstehen zu können und in der Folge einen adäquaten Zieltext zu erstellen. Ich verstehe sie als Bezugsrahmen. In der Praxis gehe ich allerdings davon aus, dass diese Schritte unterbewusst, d.h. in gewissem Maße automatisch passieren, ohne dass dabei schematisch immer dieselben Fragen in derselben Reihenfolge schriftlich abgehandelt werden müssen.

## **2.4 Zusammenfassung**

Im Rahmen dieses Kapitels wurde der Wandel beschrieben, der sich seit den 1980er Jahren

innerhalb der Translationswissenschaft vollzogen hat. Wurde sie vorher allenfalls als anderen Disziplinen zugehörig gesehen, konnte sich die Translationswissenschaft in den 1980er Jahren als eigene (Inter)Disziplin etablieren. Mit dieser Emanzipation ging auch eine *Neuorientierung* einher – weg von den äquivalenztheoretischen Ansätzen, hin zur funktionalen Sichtweise von Übersetzung, bei der der Skopos des Translats, und nicht der Ausgangstext, Priorität hat.

Die besonders relevanten Ansätze, scenes-and-frames semantics, Skopostheorie sowie die Theorie vom translatorischen Handeln, wurden näher erläutert. Dadurch konnte gezeigt werden, dass die vielfältigen Herausforderungen, die sich durch die Multidimensionalität der Translation ergeben, nur mithilfe funktionaler Ansätze zu bewältigen sind.

Im Anschluss daran wurden zwei Textanalysemodelle erläutert, mithilfe derer TranslatorInnen sich über das Zieltextprofil und die relevante Information im Ausgangstext bewusst werden können, analog zur Auffassung der funktionalen Ansätze, bei denen der Ausgangstext nicht als *der* eine Ausgangstext, sondern als Informationsangebot verstanden wird.

Die Darstellung des Wandels der Translationswissenschaft und die Relevanz der funktionalen Ansätze sind deswegen wichtig für diese Arbeit, da das Primat des Ausgangstexts und damit einhergehende retrospektive Übersetzung zu inkohärenten Vorstellungen, oder mit Fillmore gesprochen, *scenes* führen kann, wodurch ein Translat in der Zielkultur nicht funktioniert.





### 3 AUDIOVISUELLE TRANSLATION

In diesem Kapitel wird nun die audiovisuelle Translation besprochen. So wird auf den Begriff an sich und auf den Wandel der audiovisuellen Translation eingegangen. Verschiedene allgemeine und spezifische Herausforderungen werden erläutert. Die zwei häufigsten Übertragungsarten – Untertitelung und Synchronisation – werden näher betrachtet. Zudem werden auch Überlegungen angestellt, warum welche Übertragungsmethode bevorzugt wird.

#### 3.1 Zum Begriff der audiovisuellen Translation

„Today, the different forms of audiovisual translation have multiplied (subtitling, dubbing, voice-over, narration, interpreting, surtitling) and although their main function remains the same, i.e. to **allow audiovisual programmes to travel across linguistic borders** [Hervorhebung I.S.], their impact on viewers is increasingly far reaching.“ (Díaz Cintas 2008:2)

Díaz Cintas benennt als Hauptaufgabe der audiovisuellen Translation in diesem Zitat, audiovisuelles Material über sprachliche Grenzen hinweg verbreiten zu können. Es ist ihm hier grundsätzlich zuzustimmen, jedoch wird an dieser Stelle auf einen wichtigen Faktor hingewiesen, der bei diesem spezifischen Zitat m.E. zu kurz kommt: der kulturelle Aspekt und die kulturellen Barrieren, die es zu überwinden gilt. Kultur ist von enormer Bedeutung und sollte bei einer Definition im Zusammenhang mit Translation nie außer Acht gelassen werden.

Sprache ist nichts, das nur aus Wörtern an sich besteht – wäre dem so, dann gäbe es keine oder jedenfalls weniger Herausforderungen bei der (audiovisuellen) Translation. Die Schwierigkeit ergibt sich daraus, dass hinter diesen Wörtern bestimmte Vorstellungen, Gewohnheiten und Assoziationen stehen – eine Kultur, auf die man immer eingehen muss, um eine Übersetzung erstellen zu können, die auch in der Zielkultur „funktioniert“. Dies trifft für die audiovisuelle Translation ebenso zu wie für die *normale* Translation (vgl. Luyken 1991:157).

Im Unterschied zur *normalen* Translation ist unter audiovisueller Translation jene Art der Übersetzung zu verstehen, bei der sowohl Bild als auch Ton berücksichtigt werden müssen. Luyken (1991:11) definiert diese Art der Übersetzung folgendermaßen:

„Language Transfer describes the means by which a film or a television programme is made understandable to target audiences who are unfamiliar with the source language in

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

Der Ausgangstext kann nicht einfach ohne Berücksichtigung des jeweils anderen (Bild und Ton) in einen Zieltext übertragen werden. Es gibt sowohl einen sichtbaren als auch einen hörbaren Teil und beide Teile müssen berücksichtigt werden. Besonders herausfordernd ist dabei, dass anders als bei anderen Formen der Übersetzung, Teile des Ausgangssprachlichen Materials erhalten bleiben – das Bild bleibt ohne jegliche Modifikationen.

Die bekanntesten und gängigsten Vorgehensweisen sind die Untertitelung und die Synchronisation. Es existieren auch zahlreiche weitere Formen der audiovisuellen Translation, wie beispielsweise voice-over, Erzählung, Kommentar u.A. Zu diesen genannten Übertragungsarten müssen auch noch neuere Zugänge Erwähnung finden, nämlich die Untertitelung für Gehörlose und Hörbehinderte sowie die Audiodeskription für Blinde und Sehbehinderte<sup>3</sup> (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:12, Jüngst 2010:1).

### **3.1.1 Audiovisuelle *Translation*?**

In der Literatur zur audiovisuellen Translation wird immer wieder diskutiert, ob audiovisuelle Translation als *Translation* an sich bezeichnet werden kann – aufgrund ihrer spezifischen Gestaltung, die bestimmten Platz- und Zeitvorgaben unterliegt und nicht wie ein *normales* Translat in Erscheinung tritt. Sie muss sich auf Bild und Ton einstellen und es wird bei der Untertitelung außerdem ein Wandel von gesprochenem zu geschriebenem Text vorgenommen. Es wird aufgrund dieser nötigen Anpassung von *Adaption* anstelle von *Translation* gesprochen. Diese „Klassifizierung“ als *Adaption* kann auch ein Grund dafür sein, warum die audiovisuelle Translation bis in die 1990er Jahre ein Schattendasein fristete – sie war einfach nicht als Translation verstanden worden.

Es ist Díaz Cintas zuzustimmen, wenn er audiovisuelle Translation ganz klar als *Translation* versteht. Erstens, weil man den Begriff der Translation weiter fassen kann und ihn nicht auf rein schriftliches Übersetzen und rein mündliches Dolmetschen reduzieren muss. Zweitens, weil eine rein sprachliche Herangehensweise, Sprache des Ausgangstextes durch Sprache des Zieltextes zu ersetzen, keinesfalls ausreichend ist, um ein dem Skopos

---

<sup>3</sup> Im Rahmen dieser Arbeit wird auf voice-over, Erzählung, Kommentar, Untertitelung für Hörgeschädigte und Hörbehinderte sowie auf die Audiodeskription für blinde und sehbehinderte Menschen nicht weiter Bezug genommen.

adäquates Translat herstellen zu können. Auch bei audiovisueller Translation müssen alle Faktoren, die in Kapitel 2 besprochen wurden, berücksichtigt werden. Auch ein audiovisueller Text ist in eine Situation, die Teil einer Kultur ist, verankert und muss so wahrgenommen und behandelt werden. Audiovisuelle Translation ist demnach als *Translation* zu verstehen, da auch sie das Ziel verfolgt, über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg zu helfen und verschiedene Dimensionen, wie Inhalt, Form, Stil und Wirkung, behandelt (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:9ff., Kadrić et al 2007:62).

Ist ein audiovisueller Text jedoch ein *Text* im engeren Sinne? Trifft dies aus textlinguistischer Perspektive womöglich nicht vollständig zu, so werden im Rahmen dieser Arbeit audiovisuelle Dialoge dennoch als Texte verstanden, da sie aus translationswissenschaftlicher Sicht im Sinne Reiß' der multimedialen Variante von Texten entsprechen, die u.U. anderen Gesetzen gehorchen als die *traditionellen* Texte, deswegen jedoch nicht weniger als Text zu bezeichnen sind.

### **3.2 Audiovisuelle Translation im Wandel**

Das Interesse an der audiovisuellen Translation hat in den letzten Jahren aufgrund einiger Faktoren zugenommen. Die breite Verwendung von DVDs und den darauf zugänglichen, unterschiedlichen Ton- beziehungsweise Untertitelungsspuren hat nicht nur einen einfachen Zugang zu anderssprachlichen Versionen ermöglicht, sondern auch das Bewusstsein für Synchronisation/Untertitelung verstärkt. Durch den vereinfachten Zugang zu Originalfassungen wurde es nun für alle möglich, Originalfassungen mit Synchronfassungen oder untertitelten Fassungen zu vergleichen und sich so möglicher Problembereiche bewusst zu werden. Auch das Internet leistet einen Beitrag zur Verbreitung der audiovisuellen Translation – auf professioneller und weniger professioneller Ebene (vgl. Jüngst 2010:2).

Während die meisten Arbeiten zur audiovisuellen Translation vor den 1990er Jahren präskriptiver Natur waren und es ihnen dadurch an einem systematischeren Zugang sowie an Abgrenzung von anderen Translationsarten fehlte, lässt sich seit Mitte der 1990er ein Trend hin zur Erforschung der audiovisuellen Translation feststellen (vgl. Gambier 2008:12ff.). Dieser Trend ist nicht zuletzt auch bedingt durch den oben beschriebenen einfacheren Zugang zu fremdsprachigem Material.

### **3.3 Herausforderungen der audiovisuellen Translation**

Vor einer genaueren Betrachtung, was unter Synchronisation beziehungsweise Untertitelung zu verstehen ist, werden Herausforderungen besprochen, denen man sich bei beiden Übertragungsarten stellen muss.

#### **3.3.1 Dialekte/Soziolekte**

Einer dieser Bereiche ist die Verwendung von Dialekten oder Soziolekten<sup>4</sup>, die man entweder von der gesprochenen Sprache in die geschriebene Sprache übertragen muss oder die gesprochen bleibt. Dialekte und Soziolekte sind deswegen wichtig, weil man damit auch die Charaktere prägt, beispielsweise ihren soziokulturellen Hintergrund. An erster Stelle steht das Erkennen dieser Dialekte (Sprachvarietät einer bestimmten Region) oder Soziolekte (Charakteristik sozialer Gruppen); danach kann man sich Gedanken über deren Übertragung machen: Hier gibt es verschiedene Möglichkeiten wie die Übertragung in einen zielsprachlichen Dialekt, in einen zielsprachlichen Soziolekt, in gebrochenes Deutsch (angenommen, dass aus der Fremdsprache in das Deutsche gearbeitet wird), Entwicklung einer Kunstsprache oder die Wiedergabe in der Standardsprache. Welche Methode letztendlich gewählt wird, ist von den jeweiligen ÜbersetzerInnen zu entscheiden. Wichtig ist, dass sie die enorme Bedeutung, die diese Sprachvarietäten für den Charakter des Films (und der Einzelcharaktere) hat, erkennen können (vgl. Kolb 2006:278ff.).

Sehr wahrscheinlich wird sich in der Zielsprache jedoch kein passendes Gegenstück finden lassen – dies scheint allein aufgrund der kulturellen Konnotation der Dialekte nicht möglich zu sein. Sie können in der Zielkultur schlichtweg nicht dieselben sein wie in der Ausgangskultur, da auch in Dialekten Weltwissen, die eigene Erfahrungen und Konventionen eine entscheidende Rolle spielen (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:191f.).

#### **3.3.2 Metapher, Wortspiele, Realia**

Es gibt viele verschiedene Ansätze, mit diesen Phänomenen umzugehen. Bei Metaphern reichen sie von direkter Übersetzung über Substitution bis zur Paraphrase (vgl. Schäffner 2006:282).

Auch bei Wortspielen ist die Situation ähnlich – von der Übertragung des Wortspiels, über

---

<sup>4</sup> Eine genauere Definition dieser Phänomene findet sich im *Handbuch Translation*, Artikel 78-81

Weglassen bis zur Verwendung eines anderen rhetorischen Mittels findet man alle möglichen Lösungsansätze (vgl. Delabastita 2006:286f.).

Realia oder kulturspezifische Elemente stellen wohl eine der größten Herausforderungen dar. Wenn sich in der Zielkultur nichts finden lässt, das dem Ausgangssprachlichen Thema (annähernd) entspricht, stehen ÜbersetzerInnen vor schwierigen Herausforderungen. Hier reicht die Spannweite der möglichen Lösungsansätze auch von eher wörtlichen Übertragungen bis hin zu kompletten Neuschöpfungen, wobei in beiden Fällen zu hinterfragen ist, inwieweit damit der intendierte Skopos des Dialogs oder der Situation tatsächlich erreicht wird. Mögliche Vorgehensweisen sind auch die Erklärung, einen Überbegriff für etwas Spezifisches zu verwenden, die nicht mögliche Übersetzung an anderer Stelle zu kompensieren, das Hinzufügen von Information, die diese klarer macht, oder auch das Weglassen bestimmter Phänomene, wenn es entweder keine Entsprechung gibt oder Zeit- und/oder Platzmangel herrscht. Diese Option ist allerdings für den Bildteil nicht möglich (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:201ff.).

### **3.3.3 Humor**

Die Übersetzung von Humor birgt viele Herausforderungen. Humor ist ein Konzept, das in einem Kontext aufgrund soziokultureller Erfahrungen und Denkweisen funktioniert. Es ist auch ein rein persönliches Empfinden, ob und was man als witzig oder nicht witzig empfindet.

Schwierig ist auch zu entscheiden, ob es bei einer spezifischen Szene wichtiger ist, den Inhalt möglicherweise auf Kosten des Humors zu übermitteln oder vice versa. Hier wird schlussendlich auch entscheidend sein, welche Ausrichtung die Sendung oder der Film generell hat – handelt es sich um eine als Komödie bekannte Serie, sollte bei aller möglichen inhaltlichen Übereinstimmung nicht auf den Humor vergessen werden. Hier kann für die ZuseherInnen der synchronisierten oder Untertitelten Version auch schnell der Eindruck entstehen, dass ihnen etwas vorenthalten wird – und das ist nicht Ziel einer Untertitelung oder Synchronisation. Besonders bei Scherzen, die offensichtlich gemacht wurden (z.B. durch Mimik oder canned laughter), kann dieses Gefühl schnell entstehen (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:212ff.).

### **3.3.4 Lieder**

Ein Problem, das sich sowohl bei der Untertitelung als auch bei der Synchronisation schwer

lösen lässt, ist die Übertragung von Liedern. Abhängig davon, ob es sich um allgemein bekannte Lieder handelt (beispielsweise um einen Song von *The Beatles*), ob das Lied maßgeblich zur Handlung beiträgt (egal ob sichtbar gesungen oder als Hintergrundmusik), ist es Aufgabe der ÜbersetzerInnen zu entscheiden, wie man am besten vorzugehen hat, um den ausgangssprachlichen Vorgaben bezüglich Inhalt, Rhythmus und Reimform gerecht zu werden. Besonders bei musicalartigen Serien werden durch Lieder Dialoge geführt; hier muss besonders auf den Inhalt geachtet werden, es dürfen jedoch auch die Melodie, der Rhythmus etc. nicht vernachlässigt werden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:207ff.).

### **3.3.5 Fremdsprachen**

Kommen (zusätzliche) Fremdsprachen vor, steht man vor dem Problem, was man mit der neuen Sprache machen soll. Dabei sind generell zwei Typen zu unterscheiden.

a) Eine zweite, fremde Sprache: Der Film ist beispielsweise in Englisch, es wird jedoch teilweise auch Chinesisch gesprochen. Hier wird bei der Synchronisation entweder die Sprache beibehalten, da die Verwendung dieser oftmals nur dem Lokalkolorit dient. Möchte man den Inhalt dieser fremden Sprache den ZuseherInnen nicht vorenthalten, kann dieser Teil Deutsch Untertitelt werden. Ebenfalls ist es eine Möglichkeit, Deutsch zu synchronisieren, jedoch mit chinesischem Akzent. Auch die komplette Einebnung ist eine Alternative. Abhängig davon, was mit der Verwendung der zweiten, fremden Sprache im Original bezweckt wurde, sollte hier auch die Übersetzungsstrategie gewählt werden – möglicherweise ist genau das Nicht-Verstehen vorrangig (vgl. Jüngst 2010:76).

b) Eine zweite Sprache, die identisch mit der Zielsprache ist: Hier tritt der Fall ein, dass die zweite Fremdsprache nicht mehr als solche auffällt, wodurch die Wirkung ihres Einsatzes verloren geht. Eine Lösungsmöglichkeit ist, eine andere Fremdsprache zu wählen – dies ist jedoch nicht immer möglich oder sinnvoll (vgl. Jüngst 2010:76f).

## **3.4 Arten der audiovisuellen Translation**

Die Formen der audiovisuellen Translation unterscheiden sich in der Gestalt ihres Zieltextes: schriftlich, mündlich, schriftlich festgehalten für einen mündlichen Vortrag, in derselben Sprache oder in einer anderen oder ergänzend zum Ausgangstext. Diejenigen Arten, mit denen FernsehzuseherInnen im deutschsprachigen Raum am ehesten vertraut sind, sind die Untertitelung (schriftlicher Zieltext eines mündlichen Ausgangstextes) sowie

die Synchronisation (mündlicher Ziertext eines mündlichen Ausgangstextes) (vgl. Jüngst 2010:2)

### **3.4.1 Untertitelung**

Die Untertitelung<sup>5</sup> entstand aus den Zwischentiteln von Stummfilmen, mit denen ein Dialog vermittelt werden konnte. Heutige Untertitel bestehen aus Textzeilen am unteren Ende eines Bildschirms und geben den Originaldialog in schriftlicher Form wieder. Sie werden passend zum Dialog ein- und ausgeblendet (vgl. Luyken 1991:31).

Díaz Cintas versteht unter Untertitelung die Art von Übersetzung, bei der ein geschriebener Text meist auf der unteren Hälfte des Bildschirms zu finden ist. Dieser Text enthält den Originaldialog sowie auch diskursive Elemente (z.B. Briefe, Einblendungen) und auch den Soundtrack und die darin enthaltene Information. Untertitelte Serien oder Filme bestehen aus drei Komponenten, nämlich dem Gesprochenen, dem Bild und den Untertiteln. Die Interaktion dieser drei und damit verbunden, die Fähigkeit der ZuseherInnen, sich sowohl auf das Bild als auch auf das Geschriebene zu konzentrieren und der gegebenen Geschwindigkeit folgen zu können, sowie die Größe des Bildschirms (und damit zusammenhängende Platzprobleme) sind entscheidende Faktoren für die Untertitelung. Untertitel müssen synchron zum Bild und dem Gesprochenen erscheinen, sie müssen semantisch dem ausgangssprachlichen Dialog entsprechen und außerdem lang genug eingeblendet sein, um von den ZuseherInnen vollständig gelesen werden zu können (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007:8f.).

Hurt und Widler (2006:261f.) bezeichnen Untertitel als gekürzte Übersetzung der gesprochenen Sprache eines Films, die synchron zum entsprechenden Dialog eingeblendet wird. Sie betonen ebenfalls die Schwierigkeit für ÜbersetzerInnen, sowohl auf visuelle als auch auf das akustische Elemente gleichermaßen eingehen zu müssen.

#### **3.4.1.1 Prozess der Untertitelung**

ÜbersetzerInnen erhalten von ihren AuftraggeberInnen eine VHS-Kopie oder eine digitalisierte Version des zu untertitelnden Materials und – sofern vorhanden – auch ein Skript der Originaldialoge. Zudem stehen den ÜbersetzerInnen Untertitelungsprogramme

---

<sup>5</sup> Intralinguale Untertitelung wird im Rahmen dieser Arbeit nicht besprochen.

zur Verfügung, die von ihnen selbst bedient werden können. Es ist nicht mehr nötig, hier eine Arbeitsteilung vorzunehmen und den technischen Part entsprechenden Fachleuten anzuvertrauen.

UntertitlerInnen beginnen damit, sich den Film zuerst einmal anzusehen, um ein Gefühl für das Ausgangsmaterial zu entwickeln. Die Filme oder Serien werden mit einem Timecode versehen geliefert, was bedeutet, dass man immer genau weiß, an welcher Stelle des Films man sich befindet. Der Timecode besteht aus vier zweistelligen Ziffern, durch Doppelpunkt getrennt, beispielsweise dieserart: 01:22:40:20 – dieser Film oder diese Serie läuft 1 Stunde, 22 Minute, 40 Sekunden und 20 Bilder. 20 Bilder entsprechen 20 fünfundzwanzigstel Sekunden, da 25 Bilder pro Sekunde gezeigt werden.

Nachdem der Film oder die Serie angesehen wurde und die zu recherchierende Namen, Lieder und Begriffe geklärt wurden, wird mit dem Spotting (Zeitkodierung) begonnen. Dabei legen UntertitlerInnen fest, wann ein Untertitel ein- beziehungsweise wieder ausgeblendet wird (in- bzw. out-time). Dies wird normalerweise gemacht, bevor man die übersetzten Untertitel einfügt; man kann jedoch auch jeweils nacheinander Sequenzen direkt abarbeiten. Es kann ebenso vorkommen, dass UntertitlerInnen einen bereits gespotteten Film/Serie erhalten; dies kommt besonders häufig dann vor, wenn ein Film in mehrere Sprachen Untertitelt wird.

Beim Spotting sind gewisse Richtlinien einzuhalten: Meist wird zweizeilig Untertitelt, dabei darf eine Zeile in der Regel zwischen 36 und 38 Zeichen beinhalten. Diese Richtlinie ist jedoch auch von der gewählten Schriftart abhängig. Es gibt auch je nach AuftraggeberIn unterschiedliche Vorgaben bezüglich der frames zwischen den Untertiteln, wie bei einem Schnitt vorzugehen ist (Untertitel nicht über Schnitte weiter stehenlassen, Standzeit vor und nach dem Schnitt) oder wie lange die Standzeit ist. Diese Vorgaben können sich unterscheiden, oftmals werden aber zwei Sekunden als Mindest- und sechs Sekunden als Maximalstandzeit angegeben. Der Abstand zwischen zwei Untertiteln wird mit mindestens 1/6 bis 1/4 Sekunde beziffert (vgl. Hurt/Widler 2006:261f., Jüngst 2010:22f., 30ff., Díaz Cintas/Remael 2007:30f.).

### **3.4.1.2 Spezifische Herausforderungen bei der Untertitelung**

Das Ziel von ÜbersetzerInnen muss es bei der Untertitelung sein, das Erfassen des Inhalts zu erleichtern. Dazu bedarf es klarer Sprache mit kurzen Sätzen, einfacher Syntax und



korrekter Interpunktion. Für die Leserschaft soll es nicht anstrengend sein, den Untertiteln zu folgen – allein die Wahl der Schriftart und -größe sind wichtig. Je nach Vorgaben erscheinen Untertitel in weißer Schrift auf dunklem Hintergrund, in verschiedenen Farben (je nach SprecherIn) oder mit Bindestrich markiert. Meist werden Untertitel zentriert gestellt, es kommt jedoch auch vor, dass sie verrückt werden, um sie den jeweiligen SprecherInnen zuzuordnen zu können, ohne eine farbliche Markierung machen zu müssen (vgl. Jüngst 2010: 39ff.).

Es ist außerdem wichtig, dass die Untertitel in logische Sinneinheiten geteilt werden (vgl. Hurt/Widler 2006:262).

Zur Veranschaulichung hier ein Beispiel:

*Das ist keine  
logische Sinneinheit.*

*Das ist  
eine logische Sinneinheit.*

Eine besondere Herausforderung bei der Untertitelung ist der Umgang mit dem knappen Zeit- und Platzrahmen. Hierbei bieten sich verschiedene Lösungsmöglichkeiten an:

- Auslassung beziehungsweise Umformulierung von Dialogpassagen, die für das Verständnis nicht von zentraler Bedeutung sind
- Wiederholungen, die in der gesprochenen Sprache vorkommen, weglassen beziehungsweise nicht das Wort an sich wiederholen, sondern ein Bezugswort (z.B.: *dorthin* statt den konkreten Ort, *sie* statt den Namen, *es* statt die Sache wieder zu erwähnen etc.)
- Füllwörter nicht in die Untertitelung aufnehmen
- Zusammenfassen kürzerer Wortwechsel zu einer logischen, größeren Sinneinheit
- Syntax und Vokabular vereinfachen
- Doppelte Verneinung in positive Formulierung umwandeln
- Indirekte Aussagen in direkte transferieren
- Passiv in Aktiv umformen
- Präteritum statt Perfekt verwenden

(vgl. Hurt/Widler 2006:262, Jüngst 2010:37).

Welche dieser zahlreichen Möglichkeiten letztendlich angewendet wird, hängt jeweils von der spezifischen Situation ab; es kann kein Ratschlag erteilt werden, welche dieser möglichen Methoden *die* Methode ist.

Eine weitere Herausforderung ist die Tatsache, dass bei Untertiteln immer Original und Übersetzung verglichen werden können. Dies hat zur Folge, dass ÜbersetzerInnen ständig in der Kritik stehen; für gewisse Untertitel, vor allem bei bekannten Filmen oder Fernsehserien (z.B. Harry Potter) gibt es sogar eigene Foren, in denen die Untertitel kritisiert werden – manchmal zu Recht und manchmal auch zu Unrecht. Mag diese ständige Kritik als Nachteil angesehen werden, so gilt zu berücksichtigen, dass dadurch zumindest die Sichtbarkeit von ÜbersetzerInnen gefördert wird. Außerdem sind professionelle ÜbersetzerInnen gegebenenfalls in der Lage zu argumentieren, warum sie welche Entscheidungen getroffen haben (vgl. Jüngst 2010:53).

### **3.4.1.3 Vor-und Nachteile der Untertitelung**

Beim Prozess der Untertitelung gibt es viele Parameter zu berücksichtigen – die Diskussion darüber, welche Art der Übertragung *die bessere* ist, ist vielleicht so alt wie die Untertitelung beziehungsweise Synchronisation selbst.

Ein großer Vorteil der Untertitelung ist es, dass das Original zu hören ist, wodurch ein gewisser Lerneffekt beziehungsweise eine Verbesserung des Hörverstehens nicht von der Hand zu weisen ist. Wer schon immer mit englischsprachigem Film- und Serienmaterial konfrontiert war, ist diese Fremdsprache vertraut und unter Umständen wird es auch einfacher, diese (vertieft) zu erlernen. Dies setzt aber auch eine gewisse Grundkenntnis der Sprache voraus; ist einem diese gar nicht vertraut, helfen die besten Untertitel kaum, um sie so zu erlernen. Hier stellt sich aber umgekehrt wieder die Frage, ob die Untertitel überhaupt nötig sind, wenn jemand sowieso schon über ausgangssprachliche Kenntnisse verfügt. In solchen Fällen können sie als Orientierungshilfe dienen (vgl. Herbst 1994:20; Pisek 1994:42).

Ein weiterer Vorteil, der nicht ganz unumstritten ist, ist die Wahrung der Authentizität. Die ZuseherInnen hören die Originalstimme und können in der Folge die Emotionen und Eigenschaften der OriginalsprecherInnen besser wahrnehmen. Umstritten bleibt allerdings, inwieweit ZuseherInnen, die die Sprache nicht beherrschen, wirklich durch das Hören der

Originalstimmen ableiten können, welche Charakterzüge eine Figur hat oder welche Emotionen sie gerade empfindet (vgl. Herbst 1994:20).

Pisek erklärt, dass der Zwang zur Kürze bei Untertiteln ein wesentlicher Nachteil ist. Nicht nur, dass eventuell Information verloren geht, auch parasprachliche Elemente leiden unter diesem Zwang (z.B. Intonation oder Register). Pisek betont jedoch, dass die Übertragung dieser Feinheiten auch nicht unbedingt durch die Synchronisation gesichert sein muss (vgl. Pisek 1994:42f).

Dieser Zwang zur Kürze ist zwar problematisch, da UntertitlerInnen sich aber nicht an Lippensynchronität o.Ä. orientieren müssen, bleibt bei Untertitelung unter Umständen Platz für Erklärungen oder Weglassen von Elementen, die nicht klar gemacht werden können oder die schlichtweg nicht besonders relevant für das Verständnis einer Situation oder eines Dialogs sind (vgl. Pisek 1994:43).

Nicht selten wird die von den ZuseherInnen geforderte Teilung der Aufmerksamkeit auf einerseits Bild/Ton und andererseits Untertitel als negativ angekreidet (vgl. Pisek 1994:43). Vermutlich ist dieses negative Empfinden von Person zu Person unterschiedlich und ist deswegen nicht per se als Nachteil der Untertitel zu werten.

Die zweite der gängigsten Übertragungsarten ist die Synchronisation, die nun diskutiert wird.

### **3.4.2 Synchronisation**

Synchronisation, voice-over, Erzählungen und freie Kommentare sind die vier Kategorien, die laut Luyken unter dem Begriff *revoicing* subsumiert werden, wobei die Kategorie der Synchronisation oft auch als eigenständige angesehen wird<sup>6</sup> (vgl. Luyken 1991:31, 71).

Während bei den Methoden voice-over, Erzählung oder auch dem freien Kommentar die besondere Schwierigkeit der bestmöglich zu erfüllenden Lippensynchronität wegfällt, ist dies eine Herausforderungen bei der Synchronisation. Die ersten drei genannten Methoden können entweder vorab oder live produziert werden, während die Synchronisation ausschließlich vorab erledigt wird.

---

<sup>6</sup> Im Rahmen dieser Arbeit wird nur die Synchronisation (dubbing) behandelt und es wird nicht auf die übrigen *revoicing*-Methoden eingegangen.

Synchronisation bedeutet, dass die Tonspur des Originalmaterials durch eine zielsprachliche Tonspur ersetzt wird, wodurch bei den ZuseherInnen die Illusion erhalten bleibt, dass die SchauspielerInnen tatsächlich die Zielsprache sprechen (vgl. Jüngst 2010: 59).

Das bedeutet auch, dass die (subjektiv empfundene) Qualität der Synchronisation direkt in Zusammenhang steht mit der Performance der SynchronsprecherInnen, da diese auch eine schauspielerische Leistung bringen müssen. Die Qualität ist ebenso abhängig von den vorhandenen finanziellen Mitteln und der Zeit, die für den gesamten Prozess zur Verfügung gestellt wird (vgl. Luyken 1991:71,73).

Aus den USA kommend, setzte sich die Synchronfassung um 1930 vor allem in europäischen Staaten mit einer großen Sprachgemeinschaft durch. Vorläufer der Synchronfassungen war die Version, bei der es für jede neue Tonspur auch eine neue Bildspur gab. Dies ist der große Unterschied zur Synchronfassungen, bei der es eine Bildspur für alle Tonspuren gibt.

Bei der Version konnten die verschiedenen Rollen tatsächlich mit unterschiedlichen, in ihren Ländern bekannten, SchauspielerInnen besetzt werden. Auch Namen und Inhalte wurden unter Umständen adaptiert, was mit einem enormen finanziellen Aufwand verbunden war (vgl. Jüngst 2010:59f.).

### **3.4.2.1 Prozess der Synchronisation**

Eine Besonderheit bei der Erstellung einer Synchronfassung ist die Arbeitsteilung: Zuerst wird eine Rohfassung erstellt, und erst danach die Dialogfassung. Die Rohfassung wird von ÜbersetzerInnen erstellt, die das Ausgangssprachliche Material oft nur in Form von niedergeschriebenem Text (Dialogliste des Originalfilms, genannt *continuity*) ohne Film zur Verfügung gestellt bekommen. Diese Tatsache ist sehr problematisch – die ÜbersetzerInnen sollen gesprochene Sprache auf Basis geschriebener Sprache übersetzen, ohne dabei das Filmmaterial zur Verfügung zu haben, das ihnen Aufschluss über Mimik, Gestik oder auch Alter der SprecherInnen geben könnte (vgl. Herbst 1994:16,199,207).

Die Rohübersetzungen sollen meist so wörtlich wie möglich ausfallen (mit eventuellen Anmerkungen zu Formulierungsmöglichkeiten oder tatsächlichem Sinn der Aussage), da sie anschließend den SynchronautorInnen nur als Richtlinie für ihre endgültigen Dialogfassungen dienen. Sie berücksichtigen Faktoren wie Lippensynchronität oder Sprechbarkeit (vgl. Jüngst 2010:65,68).

ÜbersetzerInnen sind sich meist im Klaren darüber, dass ihre Arbeit schlussendlich nicht besonders viel mit dem Ergebnis zu tun haben wird, was sich unter Umständen negativ auf deren Motivation auswirken kann – ihre Übersetzung wird ohnehin vermutlich noch mehrmals abgeändert (vgl. Herbst 1994:198f.). Die ZuseherInnen einer synchronisierten Fernsehsendung hören die Dialoge, die von den SynchronautorInnen verfasst wurden beziehungsweise eventuell noch von den SynchronregisseurInnen abgeändert wurden.

Den SynchronautorInnen kommt wiederum eine Doppelrolle zu, da sie einerseits für die inhaltliche Ebene verantwortlich sind, andererseits aber auch die kulturellen Komponenten berücksichtigen sollen, so Pisek. Hier ist m.E. kritisch anzumerken, dass dieses Bild von SynchronautorInnen wohl nicht allzu realistisch ist – müssen sie doch theoretisch nicht einmal der Ausgangssprache des Filmmaterials mächtig sein. Die endgültigen Entscheidungen bezüglich Textgestaltung liegen jedenfalls bei den SynchronautorInnen, nicht bei den ÜbersetzerInnen (vgl. Pisek 1994:87ff., Herbst 1994:198f.).

Anschließend werden die Dialoge im Synchronstudio eingesprochen. Die SprecherInnen sind Profis, die oftmals SchauspielerInnen sind. Auch in diesem Arbeitsschritt kann noch viel am eigentlichen Dialog verändert werden, weil die Sprechbarkeit erst beim tatsächlichen Einsprechen wirklich eruiert werden kann. Die fertige Tonspur wird anschließend mit dem Film- oder Serienband abgemischt, wobei noch eventuelle Anpassungen bestimmter Klangeffekte vorgenommen werden können (vgl. Jüngst 2010:68f.).

Obwohl die Rolle der ÜbersetzerInnen im Synchronisationsprozess laut Jüngst (2010:64ff.) durchaus variiert (je größer die Firma, desto weniger der Einfluss), so ist doch anzumerken, dass die Erstellung von Rohübersetzungen eigentlich nicht den Aufgaben entspricht, denen ÜbersetzerInnen nachgehen. Sie übersetzen in der Regel nicht möglichst wörtliche oder Wort-für-Wort, sondern erfassen den Sinn des Textes und verpacken diesen in einen für die Zielkultur adäquaten Zieltext. Diese Kompetenzen werden von den SynchronautorInnen verlangt, die diesen Vorgaben u.U. nicht gerecht werden können. Hier ist m.E. ein Dilemma zu erkennen – ÜbersetzerInnen würden über diese Kompetenzen verfügen, sollen aber bei der Übersetzung der Rohversion möglichst wörtlich vorgehen, SynchronautorInnen verfügen oftmals nicht über diese Kompetenz, die von ihnen gefordert wird.

In diesem Sinne scheinen die Überlegungen Herbsts (1994:260) richtig, der sich eher gegen Rohübersetzungen ausspricht:

„Es erscheint durchaus möglich, zumindest in den Bereichen, in denen es aufgrund der Menge der synchronisierten Filme finanziell durchführbar ist, auf die Rohübersetzer ganz zu verzichten. Die Synchronübersetzungen sollten von ausgebildeten Übersetzern mit einer Zusatzausbildung zur Synchronisation angefertigt werden.“ (Herbst 1994:260)

M.E. ist das ein Ansatz, der im Sinne der Qualitätssteigerung von Synchronfassungen weitergedacht werden sollte.

### **3.4.2.2 Spezifische Herausforderungen bei der Synchronisation**

Eine der Herausforderung, die sich bei der Synchronisation ergibt, ist die Synchronität. Dabei aber nur an die Lippensynchronität zu denken, wäre zu kurz gefasst. Temporale Synchronität, Charaktersynchronität, inhaltliche Übereinstimmung sowie Synchronität von Gestik und Mimik fallen ebenfalls unter diesen Oberbegriff. Die Frage, wie wichtig die Lippensynchronität ist, ist eine vieldiskutierte. Ein perfektes, lippensynchrones Produkt zu erwarten, ist wohl eine Illusion (vgl. Jüngst 2010:71f.).

Herbst unterscheidet zwischen quantitativer und qualitativer Lippensynchronität, wobei sich quantitative Lippensynchronität darauf bezieht, dass der Synchrontext zur selben Zeit beginnt beziehungsweise endet wie das Gesagte im Film. Qualitative Lippensynchronität bezieht sich auf die Lippenbewegungen (vgl. Herbst 1994:32ff.).

Ist die sprechende Person nicht im Bild zu sehen oder ist nicht klar ersichtlich, wann sie spricht, so sind dies gute Möglichkeiten, bei der Synchronfassung u.U. wichtige Sprechsekunden hinzuzufügen oder wegzulassen. Diese stellen auch keine Verletzung der quantitativen Lippensynchronität dar, da es für ZuseherInnen ja nicht ersichtlich ist, wann genau der Dialog beginnt oder endet (vgl. Herbst 1994:33).

Generell ist laut Pisek die temporale Asynchronität jener Punkt, der ZuseherInnen am ehesten auffällt und daher die filmische Illusion für diese am meisten beeinträchtigt. Die TheoretikerInnen sind sich einig, dass dieser Punkt von besonderer Wichtigkeit ist. Oftmals wird dieser Punkt für noch wichtiger als die qualitative Synchronität angesehen (vgl. Pisek 1994:91f.).

Eine weitere Herausforderung ist die Sprechgeschwindigkeit, die unter den Punkt quantitative Lippensynchronität fällt. Je nach Sprechtempo einer Sprachgemeinschaft kann

es erforderlich werden, bei der Synchronisation das Sprechtempo anzupassen. Dies lässt den AutorInnen einerseits einen gewissen Spielraum, ist andererseits aber auch bezüglich der Bedeutung für den Dialog oder den Charakter nicht unwesentlich: Langsames Sprechen im Original kann beispielsweise auch Desinteresse oder Gelassenheit ausdrücken. Wird aber in der Synchronfassung schnell und hastig gesprochen, wird ein anderes Bild vermittelt, das unter Umständen einen anderen Eindruck der Person vermittelt und somit der Charaktersynchronität schaden könnte (vgl. Herbst 1994:35,38).

Unter qualitative Lippensynchronität fallen laut Herbst Faktoren wie Lippenbewegung oder auch Sprechstil. Abhängig davon, wie genau die Lippenbewegung der sprechenden Person zu sehen ist, (z.B. Totalaufnahme vs. Großaufnahme, Lichtverhältnisse) ist die Lippensynchronität auch mehr oder weniger wichtig.

Der Sprechstil ist ebenso ein zu berücksichtigender Faktor. Auch, ob jemand beispielsweise eine großen Mund hat, dieser durch einen Bart weniger sichtbar ist, mit rotem Lippenstift betont wird o.Ä. sind Faktoren, die Einfluss auf die Wichtigkeit der Lippensynchronität haben. Weiters ist zu beachten, wie ausgeprägt die Lippenbewegungen sind und sich zwischen (und auch innerhalb) Sprachen unterscheiden (vgl. Herbst 1994:29ff.).

Pisek weist deutlich darauf hin, wie absurd das Streben nach qualitativer Lippensynchronität ist – anhand zahlloser Beispiele und einfacher Wörter lässt sich dies belegen – ohne auf andere Faktoren wie Sprechgeschwindigkeit oder temporale Synchronität einzugehen: „Car“ bedeutet zwar „Auto“, beide Worte sehen gesprochen aber nicht gleich aus (vgl. Pisek 1994:94).

Welcher Stellenwert der Lippensynchronität – quantitativ wie qualitativ – zugeteilt wird, kann nicht pauschal mit *viel* oder *wenig* beantwortet werden. Die dargelegten Faktoren müssen bei der Beantwortung dieser Frage berücksichtigt werden (vgl. Herbst 1994:49, Jüngst 2010:73ff., Pisek 1994:91, Luyken 1991:138).

Neben der qualitativen und quantitativen Lippensynchronität gilt es außerdem, der inhaltlichen Übereinstimmung gerecht zu werden. Das bedeutet, dass die AutorInnen bei aller übersetzerischer Freiheit, die ihnen möglicherweise gegeben ist, immer an das Bild gebunden sind, das nicht verändert wird (vgl. Herbst 1994:47).

Pisek spricht in diesem Zusammenhang von „Funktionskonstanz“ (ebd. 1994:112) und meint damit, dass es im Falle einer Komödie für ein deutschsprachiges Publikum ebenso

lustig sein soll wie für ein US-amerikanisches. Hier besteht eine Verbindung zur Skopostheorie, da sie aussagt, dass der Zweck des Translats dessen Gestalt bestimmt. Liegt die kommunikative Funktion beispielsweise in der Unterhaltung, so kann die Texttreue u.U. zu Gunsten des Skopos der Serie etwas in den Hintergrund gerückt werden (vgl. Pisek 1994:110).

An dieser Stelle ist jedoch wiederum zu hinterfragen, in wieweit ein anderssprachiger Film in einer anderen Kultur überhaupt gleich oder ähnlich wirken kann – ist doch auch das Humorempfinden ein kulturell geprägtes und nicht überall gleich – dies muss nicht einmal unter Menschen gleicher Herkunft und damit gleicher Enkulturation übereinstimmen. Es scheint eine Illusion zu sein, gleiche Wirkung zu fordern (vgl. Kadrić et al. 2007:77, Manhart 1996:238).

Mimik und Gestik sind ebenso Faktoren, die bei der Synchronisation zu berücksichtigen sind. Bei diesem Punkt sind sich auch im Gegensatz zur qualitativen Lippensynchronität viele AutorInnen einig. Es gilt zu beachten, dass eine Geste oder ein gewisser Gesichtsausdruck möglichst genau und synchron mit dem Dialog übereinstimmen soll. Dies zu bedenken ist ausreichend, wenn sich zwei Kulturen relativ ähnlich sind und sich ihre Gestik/Mimik ähnelt, wie es beispielsweise bei der Kombination Englisch-Deutsch der Fall ist. Gibt es jedoch größere Unterschiede in Mimik und Gestik, stehen AutorInnen vor einer großen Herausforderung. Würden bestimmte Gesten oder Gesichtsausdrücke in einer Zielkultur tatsächlich nicht verstanden werden, so kann ein Eingriff in den Ausgangstext die Situation möglicherweise klären (vgl. Pisek 1994:106ff.).

Zu den beiden letztgenannten Punkten muss jedoch auch hinzugefügt werden, dass besonders bei Englisch-Deutsch synchronisierten Filmen, die hierzulande am häufigsten als Synchronfassung auftreten, Filme und Serien in einem derart hohen Ausmaß konsumiert werden, dass sich das Verhalten oder die Kenntnisse über Gebräuche und Sitten der im Film dargestellten Kultur vergrößern. Dies erleichtert es den ZuseherInnen der Handlung problemlos zu folgen (vgl. Jüngst 2010:70f.).

Ein Punkt, der all die bereits genannten Punkte umfasst, ist die Charaktersynchronität – die Figur soll in der Zielkultur auch wie in der Ausgangskultur wahrgenommen werden. Einfluss darauf haben die oben bereits beschriebenen Faktoren; ein weiterer Faktor ist auch die Synchronstimme. ÜbersetzerInnen haben auf die Wahl der SynchronsprecherInnen keinerlei Einfluss. Die Wahl der SynchronsprecherInnen fällt nicht, wie oftmals vermutet, primär aufgrund ähnlicher Stimmen, sondern aus folgendem Grund:



„Die Ähnlichkeit der Synchron- mit der Originalstimme ist dabei von untergeordneter Bedeutung; entscheidend ist vielmehr, ob sie zum dargestellten Charakter passt. Sie muss nicht mit dem zu sehenden Schauspieler übereinstimmen, sondern mit der Kunstfigur, die dieser verkörpert.“ (Bräutigam 2009:33)

Dies kann auch eine Erklärung dafür sein, warum manche ZuseherInnen, die die Original- und die Synchronfassung kennen, die Synchronstimme subjektiv als *besser* empfinden (vgl. Jüngst 2010:84f.).

Zusammenfassend wird festgehalten, dass es nie genug sein kann, einfach den Dialog zu übersetzen. Die Synchronität von Bedeutung sollte im Vordergrund stehen und nicht die Synchronität von Worten – wie bei jeder Art der Übersetzung. Bei multimedialen Texten kommt erschwerend hinzu, dass man auf mehreren Ebenen arbeitet – Bild, Ton, Gesten, Mimik und viele weitere Faktoren, die es zu berücksichtigen gilt. Gleiche Wirkung erzielen zu wollen, ist aus den oben dargelegten Gründen eine Illusion.

### **3.4.2.3 Vor- und Nachteile der Synchronisation**

Die Vor- und Nachteile der Synchronisation ergeben sich prinzipiell aus den Vor- und Nachteilen der Untertitelung. So ist es jedenfalls als Vorteil anzusehen, dass die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen nicht auf Bild und Ton zweigeteilt werden muss, wie es bei der Untertitelung der Fall ist. Denkt man diesen Punkt weiter, so ist es auch ein Vorteil, dass Synchronisation keine Lesefähigkeit erfordert (vgl. Pisek 1994:43).

Positiv ist weiters anzumerken, dass bei diesem Verfahren nicht gesprochene in geschriebene Sprache umgewandelt werden muss, wodurch die Dialoge nicht so stark gekürzt werden müssen wie bei der Untertitelung. Dadurch verringert sich die Wahrscheinlichkeit, unnatürlich klingende Dialoge zu präsentieren, die womöglich eher einem Telegramm ähneln als gesprochener Sprache (vgl. Pisek 1994:72).

Das Thema der Authentizität eines Filmes ist ein schwieriges – es kann nicht einfach gesagt werden, dass durch Synchronisation an Authentizität gewonnen oder verloren wird. Einerseits kann ein Film oder eine Serie authentischer wirken, weil die filmische Illusion nicht durch die Einblendung von Untertiteln „gestört“ wird. Andererseits gibt es auch die Meinung, dass gerade durch die Synchronisation die Authentizität eines Filmes leidet, weil die ZuseherInnen nicht die Originaldialoge hören, sondern eine Übersetzung derer.

Das Thema der Bilingualität ist ein schwieriges, das sowohl für Untertitelung als auch für Synchronisation die Frage aufwirft, ob es tatsächlich möglich sein kann, ein einheitliches Ganzes zu kreieren, da die kulturelle Asynchronität in jedem Fall bestehen bleibt (vgl. Herbst 1994:20, Pisek 1994:66, Manhart 1996:238). In Zusammenhang mit dem Thema der Authentizität steht die fehlende Kohärenz zwischen Sprache und Ort. Ein Beispiel: Ein typisch amerikanisches Set, angenommen New York City, und alle DarstellerInnen sprechen ausschließlich Deutsch (vgl. Pisek 1994:69f., vgl. auch Manhart 2000:167f.).

Als Nachteil gilt auch, dass es nur eine gewisse Zahl an SynchronsprecherInnen gibt, die nicht nur für eine bestimmte Person sondern für verschiedene SchauspielerInnen verwendet werden. Dies führt nicht nur zu Verwirrung unter den ZuseherInnen, sondern auch zu künstlerischem Verlust (vgl. Pisek 1994:80). Außerdem ist das Problem der Sprecherkontinuität zu nennen. Viele SynchronsprecherInnen sprechen Charaktere über Jahrzehnte hinweg; versterben sie, wird die neue Stimme von den ZuseherInnen oft nicht akzeptiert, weil sie für diese fremd und ungewohnt wirkt. Ein Beispiel dafür ist die Stimme von Marge Simpson aus der Fernsehserie *Die Simpsons*. Als die Synchronsprecherin Elisabeth Volkmann verstarb, übernahm Anke Engelke diese Rolle – ihre Stimme ist sehr bekannt, ähnelt aber jener von Elisabeth Volkmann nicht und stiftete zumindest in der Anfangsphase Verwirrung und stieß auf Ablehnung (vgl. Jüngst 2010:85f.).

Ein weiterer Faktor, der der Synchronisation als negativ angelastet wird, ist die Verbreitung von Anglizismen. Bemüht, bestmögliche Lippsynchronität zu erzielen, werden durchaus Wörter und zusammen mit diesen Wörtern, so die Befürchtung von SynchronisationsgegnerInnen, auch der *American Way of Life* importiert. Scheint diese Sorge nicht ganz unbegründet zu sein, so muss sie m.E. doch relativiert werden: Synchronversionen können *ein* möglicher Faktor für den Import von Anglizismen sein, aber gewiss nicht der alleinige Verursacher (vgl. Pisek 1994:67ff.).

Betrachtet man all diese genannten Vor- und Nachteile der Untertitelung und Synchronisation sowie die spezifischen Herausforderungen, die diese Verfahren mit sich bringen, so müsste man eigentlich gänzlich davon abraten, anderssprachige Filme zu synchronisieren oder zu untertiteln. Es muss allerdings betont werden, dass die *normalen* FernsehzeherInnen oder KinogängerInnen wohl kaum mit der Intention zusehen, diese möglichen Fehler aufzudecken. Viele ZuseherInnen kümmert es schlichtweg nicht, wie logisch es nun sein mag, dass im Weißen Haus nur Deutsch gesprochen wird oder dass der Präsident bei seiner Rede zur Lage der Nation kein einziges englisches Wort (außer vielleicht Anglizismen) verwendet (vgl. Pisek 1994:71). Dazu Pisek:

„In der Tat ist es eigentlich vollkommen absurd, was die Synchronisation eines Films mit sich bringt: die Schauspieler auf der Leinwand agieren natürlich weiterhin im Milieu der Ausgangskultur und sind ständig umgeben von Zeichen, die für diese Kultur typisch sind, sprechen aber auf einmal eine andere Sprache – und keinen stört's!“ (Pisek 1994:6)

Zur Beantwortung der Frage Untertitelung vs. Synchronisation kann m.E. nur gesagt werden, dass es keine pauschale Antwort gibt. Nicht nur, dass die Antwort oft vom persönlichen Geschmack der befragten Person und möglicherweise deren Fremdsprachenkenntnissen abhängt, die Antwort ist auch davon abhängig, in welcher Sprache ein Film im Original gedreht wurde und wie vertraut diese dem Zielpublikum ist. Erscheint in einem Fall die Synchronisation als beste Lösungsmöglichkeit, so kann es im nächsten Fall durchaus sein, dass die Untertitelung die passendere Methode ist.

### **3.5 Einflussfaktoren auf die Wahl zwischen Untertitelung und Synchronisation**

Im Rahmen dieses Kapitels werden drei wichtige Faktoren besprochen, die auf die Wahl zwischen Untertitelung und Synchronisation Einfluss nehmen: individuelle Faktoren, Gewohnheit und wirtschaftliche Faktoren.

#### **3.5.1 Individuelle Faktoren**

Bei vielen TV-Sendern und auch im Kino kann man mittlerweile wählen, ob man beispielsweise US-amerikanische Filme im Original, Original mit Untertiteln oder die Synchronfassung sehen will. Alter, Bildungsgrad und sozioökonomischer Status sind Faktoren, die Einfluss auf die bevorzugte Übertragungsart haben. Generell gilt: Je jünger und besser ausgebildet, desto beliebter ist die Untertitelung beziehungsweise sind Originalfassungen, auch ohne Untertitel. Gründe dafür sind, dass junge Menschen oftmals über bessere Fremdsprachkenntnisse verfügen und ihr Lese- und Hörverstehen geübter ist.

Ältere Personen hingegen bevorzugen nach einer Studie von Luyken oft Synchronfassungen, nicht nur aufgrund möglicher altersbedingter Sehschwächen sondern auch aus der daraus resultierenden Schwierigkeit, Untertitel schnell lesen zu können. Haben diese Menschen jedoch Hörschwierigkeiten, sind für sie Untertitel von Vorteil – wobei das Problem der Lesbarkeit und der Standzeit ein schwieriges ist (vgl. Luyken 1991:186).

### 3.5.2 Gewohnheit

Laut einer Studie von Luyken bevorzugen 82% der niederländischen ZuseherInnen die Untertitelung fremdsprachiger Programme, während in Frankreich beispielsweise 70% der ZuseherInnen synchronisierte Fassungen bevorzugen. Dieser eklatante Unterschied ist einfach zu erklären: Akzeptiert wird, was man kennt (vgl. Luyken 1991:185f).

Dies wird auch durch den Titel eines Artikels des Norwegers Arnt Maaso deutlich, der im deutschen „Synchronisieren ist unnorwegisch“ heißt – ist man eine gewisse Art der Übertragung gewöhnt, ist diese für einen *normal*. Wenn eine der Übertragungsformen demnach eine längere Tradition in einem Land hat, wie das Untertiteln in Norwegen, so wird die Qualität dieser vermutlich auch höher sein als in Ländern, in denen vorwiegend synchronisiert wird (vgl. Internetquelle 2).

Dies trifft auch auf die unterschiedlichen AutorInnen zu: Je nach Herkunft plädieren sie für die dort gängige Vorgehensweise<sup>7</sup> (vgl. Pisek 1994:44f.).

Zu den typischen Untertitelungsländern in Europa zählen beispielsweise die Niederlande und die skandinavischen Länder. Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien und Spanien sind klassische Synchronisationsländer. Dabei ist zu beachten, dass Österreich keine bedeutende, eigene Synchronisationsindustrie hat, sondern die bereits synchronisierten Filme oder Serien von Deutschland kauft. Für den Export österreichischer audiovisueller Produkte gibt es jedoch einige kleine Firmen, die Untertitelung, voice-over oder Erzählungen durchführen (vgl. Luyken 1991:32ff.).

### 3.5.3 Wirtschaftliche Faktoren

Unter diesen Punkt fallen sowohl der Kosten- als auch der Zeitfaktor. Der Kostenfaktor steht in engem Zusammenhang mit der Qualität des Endprodukts. So konnte sich im deutsch- und französischsprachigen Raum eine hohe Synchronisations- und Untertitelungsqualität etablieren, da schlichtweg genug Geld bezahlt wurde, um sich um hohe Qualitätsstandards zu bemühen (vgl. Luyken 1991:89).

Generell sind die Revoicing-Methoden um einiges teurer als die Untertitelung. Die Equipment-Kosten der beiden Verfahren sind ähnlich, nicht jedoch die Arbeitskosten.

---

<sup>7</sup> Mehr dazu siehe Pisek 1994:44f.

Während bei der Untertitelung die Tonspur unangetastet bleibt, wird bei der Synchronisation eine neue Tonspur erstellt, die nur von Personen gesprochen werden können, die bezahlt werden müssen (vgl. Luyken 1991:95, Herbst 1994:17).

Eine Möglichkeit der Kostenreduktion sieht Luyken (1991:184) darin, den Synchronisationsmarkt auch für andere, kleinere Firmen zu öffnen und somit mehr Wettbewerb zu schaffen. Dies scheint aber aufgrund der Tatsache, dass eine Vielzahl von Produktionsfirmen oder Verleiher über Jahrzehnte mit denselben Synchronisationsstudios zusammenarbeiten, ein schwieriges Unterfangen zu sein.

### **3.6 Zusammenfassung**

In diesem Kapitel wurden die beiden häufigsten Übertragungsarten fremdsprachiger Filme – Untertitelung und Synchronisation – diskutiert. Auf eine Definition des Begriffs *audiovisuelle Translation* und der Feststellung, dass es sich dabei tatsächlich um *Translation* handelt, folgte eine Diskussion über die Herausforderungen, die es bei der audiovisuellen Translation zu bewältigen gilt.

Als nächster Schritt folgte die Vorstellung der beiden Übertragungsformen. Es wurden jeweils Prozess sowie Vor- und Nachteile angesprochen. Dabei konnte dargelegt werden, dass per se keine Aussage darüber gemacht werden kann, welche der beiden Arten zu bevorzugen wäre, da beide Vor- und Nachteile mit sich bringen und bei beiden Übertragungsarten die Frage der kulturellen Asynchronität nicht ausgeblendet werden kann.

Daran anschließend wurden Faktoren diskutiert, die die Wahl zwischen Untertitelung und Synchronisation beeinflussen. Neben individuellen Präferenzen wurde dabei auf wirtschaftliche Faktoren und den Gewohnheitsfaktor eingegangen.



## 4 VORSTELLUNG DER SERIE *SCRUBS*

Um die Möglichkeiten der audiovisuellen Translation möglichst anschaulich darstellen zu können, wurde die Folge *My Musical* aus der 6. Staffel der US-amerikanischen Serie *Scrubs* gewählt. In diesem spezifischen Fall treten sowohl Synchronisation als auch Untertitelung auf, wodurch anhand einer Folge gezeigt werden kann, wie vielfältig die Möglichkeiten sind, die durch die audiovisuelle Translation geboten werden.

### 4.1 Zur Serie

*Scrubs* ist eine US-amerikanische Krankenhaus-Dramedy-Serie, die es seit 2001 gibt. Dramedy ist ein Neologismus, der sich aus den Worten Comedy und Drama ergibt. Die von Bill Lawrence kreierte und produzierte Serie wurde 2010 wegen schlechter Quoten in den USA eingestellt, nachdem der Großteil des Originalcasts ausgestiegen war und versucht wurde, mit *Scrubs: Med School* und neuer Besetzung weiterzumachen.

In den USA wurde die Serie zuerst beim Sender NBC ausgestrahlt, wo sie sich in den ersten Jahren großer Beliebtheit erfreute und auch für diverse Preise nominiert wurde. Ab der vierten Staffel wurden die Quoten schlechter, NBC beendete die Zusammenarbeit nach der siebten Staffel, die wegen eines Autorenstreiks in den USA verkürzt war. Danach wurde mit dem US-amerikanischen Fernsehsender ABC für die achte Staffel zusammengearbeitet, die oftmals als die letzte Staffel deklariert wurde. Bill Lawrence handelte jedoch einen Deal für eine neunte Staffel aus, bei der der Fokus auf MedizinstudentInnen gelegt werden sollte, die nur noch anfangs und auch nur teilweise vom Originalcast unterstützt werden sollten. *Scrubs: Med School* fand in den USA jedoch keinen Anklang und so wurde die Serie nach neun Staffeln und insgesamt 182 Episoden im Mai 2010 eingestellt (vgl. Internetquelle 3).

Im deutschsprachigen Raum wurde die Serie auf dem deutschen Privatsender Pro7 sowie im österreichischen ORF und auf dem schweizer Sender SF2 ausgestrahlt. Die Serie lief (mit kleinen Unterbrechungen) im ORF und auf Pro7 und wird auch jetzt noch, nach ihrer Absetzung, in zahlreichen Wiederholungen und zu unterschiedlichen Uhrzeiten ausgestrahlt. Synchronisiert wurde die Serie von der deutschen Firma Arena Synchron, die in Berlin ihren Sitz hat. Das Dialogbuch schrieben Holger Twellmann und Eva Schaaf, Dialogregie führte Axel Malzacher (vgl. Internetquelle 4).

Generell steht die Serie für witzige und schräge Charaktere, die sich in ihrem Alltag als

junge ÄrztInnen zurechtzufinden versuchen und dabei auch immer private Kämpfe auszufechten haben. Sie durchleben ebenso spannende wie auch unterhaltsame und emotionale Situationen. Vermutlich ist es diese Mischung, gepaart mit den besonderen Charakteren und deren Beziehungen zu einander, die der Serie zu ihrem Erfolg und Kultstatus verholfen haben.

#### **4.1.1 Zur Handlung**

In der Serie dreht sich alles um das Leben der jungen ÄrztInnen im *Sacred Heart Hospital*, die sich von Staffel zu Staffel hocharbeiten und schließlich erfolgreiche MedizinerInnen werden.

John Dorian, J.D. genannt (Zach Braff), und Christopher Turk (Donald Faison), Turk genannt, kennen sich bereits seit dem College und sind seitdem auch die besten Freunde. Nun arbeiten sie beide gemeinsam als Assistenzärzte, J.D. als Internist, Turk als Chirurg. Mit ihnen gemeinsam beginnt Elliot Reid (Sarah Chalke) ihre Zeit im *Sacred Heart*. J.D. schwärmt sofort für sie, auch sie findet Gefallen an ihm und so gibt es mehrere Beziehungsanläufe, bis sie letztendlich heiraten und ein gemeinsames Kind erwarten.

Turk begeistert sich sofort für die Krankenschwester Carla Espinosa (Judy Reyes), die er in einer späteren Staffel auch heiratet und mit der er im Laufe der Serie zwei Kinder bekommt.

Mentor und Ansprechperson der neuen AssistentInnen ist Dr. Perry Cox (John C. McGinley), ein jähzorniger, strenger und scheinbar unnahbarer Internist, der mit seiner Exfrau Jordan Sullivan (Christa Miller) im Laufe der Sendung zwei Kinder bekommt. Dr. Cox lässt sich nicht anmerken, dass er eigentlich viel von J.D. hält; dieser wünscht sich nichts mehr, als die Anerkennung seines Mentors.

Chef der Klinik ist der vermeintlich herzlose Dr. Bob Kelso (Ken Jenkins), der sich den labilen Anwalt Ted Buckland (Sam Lloyd) als seinen persönlichen Laufburschen auserkoren hat.

Der Hausmeister (Neil Flynn) macht J.D. seit dessen ersten Tag in der Klinik das Arbeitsleben zur Hölle. Obwohl er zu anderen ÄrztInnen durchaus nett ist und ihnen seine Hilfe anbietet, hat er ein Problem mit J.D., da er denkt, dieser hat einen Penny in die Türe gesteckt, weswegen diese nicht mehr ordnungsgemäß funktioniert. Ende der achten Staffel



gibt J.D. zu, dass er es entgegen seinen früheren Behauptungen tatsächlich getan hat.

Todd Quinlan (Robert Maschio) ist der sexistische Chirurgenkollege und Freund von Turk, der durch seine Sprüche und scheinbare Dummheit auffällt. Als Chirurg ist er jedoch talentiert und eine ernsthafte Konkurrenz für Turk (vgl. Internetquelle 5).

Die acht Staffeln handeln vom Leben der jungen ÄrztInnen im *Sacred Heart*. Die Geschichten werden mit wenigen Ausnahmen von J.D.s Stimme aus dem Off kommentiert beziehungsweise erzählt. Dies ändert sich in der neunten Staffel.

#### **4.1.2 Die neunte Staffel**

Die neunte Staffel fällt insofern aus der Reihe, als dass ein fast gänzlich neuer Cast auftaucht. Die Serie spielt dann auch nur noch teilweise im Krankenhaus, teilweise auf der fiktiven Winston University. Die neue Hauptfigur ist Lucy Bennett (Kerry Bishé), die nun statt J.D. als Ich-Erzählerin agiert und deren Tagträume und Gedanken den ZuseherInnen durch *voice inserts* mitgeteilt werden.

Die bisherigen Hauptfiguren treten nur noch teilweise auf: Elliot, Dr. Kelso, Todd, Jordan und Ted erscheinen in Gastauftritten, Carla kommt nicht mehr vor. J.D. ist noch sechs Folgen Teil der Serie und ist dann in den restlichen sieben Folgen der neunten Staffel nicht mehr zu sehen. Einzig Dr. Cox und Turk sind als Dozenten an der Universität die ganze neunte Staffel dabei.

Denise Mahoney (Eliza Coupe) war bereits in der achten Staffel in einer Nebenrolle zu sehen und avanciert in der neunten Staffel zu einer Hauptrolle. Die weiteren neuen Charaktere sind Cole Aaronson (Dave Franco) und Drew Suffin (Michael Mosley), die später in Lucy (Cole) und Denise (Drew) ihre Partnerinnen finden (vgl. Internetquelle 6).

Im Gegensatz zum Misserfolg der neunten Staffel der Serie in den USA, erfreute sich diese beim deutschsprachigen Publikum (Erstaussstrahlung 1.2.2011 auf Pro7) großer Beliebtheit und erreichte in der Zielgruppe der 14 bis 49-Jährigen einen Marktanteil von 16,9% (vgl. Internetquelle 7).

#### **4.1.3 Die HauptdarstellerInnen und -figuren**

Da die gewählte Episode aus Staffel sechs stammt, werden die neu dazugekommenen

SchauspielerInnen und deren Charaktere aus der neunten Staffel nicht näher beschrieben. Die Auswahl der beschriebenen SchauspielerInnen erfolgte nach deren Relevanz für die Episode, die als Beispiel herangezogen wird.

**Zach Braff:** Hauptdarsteller und Erzähler der Serie ist der 1975 in South Orange, New Jersey geborene Schauspieler Zach Braff. Vor seinem Mitwirken in der TV-Serie war er eher unbekannt, seine Rolle als Dr. John Dorian verschaffte ihm den Durchbruch. Im Laufe der Sendung war Braff nicht nur Schauspieler in der Serie, sondern übernahm auch Regieaufgaben. Im Jahr 2005 veröffentlichte Zach Braff seinen ersten Kinofilm, bei dem er sowohl für das Drehbuch als auch für die Regie verantwortlich war und zusätzlich die Hauptrolle übernahm: *Garden State*. Er schreibt auch Theaterstücke wie *All new people* und ist auch damit sehr erfolgreich.

Als John Michael „J.D.“ Dorian ist er ein verträumter, tollpatschiger aber auch talentierter, junger Arzt, dessen Gedanken den ZuseherInnen durch seine Stimme aus dem *off* mitgeteilt werden. Er driftet oft in Phantasien und Tagträume ab, in denen er sich nicht selten absurde Dinge ausmalt.

Er ist der beste Freund von Christopher Turk und versichert dessen Frau Carla auch immer wieder, dass die Liebe zwischen ihr und Turk nie so groß sein wird wie die zwischen J.D. und Turk. J.D. kämpft in der Serie um Dr. Cox' Anerkennung und wünscht sich nichts sehnlicher, als mit ihm Freundschaft zu schließen.

Viele von J.D.s Beziehungen scheitern nicht zuletzt, weil er sich selbst gerne manipuliert und zu überhastet agiert. Aus einer Beziehung mit Kim (Dr. Kim Briggs, dargestellt von Elizabeth Banks) hat er einen Sohn namens Sam.

Ende der achten Staffel verabschiedet sich J.D. offiziell von der Serie und es ist eine Vorschau auf sein zukünftiges Leben zu sehen. Dem kann man entnehmen, dass er Elliot heiraten wird und die beiden auch ein Kind erwarten, er weiter mit Turk und Carla befreundet bleibt und sogar eine Freundschaft mit Dr. Cox und Jordan aufbauen wird (vgl. Internetquelle 8).

Der deutsche Synchronsprecher<sup>8</sup> von Zach Braff ist Kim Hasper.

---

<sup>8</sup> Internetquelle 4 gibt Auskunft über alle in der Serie vorkommenden SynchronsprecherInnen.

**Donald Faison:** Donald Faison wurde 1974 in New York City, New York geboren. Faison wurde die Schauspielerei in die Wiege gelegt, da sich seine Eltern stark am *National Black Theater* in Harlem engagierten. Seinen Durchbruch feierte Faison 1995 mit der Rolle des Murray in *Clueless*. Weiters spielte er in zahlreichen Serien und Filmen mit, so auch beispielsweise neben Denzel Washington in *Gegen jede Regel*. 2001 übernahm Faison dann die Rolle des Dr. Christopher Duncan Turk, der von allen nur Turk genannt wird (vgl. Internetquelle 9). Turk ist ein selbstbewusster und fähiger Chirurg im *Sacred Heart*, der später auch zum Chef der Chirurgie ernannt wird und in der neunten Staffel als Dozent arbeitet. Als bester Freund und Weggefährte von J.D. begleitet man diese beiden durch mehr als acht Staffeln voller gemeinsamer Erlebnisse und tiefer freundschaftlicher Liebe. Auch als Turk Ende der dritten Staffel die Krankenschwester Carla heiratet, bleibt doch J.D. seine Nummer eins. Diese Liebe bekunden sie in zahlreichen Episoden sowohl verbal als auch beispielsweise durch Freundschaftsarmbänder. Mit Carla hat Turk eine gemeinsame Tochter, Isabella. Den Namen ihres zweiten Kindes erfährt man nicht.

Donald Faison wird von Sebastian Schulz gesprochen.

**Sarah Chalke:** Sarah Chalke wurde 1976 in Ottawa, Ontario, Kanada geboren. Da ihre Mutter ursprünglich aus Deutschland kommt, besuchten Sarah Chalke und ihre beiden Schwestern Deutschkurse. Bis heute spricht sie fließend Deutsch, was auch in *Scrubs* manchmal eingesetzt wurde. 1993 erhielt die Kanadierin ihre erste Hauptrolle in der US-Sitcom *Roseanne*. Sie war auch in einigen Filmen zu sehen, wie beispielsweise in dem Thriller *Kill me later* aus dem Jahr 2001 oder nach der Absetzung von *Scrubs* in der beliebten Sitcom *How I Met Your Mother* (vgl. Internetquelle 10).

International feierte sie jedoch ihren größten Erfolg mit der Rolle der tollpatschigen aber ehrgeizigen Internistin Elliot Reid. Wegen ihres Aussehens als dummes Blondchen abgestempelt, hat sie es nicht immer leicht mit der (oft männlichen) Konkurrenz im *Sacred Heart*. Carla wird ihr dabei immer mehr zur Stütze und besten Freundin, obwohl sich die beiden unterschiedlichen Charaktere zu Anfang gar nicht verstehen.

Nach einem gescheiterten Beziehungsversuch mit J.D. verliebt sich Elliot in Keith Dudmeister (Travis Schuldt) und verlobt sich schließlich auch mit ihm. In der siebten Staffel, kurz vor der Hochzeit, trennt sie sich jedoch von ihm, da ihr klar wird, dass sie nicht ihn liebt, sondern nur den Gedanken, verheiratet zu sein. Letztendlich heiratet sie J.D. und erwartet auch ein Kind von ihm.

Sarah Chalkes Synchronsprecherin ist Ranja Bonalana.

**Judy Reyes:** Die US-amerikanische Schauspielerin wurde 1967 in Bronx, New York geboren. Judy Reyes wurde durch ihre Rolle der *Carla Espinosa* einem internationalen Publikum bekannt (vgl. Internetquelle 11). Carla arbeitet schon im *Sacred Heart*, bevor die neuen Assistenzärzte rund um J.D. und Turk dort anfangen. Sie ist eine stolze Krankenschwester, weswegen sie sich anfangs auch weigert, mit Turk, einem typisch arroganten Chirurgen, auszugehen. Später werden die beiden jedoch ein Paar, heiraten und haben Kinder.

Carla ist sehr stolz auf ihre Herkunft und betont auch immer wieder, dass sie aus der Dominikanischen Republik und nicht aus Puerto Rico kommt, wie Turk fälschlicherweise oft behauptet. Sie wacht über die jungen ÄrztInnen und kommt auch gut mit Dr. Cox aus, was im *Sacred Heart* fast eine Ausnahme darstellt. Sie äußert gerne und zu jeder Zeit auch ungefragt ihre Meinung und ist dabei auch nicht immer zimperlich. In der neunten Staffel ist sie nicht mehr zu sehen.

Judy Reyes' deutsche Stimme wird von Tanja Geke gesprochen.

**John C. McGinley:** Geboren wurde der Schauspieler 1959 in New York City, New York. McGinley spielte in zahlreichen Serien und Filmen, wie beispielsweise *Wall Street* oder dem Oscar-gekrönten Film *Geboren am 4. Juli*. Diese beiden Filme wurden von Oliver Stone, Regisseur und Entdecker McGinleys gedreht. Diesen Projekten folgten noch zahlreiche weitere Zusammenarbeiten (vgl. Internetquelle 12).

In *Scrubs* verkörpert McGinley den cholerischen, scheinbar unnahbaren aber im Herzen doch guten Dr. Percival Ulysses (Perry) Cox. Dr. Cox, der eine Vorliebe für Belehrungen und Monologe hat, ist ein fähiger und couragierter Arzt und deswegen J.D.s Vorbild. Sofern er gut gelaunt ist, nennt er diesen Flachzange (in der Originalfassung: Newbie), meist jedoch gibt er ihm Frauennamen und beleidigt ihn, wann er nur kann. Ende der achten Staffel, als J.D. in ein anderes Krankenhaus wechselt, schenkt er Dr. Cox ein Buch mit allen Beleidigungen, versehen mit einer Bewertungsskala, wie viel Schmerz die jeweilige Beleidigung verursacht hat. Dr. Cox freut sich ungemein über dieses optimale Geschenk. Dr. Cox ist ein Sportfan und dem Alkohol zugetan. Er hat beispielsweise gegen DermatologInnen oder ChirurgInnen eine Abneigung, die für ihn keine echten ÄrztInnen sind. Sein größtes Feindbild ist jedoch Hugh Jackman. Warum dies so ist, wird nicht genauer erläutert.

Von seiner Frau Jordan Sullivan (Christa Miller) geschieden, sind die beiden doch wieder ein Paar, das scheinbar nur überleben kann, indem es sich ständig neckt. Die beiden haben zwei gemeinsame Kinder, Jack und Jennifer Dylan. Jennifer Dylan hat diesen Namen auf Wunsch von J.D., da somit beide denselben Rufnamen haben – J.D.

Nach Dr. Kelsos Pensionierung übernimmt Dr. Cox den Posten des Chefarztes und freundet sich zudem mit seinem zuvor verachteten Vorgänger an.

Obwohl Dr. Cox böse wirkt und auch immer wieder vorgibt, von J.D. nichts zu halten, weiß er doch um dessen Qualitäten als Arzt und als Mensch. Dr. Cox spielt wie Donald Faison auch noch in der neunten Staffel der Serie mit.

John McGinleys Synchronsprecher ist Bernd Vollbrecht.

**Ken Jenkins:** Der Musicaldarsteller, Schauspieler, Dramatiker und Regisseur wurde 1940 in Dayton, Ohio geboren. Er spielte in zahlreichen Theaterstücken, Filmen und Serien mit (beispielsweise im Broadway-Musical *Big River*, in der Fernsehserie *Akte X – Die unheimlichen Fälle des FBI* oder in *Der Anschlag*) (vgl. Internetquelle 13).

In *Scrubs* verkörpert Jenkins die Rolle des *Dr. Robert Kelso*, Chefarzt des *Sacred Heart* und gefürchteter, herzloser Tyrann, der zuerst immer an sich denkt. Dafür wird er vor allem von Dr. Cox verachtet. Im Laufe der Serie zeigt sich jedoch, dass auch er eine gute Seite hat. Als sich herausstellt, dass Dr. Kelso in Wahrheit 65 und nicht 58 Jahre alt ist, will der Vorstand ihn pensionieren. Daraufhin verlässt Kelso freiwillig das *Sacred Heart*, obwohl sich die Belegschaft für dessen Verbleib ausspricht. Er hält sich jedoch jeden Tag in der Krankenhaus-Cafeteria auf, da er bei einem Wettbewerb lebenslang gratis Muffins gewonnen hat und in Wahrheit auch nicht ohne die Klinik leben kann.

Dr. Kelso ist besonders den ostasiatischen Frauen zugetan, was möglicherweise auf seine Kriegszeit in Vietnam zurückzuführen ist und wovon ihn auch seine Ehefrau Enid nicht abhält. Er hat einen Sohn, Harrison, dem er immer mit Rat und Tat zur Seite steht. Harrison als auch Enid sind in der Serie nie zu sehen.

Synchronisiert wird Ken Jenkins von Friedrich Georg Beckhaus.

**Sam Lloyd:** Sam Lloyd wurde 1963 in Weston, Vermont geboren. Er ist Mitglied der Acapella Gruppe *The Blanks*, die auch in der Serie immer wieder auftritt. Dort wird allerdings nicht der Originalname der Band verwendet. Im Rahmen der Serie heißt die

Gruppe *Die erbärmlichen Versager* (englisches Original: *The worthless Peons*), was vermutlich als eine Anspielung auf deren Rollen zu verstehen ist (vgl. Internetquelle 14).

Als suizidgefährdeter, labiler Krankenhausanwalt Theodore Buckland ist Ted Dr. Kelsos liebstes Opfer. Er wird von ihm schikaniert und für Arbeiten eingeteilt, die gewiss keine Qualifikation als Anwalt erfordern.

Ted ist Single, lebt mit seiner Mutter und leidet seit seinem 13. Lebensjahr an Haarausfall, den er auch in einer Folge als Grund für sein unglückliches Leben nennt. Während der achten Staffel lernt er jedoch Stephanie Gooch (Kate Micucci) kennen, die die Kinder auf der Pädiatrie mit ihren Liedern unterhält. Ted kann seine Schüchternheit überwinden und spricht Gooch an, woraufhin die beiden ein glückliches Paar werden.

Sam Lloyd wird in der deutschen Synchronfassung von Hans Hohlbein gesprochen.

**Neil Flynn:** Der Schauspieler wurde 1960 in Waukegan, Illinois geboren. Flynn hatte zahlreiche Rollen in diversen Filmen, so auch in Film *Auf der Flucht*.

Flynn sprach eigentlich für die Rolle des Dr. Cox vor, wurde aber dann als Hausmeister besetzt. Ursprünglich sollte dieser Charakter nur in der Pilotserie zu sehen sein, wurde aber dann als permanenter Charakter in die Serie aufgenommen.

Der Hausmeister macht J.D. seinen Alltag im Krankenhaus zur Hölle, er schikaniert ihn und lässt ihn wann immer möglich in eine Falle tappen. Der Hausmeister ist intelligent und scharfsinnig, aber auch verrückt und vor allem kreativ. Immer wieder behauptet er verschiedene Details aus seinem Privatleben: Er habe eine Frau, die nur zwei Finger hat; er habe einen Sohn; er habe in Harvard studiert usw. Als gesichert gilt, dass er früher Hürdenläufer und Schauspieler war. Keiner der *Sacred Heart* MitarbeiterInnen kennt jedoch den echten Namen des Hausmeisters und so vermutet J.D. eines Tages, sein Name wäre Neil Flynn, da er ihn in *Auf der Flucht* sieht. Er selbst nennt sich einmal auch *Dr. Jan Itor*, was mit *Dr. House Meister* ins Deutsche übertragen wurde. Dadurch ist eine zusätzliche Anspielung auf die Serie *Dr. House* eingebaut worden. Auch, dass er möglicherweise *Josh* heißt, steht im Raum. Er behauptet auch, *Glenn Mathews* zu heißen; andere nennen ihn wiederum *Tommy*. Den wahren Namen des Hausmeisters kennt also niemand (vgl. Internetquelle 15).

Eine besondere Beziehung verbindet den Hausmeister mit J.D.: Da der Hausmeister davon

überzeugt ist, dass J.D. am ersten Tag seiner Assistenzarztzeit einen Penny in die Tür gesteckt hat und diese somit demolierte, will sich der Hausmeister an ihm rächen. J.D. streitet bis Ende der achten Staffel ab, dass er etwas mit dem Penny in der Tür zu tun hat und gibt es dann letztendlich doch zu.

Synchronisiert wird Neil Flynn von Thomas-Nero Wolff.

**Die Serientitel:** Eine Besonderheit der Serie ist, dass sie immer aus J.D.s Perspektive erzählt wird, weswegen auch beinahe jede Episode der ersten acht Staffeln mit *My/Mein(e)...* beginnt. Es gibt jedoch Ausnahmefälle, in denen aus einer anderen Perspektive erzählt wird. Diese Episoden heißen dann im Englischen *His/Her story* oder wenn mehrere erzählen *Their story*. Auf Deutsch wird hier anders vorgegangen: Es wird trotzdem versucht, die Episoden *Mein/e....* zu nennen und nur in ganz wenigen Ausnahmefällen werden sie anders benannt.

Hier einige Beispiele:

Staffel/Episode	Englischer Titel	Deutscher Titel
2. Staffel/ Episode 15	His story	Seine Geschichte
3. Staffel/ Episode 18	His story II	Mein Freund Turk
4. Staffel/ Episode 5	Her story	Ihre Geschichte
5. Staffel/ Episode 10	Her story II	Meine Therapie
6. Staffel/ Episode 17	Their story	Meine Nebendarsteller
8. Staffel/ Episode 12	Their story II	Meine Beliebtheit

Tabelle 2: Beispiele zu Episodentiteln

Es ist hier nicht ganz nachvollziehbar, warum in manchen Fällen dem englischen Vorbild gefolgt wurde und in anderen der Fokus wieder nur auf J.D. (und damit dem Beginn *Mein...*) gelegt wurde. M.E. sind beide Lösungen in Ordnung, allerdings plädiere ich für einheitliches Vorgehen.

#### 4.1.4 Titel(musik) der Serie

*Scrubs*, der Name der Serie, ist nicht unbedacht gewählt. Gezielt wird hier mit der Mehrdeutigkeit des englischen Begriffs gespielt. Als *scrubs* wird die Kleidung bezeichnet,

die ÄrztInnen im Krankenhaus tragen. Außerdem wird mit *to scrub* das Waschen und Desinfizieren vor einer Operation beschrieben. Da sie sich dabei auch die Hände gründlich abschruppen müssen, wird das gesamte Prozedere oftmals als *scrub up* oder *scrub in* bezeichnet. Eine *scrub nurse* ist beispielsweise eine OP-Schwester.

In der Umgangssprache des amerikanischen Englisch bedeutet *scrub* des Weiteren AnfängerIn oder VersagerIn. Dies wird zwar oft in sexuellem Kontext verwendet, dennoch ist die Namenswahl als eine Anspielung darauf zu sehen, dass es sich bei den ÄrztInnen um junge, unerfahrene Personen handelt. Diese letzte Bedeutung kann auch als Hinweis darauf gewertet werden, warum die Sendung im Deutschen *Scrubs – Die Anfänger* heißt.

Ganz auf dieses Konzept setzt auch der Titelsong der Serie. Im Vorspann ist immer dieser Ausschnitt des Songs *Superman* von Lazlo Bane zu hören: *But I can't do this all on my own, no I know, I'm no superman. I'm no superman.* Dieser Text passt m.E. hervorragend zu der Situation der *Anfänger*, die sich einfach noch nicht allen ihnen erteilten Aufgaben gewachsen fühlen.

Der Vorspann hat sich nur kurz während der zweiten Staffel verändert, wurde dann aber wieder auf das ursprüngliche Format umgeändert, das dann bis zur neunten Staffeln beibehalten wurde. Dann war aufgrund der Neubesetzung eine Änderung nötig, im Zuge derer auch *Superman* neu aufgenommen wurde. Der Song wurde außerdem von Sam Lloyds Band *The Blanks* gecover (vgl. Internetquelle 6).

#### 4.2 Vorstellung der Folge: *My Musical*

Will Mackenzie führte beim Dreh der sechsten Folge der sechsten Staffel Regie. Die Episode wurde produziert von Debra Fordham und Randall Winston. Das Buch stammt von Debra Fordham und Bill Lawrence, die Musik von Jan Stevens. Das Dialogbuch stammt von Katrin Kabbathas, Dialogregie führte Axel Malzacher. Die Synchronisation stammt von der Berliner Firma Arena Synchron (vgl. DVD).

Jeff Marx und Robert Lopez, Komponisten von *Avenue Q*<sup>9</sup>, haben ebenso einige der Songs für die Musicalfolge geschrieben. Auch die junge Frau, um die sich die Folge dreht, singt in *Avenue Q*: Stephanie D'Abruzzo hat für ihre Rolle in dem Musical eine *Tony*-Nominierung

---

<sup>9</sup> *Avenue Q* ist ein US-amerikanisches Broadway-Musical. Mehr dazu - Internetquelle 16:  
<http://www.avenueq.com/>



erhalten. Paul Perry, ein Mitglied der Band *The Worthless Peons* war an der Musik und den Texten ebenso beteiligt wie das *Los Angeles Philharmonic Orchestra* (unter der Leitung von Doug Besterman), die die Musik für die Episode eingespielt haben (vgl. Internetquelle 17, DVD).

Die Musicalparts der Folge wurden für das deutschsprachige Publikum untertitelt, während die gesprochenen Parts wie gewohnt synchronisiert wurden.

**Zum Inhalt:** Die junge Frau Pattie Miller kollabiert im Park. Elliot und J.D. sind zufällig anwesend und leisten erste Hilfe. Bevor die Frau das Bewusstsein verliert, bemerkt sie noch, dass sie Gesang hört. Anschließend wird sie ins *Sacred Heart* eingeliefert. Bei ihrer Ankunft erwartet sie die Belegschaft und singt *Welcome to Sacred Heart*. Hier wird der jungen Frau klar, dass für sie alle Leute wie in einem Musical singen und tanzen.

Im Krankenhaus angekommen, wollen J.D. und Turk eine Stuhlprobe von Pattie, da ihrer Ansicht nach jegliche Art von Krankheit anhand einer Stuhlprobe nachgewiesen werden kann. *Everything comes down to poo* ist der zweite Song, mit dem Pattie von beinahe der ganzen Belegschaft auf die Toilette begleitet wird.

Carla, die kürzlich ein Baby bekommen hat und sich nicht entscheiden kann, ob sie bei ihrer Tochter zu Hause bleiben soll oder doch in die Arbeit zurückkehren soll, wird mit dem Lied *We're gonna miss you, Carla* verabschiedet. Dabei treten viele verschiedene Charaktere auf und bekunden Carla ihre Trauer über deren Abschied.

Zurück zu Pattie: Sie fühlt sich im Krankenhaus nicht ernst genommen und möchte eine weitere Untersuchung, damit herausgefunden wird, warum sie alle Leute singen hört. Dr. Cox denkt allerdings, dass sie nur verrückt ist. Als J.D. dazu kommt und Dr. Cox freudig berichtet, dass er jetzt den Parkplatz hinter ihm habe, bricht es aus Dr. Cox heraus und er klärt J.D. mit *The Rant Song* wieder einmal darüber auf, warum er nicht gerade gut auf seinen Schüler zu sprechen ist. Unerwartete Unterstützung bekommt er dabei von Pattie, die sich dadurch ihre gewünschte zusätzliche Untersuchung sichert.

Pattie hört also alle Gespräche als Musical. So auch, dass Elliot ein neues Haus gekauft hat und J.D. automatisch annimmt, dass auch er dort einziehen wird, da sich die beiden zuvor auch eine Wohnung geteilt haben. Ebenso, dass Dr. Kelso Carla ihren alten Job wieder anbietet. Der Song *When the truth comes out*, der eigentlich begleitend zu Patties Untersuchung gesungen wird, passt somit ebenso gut zu Elliots und Carlas Situation, die

beide J.D. bzw. Turk nicht über ihre wahren Gefühle bezüglich Umzug und Mutterschaftsurlaub informieren wollen.

Dass ein Song über die tiefe Freundschaft zwischen J.D. und Turk in einer Musicalfolge der Serie nicht fehlen durfte, lag auf der Hand: In *Guy Love* bekunden die beiden Freunde ihre innige Freundschaft. J.D. und Turk singen diese Ballade vor Patties Bett, deren Gesichtsausdruck abwechselnd zwischen Überraschung, Kopfschütteln und einer gewissen Faszination schwankt.

Als Carla Turk nach diesem Gefühlsausbruch offenbart, dass sie lieber arbeiten will, als mit Isabella zu Hause zu bleiben, wundert sich Turk, da er doch immer glaubte, die Familie sei das wichtigste für Puerto Ricanerinnen. Wieder einmal hat er sich allerdings in der Nationalität seiner Frau geirrt, die Dominikanerin ist. In *For the last time, I'm Dominican* löchert Carla Turk mit Fragen über sie und ihr gemeinsames Leben. Dabei singt Turk sich im Kopf und Kragen.

Abgeschlossen wird der Musicalteil mit *Friends Forever*, das dann fließend in *What's going to happen* übergeht. In *Friends Forever* besingen Elliot und J.D. ihre Freundschaft, die durch nichts zu trennen ist. *What's going to happen* wird von Pattie gesungen, die sich während *Friends Forever* fragt, wie ihre Operation aufgrund eines Aneurysmas im Kopf verlaufen wird. Dr. Cox und die restlichen Ärzte beruhigen sie mit den Worten *It's going to be ok...*

Als Pattie nach ihrer Operation aufwacht, sprechen alle ganz normal, der Eingriff war also erfolgreich. Während Pattie leise ein Lied summt, fragt J.D. sich, wer wohl der beste Sänger war.

#### **4.2.1 Spezifische Herausforderungen**

Neben all den Herausforderungen, die sich beim Übersetzen allgemein und bei der audiovisuellen Translation im Besonderen ergeben, beinhaltet die Folge weitere Schwierigkeiten:

Es finden sich nicht nur Wortspiele, sondern auch Reime, Metaphern und zahlreiche Scherze in den gesungenen Parts. Dazu muss auf den Rhythmus und die Melodie geachtet werden.

In der Regel werden englischsprachige Musicals ins Deutsche übersetzt, es bleibt also zu klären, warum nicht auch für diese Episode so vorgegangen wurde. Opern hingegen werden in der Regel nur Untertitelt, da die ZuhörerInnen einerseits gerne die Originalsprache hören, an die die KomponistInnen den Klang angepasst haben. Andererseits wollen ZuseherInnen von Opern oftmals bestimmte KünstlerInnen hören, weswegen keine Synchronfassungen erstellt werden (vgl. Jüngst 2010:146). Bei dem gewählten Beispiel bleibt zu klären, ob einige dieser Gründe auch für *My Musical* gelten könnten. Ebenso wird untersucht, inwieweit die Übertragung in die Untertitel funktioniert hat oder ob man vielleicht doch besser daran getan hätte, auch dieser Parts zu synchronisieren.

Eine Besonderheit ist, dass es für diese Folge zwei Untertitelversionen gibt: Auf der DVD wird die ganze Serie, demnach auch die Deutsch synchronisierten Teile, Untertitelt. Für das Fernsehen wurde eine andere Methode gewählt: Nur die Songs sind Untertitelt. Im praktischen Teil bleibt zu klären, inwieweit sich diese zwei Versionen unterscheiden und warum überhaupt zwei verschiedene Varianten erstellt wurden.

Die parallele Verwendung von Untertitelung und Synchronisation ist eine weitere Schwierigkeit. Wie bei einem *echten* Musical wird jedoch mit dem gesungenen Part auch ein Teil der Geschichte erzählt, weswegen seine Bedeutung für das Verständnis der ZuseherInnen enorm ist. Im praktischen Teil wird sich zeigen, wie gut dies gelungen ist.

Durch die parallele Verwendung von Synchronisation und Untertitelung ergibt sich auch das Problem, dass eine Person zwei verschiedene Stimmen hat und wie selbstverständlich von Deutsch auf Englisch und umgekehrt wechselt. Ob das wirklich als Problem anzusehen ist, wird auch im praktischen Teil besprochen.

Normalerweise wird die Serie für das deutschsprachige Publikum synchronisiert, es ist also daran gewöhnt, die deutschen Stimmen der DarstellerInnen zu hören. Aus diesem Grund erscheint es nicht logisch, dass für diese Folge Untertitelung gewählt wurde. Für das französische und italienische Publikum wird die Serie beispielsweise auch synchronisiert und an dieser Vorgehensweise wurde auch für *My Musical* festgehalten. Es bleibt die Frage offen, warum dies nicht auch für das deutschsprachige Publikum gemacht wurde beziehungsweise inwieweit es sinnvoll ist, eine Synchronfassung der gesungenen Parts zu erstellen.



## 5 ANWENDUNGSBEISPIELE

Folge sechs der sechsten Staffel von *Scrubs* wird nun genauer untersucht. Dazu werden die einzelnen Songs (Untertitel) sowie die Dialoge zwischendurch (Synchronisation) auf ihre Funktionalität überprüft. Analog zu den funktionalen Ansätzen wird analysiert, ob die Übersetzung in der Zielkultur tatsächlich funktioniert und der Sinn der Aussage erfasst und adäquat übertragen wurde. Auch ob der Text in die Situation passt oder ob Stilbrüche oder dergleichen vorkommen, wird thematisiert.

Die Textanalyse wird dabei nicht als eigenständiger Punkt angesprochen, da sie m.E. ein Vorgang ist, der unterbewusst stattfindet und in die Überlegungen zur Funktion und Situationsadäquatheit integriert wird.

Die Zeitangabe erfolgt in folgendem Format: MinMin:SecSec laut DVD. Fett markiert sind die Untertitel der DVD, kursiv jene der Fernsehversion<sup>10</sup>. Auch die Synchronfassung wird kursiv gekennzeichnet. Es werden zuerst die synchronisierten, d.h. gesprochenen Parts analysiert, daran anschließend die untertitelten Songs. Abschließend werden Überlegungen zu dieser Vorgehensweise angestellt – diese münden in einer Bewertung, wie gut die jeweilige Übertragung gelungen ist und welche Alternativmöglichkeiten zur Verfügung gestanden wären.

### 5.1 Synchronisation

Die gesprochenen Parts der Folge *My Musical* werden, wie für die Serie üblich, synchronisiert.

#### 1. 00:00 Bei den Turks

Nachdem Carla Izzy geboren hat, müssen sie und Turk nun überlegen, ob Carla wieder arbeiten geht oder doch besser mit Izzy zu Hause bleibt. In dieser Szene rechnet sie aus, wie viel Geld übrig bleiben würde, wenn sie wieder arbeiten geht.

J.D. off      After six weeks home with her baby, Carla was facing the

---

<sup>10</sup> Die Links zu einer online zugänglichen TV-Version finden sich im 7. Kapitel, Internetquellen 31-33.

decision that all new moms have to face, whether she should go back to work.

*Nach sechs Wochen zu Hause mit ihrem Baby stand Carla vor der Entscheidung, vor der alle jungen Mütter stehen: Ob sie wieder arbeiten gehen soll.*

Carla            Ok, so...if we take my salary and subtract the cost of a full-time nanny, plus her health insurance, we would still end up with losing five Dollars a month?

*Ok, dann nehmen wir also mein Gehalt und ziehen davon die Kosten für ein Vollzeitkindermädchen ab plus ihre Krankenversicherung und dann würden wir am Ende noch 5 Dollar pro Monat draufzahlen?*

Turk            This is completely your decision. I don't care one way or the other. *Das ist ganz allein deine Entscheidung. Egal, was du machst, ich bin einverstanden.*

Carla            Maybe I'll try staying home with Izzy for a year. *Vielleicht versuche ich ja doch, 1 Jahr mit Izzy zu Hause zu bleiben.*

Turk            Yes, yes, yes, yes!  
*Ja, ja, ja, ja!*

Diese Szene ist deswegen interessant, weil Carla davon redet, dass sie die Kosten für die Krankenversicherung ihres Kindermädchens von ihrem Lohn abziehen müsste. Dies entspricht dem amerikanischen System, in dem die meisten Menschen, sofern sie es sich leisten können, privat versichert sind und der Staat nur punktuell eingreift. Im deutschsprachigen Raum ist die Mehrheit der Bevölkerung jedoch durch die gesetzliche Krankenversicherung versichert, weswegen die Kosten für eine Krankenversicherung nicht extra thematisiert werden. Hier entsteht also durch die unterschiedlichen Systeme eine Herausforderung bei der Übertragung. Ist die Übersetzung *plus ihre Krankenversicherung* also adäquat, obwohl die Krankenversicherung kein Punkt wäre, den deutschsprachige ZuseherInnen mitdenken müssten? Die Antwort muss ganz klar Ja lauten.

Dafür sprechen zwei Gründe: Zum einen ist die Serie nach wie vor in ihrer Ausgangskultur verhaftet – und diese ist nun einmal die US-amerikanische. Zum anderen ist anzunehmen, dass die ZuseherInnen sich darüber im Klaren sind, dass es hier Systemunterschiede gibt (vgl. auch Whitman-Linsen 1992:128). Durch die vielen Ärzteserien, die aus dem Englischen ins Deutsche synchronisiert werden, hat sich ein bestimmtes Wissen über diese Unterschiede aufgebaut. Fehlender Versicherungsschutz wird in den Serien auch oft direkt thematisiert; zudem wird auch in den Medien immer wieder über eine Restaurierung des amerikanischen Gesundheitssystems diskutiert. Es ist also anzunehmen, dass ZuseherInnen

durch die *Kosten für die Versicherung* nicht verwirrt werden. Die Übersetzung ist demnach absolut adäquat.

## 2. 00:38 Im Park

Die folgende Szene spielt in einem Park. Elliot und J.D. sitzen gemeinsam auf einer Bank, Elliot liest und J.D. ist in seine Gedanken versunken, da seine schwangere Freundin vor Kurzem in eine andere Stadt gezogen ist, wo sie einen neuen Job angenommen hat.

- J.D. off      As for me, ever since my pregnant girlfriend left, I've been a little clingy with my roommate.  
*Was mich anging, so war ich, seit meine schwangere Freundin fort war, ein wenig anhänglich geworden.*
- Elliot        J.D., I'm gonna get a drink from the water fountain. You wanna come?  
*J.D., ich geh einen Schluck Wasser trinken, willst du mitkommen?*
- J.D.         Please Elliot, I'm not that desperate.  
*Bitte Elliot, so verzweifelt bin ich auch wieder nicht.*
- J.D. off     Although I am a little parched. Plus I could hold back her hair.  
*Obwohl meine Kehle etwas trocken ist. Außerdem könnte ich ihr die Haare weghalten.*

In der deutschen Synchronfassung wird nicht erwähnt, dass sich J.D. sehr an Elliot klammert und praktisch nicht von ihrer Seite weicht. Das deutsche *anhänglich* kann sich allerdings im Gegensatz zum englischen *clingy* nicht direkt auf eine Person beziehen, d.h. man kann nicht sagen *ich bin ein wenig anhänglich mit meiner Mitbewohnerin geworden*. Durch den Bildteil wird jedoch klar, wem J.D. nicht von der Seite weicht – eben seiner guten Freundin Elliot. Diese beiden Argumente könnten Gründe dafür sein, warum roommate in der Synchronfassung verloren ging. Ein weiterer könnte technischer Natur sein: Die Mitbewohnerin auch noch in die Synchronfassung einzubauen hätte diese schlichtweg zu lange werden lassen. Die Übersetzung ist hier absolut adäquat, sie klingt flüssig und authentisch, weswegen der gestrichene roommate kein Problem darstellt.

Die zweite Markierung, water fountain, wird im Deutschen mit *einen Schluck Wasser trinken* übertragen. Diese Übersetzung ist adäquat, da sie den ZuseherInnen dieselbe

Information vermittelt und auch in der Synchronfassung natürlich und authentisch wirkt. Auch hier wird durch den Bildteil wieder klar, woher dieser *Schluck Wasser* kommt. Das Gemeinte wird übertragen, wodurch eine gelungene Übersetzung entstanden ist.

### 3. 01:25 Vor dem Sacred Heart

Elliot und J.D. haben einen Krankenwagen gerufen und sind mit der im Park kollabierten Ms Miller ins Krankenhaus gefahren. Bei der Ankunft vor dem *Sacred Heart* diskutieren sie, wie es möglich ist, dass Ms Miller Gesang hört, wobei Elliot über ihre eigene Gesangskarriere berichtet, die eher weniger von Erfolg gekrönt war.

- J.D.            The mind is a freaky thing, Elliot. Maybe she does hear singing.  
*Der Verstand ist 'ne mysteriöse Sache, vielleicht hört sie ja wirklich Gesang.*
- Elliot            I haven't sung since the 6<sup>th</sup> grade talent show when I did Pat Benatar's "Hell Is For Children".  
Then afterwards Mr. Shaman, the MC, said "No. Actually hell is for everyone who just had to hear you sing that song."  
My mom was so mad, she slept with him and ruined his marriage.  
*Ich hab seit der Talentshow in der sechsten Klasse nicht mehrgesungen, bei der ich „Die Hölle ist für Kinder da“ vorgetragen hab. Danach meinte Mr. Shaman, der Moderator: „Nein, die Hölle ist für diejenigen da, die gerade hören mussten, wie du singst.“ Meine Mutter hat aus Rache mit ihm geschlafen und so seine Ehe ruiniert.*

Die Schwierigkeit, die sich hier ergibt, ist die Tatsache, dass Pat Benatar im deutschen Sprachraum nicht sehr bekannt ist. Hierbei handelt es sich um eine US-amerikanische Hard-Rock Sängerin, die vor allem in den USA große Erfolge feierte (vgl. Internetquelle 18). Die Komik in der Originalversion entsteht durch das Spiel mit dem Wort hell; dass also die Hölle nicht für Kinder, sondern für all diejenigen da ist, die Elliot singen hören müssen. In der deutschen Synchronfassung ist von Pat Benatar nicht mehr die Rede und auch der Titel des Liedes Hell is for children wurde, wie sonst für real existierende Lieder eigentlich unüblich, ins Deutsche übertragen.



In diesem Fall ist diese Vorgehensweise durchaus sinnvoll und verständlich. Durch die Übersetzung des Songtitels bleibt das Wortspiel und somit der Witz auch im Deutschen uneingeschränkt verständlich. Da anzunehmen ist, dass der Großteil des Publikums ohnehin nicht wüsste, dass Pat Benatar einen Titel namens Hell is for children gesungen hat, ist auch die fehlende Nennung der Sängerin kein Problem. Die Lösung ist also optimal.

Man hätte sich für dieses Beispiel auch überlegen können, Pat Benatar mit einer im deutschsprachigen Raum bekannten Sängerin zu ersetzen. Aus translatorischer Sicht wäre gegen diese Vorgehensweise nichts einzuwenden. In diesem Fall wäre diese Lösung allerdings nicht geeignet gewesen. Eine deutsche Sängerin oder auch einen deutschen Sänger zu nennen wäre nicht das Problem – kommt doch beispielsweise in einer anderen Folge *Nena* und ihr Song *99 Luftballons*<sup>11</sup> vor. Das Problem wäre durch den Versuch, den Wortwitz aufrechtzuerhalten, entstanden. Man hätte nach einem bekannten Titel suchen müssen, der sowohl *Kinder* als auch *Hölle* im Titel hat und dann auch noch allgemein bekannt ist.

Eine weitere Möglichkeit wäre gewesen, einen anderen deutschsprachigen Titel zu wählen und einen neuen Witz aufzubauen, der nichts mit *Kindern* und der *Hölle* zu tun hat. Statt krampfhaft nach einer einigermaßen gelungenen Lösung zu suchen wurde hier aber vollkommen richtig vorgegangen und so wurde eine verständliche und witzige Synchronfassung geschaffen.

#### **4. 04:01 Besprechung der Testergebnisse im Sacred Heart**

Nachdem Ms Miller die ersten Untersuchungen überstanden hat, diskutieren J.D. und Dr. Cox, wie sie jetzt weiter vorgehen wollen.

J.D.                    So, Ms Miller passed both the audiological and neurological exams. We cannot find anything that explains why she's hearing music. *Ms Millers Ergebnisse der audiologischen und neurologischen Tests sind unauffällig, wir können nichts finden was erklären würde, warum sie Musik hört.*

Dr. Cox                No? How about this for an explanation? She's cuckoo-pants. Run some more test and turf her to psych.

---

<sup>11</sup> Staffel 2, Folge 20 Meine Interpretation / My interpretation

*Nein? Wie wärs denn mit folgender Erklärung: Sie hat nicht alle Tassen im Schrank. Noch 'n paar Tests und dann Psychiatrie.*

Bei der ersten Markierung handelt es sich um eine absolut gelungene und funktionale Übersetzung des Englischen to pass an exam. Anstatt beispielsweise das unnatürlich klingende *bestehen* zu wählen, wurde hier ganz richtig erkannt, dass in der medizinischen Fachsprache von *unauffälligen Testergebnissen* die Rede ist.

Auch bei der zweiten Markierung handelt es sich um eine gelungene, stilistisch adäquate Übersetzung für das umgangssprachliche cuckoo-pants. Eine Alternative wäre beispielsweise auch *durchgeknallt* oder *sie dreht am Rad* gewesen. *Sie hat nicht alle Tassen im Schrank* ist jedoch absolut adäquat.

##### **5. 09:35 Dr. Cox beleidigt J.D.**

Während des *Rant Songs*, der eine Schimpftirade von Dr. Cox auf J.D. ist, wirft J.D. kurz ein Detail aus seinem Privatleben mit seiner Freundin Kim ein.

J.D.                    Oh, by the way, the last time Kim was in town, we got some  
                          Appletinis  
                          and poured them on our good parts!  
                          *Übrigens, als Kim das letzte Mal da war, hat sie mir mit ein paar*  
                          Appletinis meine drei Brusthaare eingeschmiert.

Bei den markierten Teilen ist vorerst nicht nachvollziehbar, warum poured them on OUR good parts zu *meine drei Brusthaare eingeschmiert* wurde. Bleibt man beim Ausgangstext, so ist diese Übersetzung nicht zulässig, da im Original von beiden die Rede ist und in der deutschen Synchronfassung plötzlich J.D.s spärliche Brustbehaarung thematisiert wird. Ist die Übersetzung jedoch adäquat? Die Antwort ist ein klares Ja. Im ganzen *Rant Song* geht es nur darum, wie nervig Dr. Cox J.D. findet, dass er ihm regelmäßig Frauennamen gibt, ihm frauentypische Eigenschaften zuschreibt und ihn aufgrund seiner scheinbar fehlenden Männlichkeit ärgert. Aus diesem Grund ist die Übersetzung *meine drei Brusthaare* aus funktionaler Sicht absolut unproblematisch, sie passt m.E. sogar noch besser in die Situation als die Originalfassung. Zudem passt der Bildteil optimal zu der Synchronfassung – eine absolut gelungene Übertragung also.

## 6. 11:25 Elliot und Carla

Elliot steht vor dem Problem, dass J.D. glaubt, er würde mit ihr in ihr neues Haus ziehen; sie möchte jedoch lieber alleine wohnen. Carla hingegen kann sich nicht überwinden, Turk zu sagen, dass sie lieber arbeiten möchte, als mit Izzy ein Jahr zu Hause zu bleiben. Die beiden suchen nach Ausreden, um die Männer milde zu stimmen, kommen jedoch zu dem Schluss, dass ihre Ausweichmöglichkeiten nichts taugen.

Carla            Those are some lame-ass ideas  
*Das sind wirklich armselige Ideen.*

Elliot           We are so screwed  
*Wir sind echt angeschissen.*

Obwohl Elliot das starke Wort screwed verwendet, passt *angeschissen* nicht zu ihrem Charakter, da sie nur selten *echte* Schimpfwörter verwendet und auch generell eher gehemmt ist. Sie hat beispielsweise Schwierigkeiten damit, Geschlechtsorgane zu benennen oder gar mit PatientInnen über Probleme in dieser Region zu reden. Sie erfindet sogar Wörter, um sich die Peinlichkeit zu ersparen, die Fachwörter zu verwenden. Im Englischen verwendet sie auch zum Beispiel nie das gängige Schimpfwort *Fuck*, sondern immer eine Abwandlung davon, nämlich *Frick*, das im Deutschen mit *Biberkacke* wiedergeben wird. Es ist also für ihren Charakter völlig unnatürlich, plötzlich *angeschissen* zu sagen. Bessere Lösungen wären zum Beispiel *Wir stecken echt in der Klemme* oder *Wie kommen wir da bloß raus?* Obwohl im Originaldialog keine Frage gestellt wird, würde diese Übersetzung passen, da sie das Gemeinte widerspiegelt. Zudem würde die Frage auch zum nachfolgenden Lied passen, in dem die Antwort darauf gegeben wird: *It's best to know the truth.*

Ein weiteres Beispiel zum inadäquaten Stil findet sich auch später in der Folge, wenn Elliot J.D. erklärt, dass er doch mit ihr in ihr neues Haus ziehen kann, weil sie ihn in seiner schwierigen Lebenslage nicht im Stich lassen will.

## 18:28

Elliot            Look, J.D., I don't want to let you down when your life is so crappy.

Move in with me.  
*Hör mal, J.D., ich lass dich nicht im Stich wenn dein Leben so beschissen ist. Zieh mit mir ein.*

- J.D. No, Elliot, it's ok. I was just feeling sorry for myself. Plus, it's about time you lived on your own. You're closer to 40 than 30.  
*Nein Elliot, schon gut. Ich hab' mich nur selbst bemitleidet. Außerdem wird es Zeit, dass du mal alleine wohnst. Du bist näher an den 40 als an den 30.*
- Elliot J.D., I'm 29.  
*Ich bin 29.*
- J.D. I'm playing with you. Listen, we're gonna be fine. You know why?  
*Ich nehm dich doch nur auf den Arm. Wir packen das schon. Weißt du wieso?*

Die Übersetzung an sich ist wieder korrekt. Crappy kann durchaus mit *beschissen* übersetzt werden. *Beschissen* ist aber derber und vulgärer als das englische *crappy*, weswegen ich eine mildere Version im Deutschen für angebrachter halte. *Hör mal, J.D., ich lass dich nicht im Stich wenn dein Leben so mies ist* wäre beispielsweise eine Übersetzung, die für Elliots Sprachgebrauch normal klingt und nicht in eine derbe Sprache abrutscht, die für Elliot ganz untypisch wäre. Nach meinem Verständnis ist es auch Aufgabe von ÜbersetzerInnen, sich zu überlegen: Wie würde diese Figur etwas sagen? Welche Stilebene bedient sie oder eben nicht? Die Synchronfassung erfüllt diese Anforderungen hier nicht, weswegen ich sie nicht für adäquat halte.

### 5.1.1 Bewertung der Synchronisation

Aufgrund dieser sechs gewählten Beispiele und deren Analyse kann nur ein Urteil gefällt werden: Die Synchronisation ist sehr gut gelungen. Im Vergleich zur Originalfassung sind die Dialoge auch in der Synchronfassung witzig und frech. Die Dialoge klingen bis auf kleine Probleme bezüglich des Stils natürlich und authentisch. Sie entsprechen den Charakteren der Originalfassung und sind ein Beweis dafür, dass Synchronfassungen eben doch auch gelingen können und nicht automatisch einen Qualitätsverlust bedeuten müssen. Was es dafür braucht, ist ein skoposorientiertes Vorgehen, bei dem die Funktion der Übersetzung im Vordergrund steht und man stets der Frage nachgehen muss, ob die gewählte Übertragung adäquat ist.

## 5.2 Untertitelung

In Kapitel 3.3.4 wurde Musik als besondere Herausforderung bei der Übertragung audiovisueller Texte genannt. Da anhand der musikalischen Teile eine Geschichte erzählt wird, sind sie ebenso wichtig wie die gesprochenen Parts. In diesem Fall wurde für die Übertragung der Songs die Untertitelung gewählt, die es im Anschluss zu analysieren gilt. Die beiden verfügbaren Versionen<sup>12</sup> – DVD und TV – werden untersucht und auf ihre Funktionalität überprüft. Im abschließenden Urteil bleibt zu klären, wie gut die Untertitelung gelungen ist oder ob eine Synchronfassung der gesungenen Parts möglicherweise eine bessere Lösung gewesen wäre.

Hierzu ist noch anzumerken, dass die Untertitel unkorrigiert von der DVD beziehungsweise von der TV-Version übernommen wurden.

### 1. 00:55 Are you okay?

J.D. und Elliot sind im Park. Vor ihren Augen bricht eine Frau zusammen, die beiden leisten erste Hilfe.

J.D.	How many fingers do you see? <b>Wie viele Finger sehen Sie?</b> <i>Wie viele Finger sehen Sie?</i>
Elliot	Call <u>911 emergency</u> . <b><u>Ruft den Notarzt.</u></b> <i>Rufen Sie einen <u>Krankenwagen</u>.</i>
Ms Miller	Why are you singing? Wait! Why am I singing? <b>Warum singen Sie?</b> <b>Moment, warum singe ich</b> <i>Warum singen Sie?</i> <i>Warten Sie, warum singe ich?</i>
J.D.	Is there someone here with you? <b>Ist jemand bei Ihnen?</b> <i>Ist jemand mit Ihnen hier?</i>

---

<sup>12</sup> Die Quellen für die Songtexte finden sich in der Bibliographie, Internetquellen 34-42.

Elliot           Someone that we could talk to?  
**Jemand, mit dem wir reden können?**  
*Jemand, mit dem wir sprechen können?*

Alle             Are you okay? Are you alright?  
**Geht es Ihnen gut? Sind Sie in Ordnung?**  
*Alles in Ordnung mit Ihnen?*

911 ist die Notfallnummer in den USA, sowohl für Feuerwehr, Rettung als auch Polizei. Da Ms Miller kollabiert ist, wird vermutlich ein *Krankenwagen* gerufen. Dies bestätigt sich dann auch in der nächsten Szene, wo J.D. und Elliot am *Sacred Heart* ankommen und Ms Miller aus dem Krankenwagen ins Krankenhaus transportieren. *Krankenwagen* ist also eine mögliche Lösung.

Die DVD-Version *Notarzt* ist auch eine akzeptable Übersetzung, wenn ich sie auch nicht genauso gelungen wie die TV-Version sehe. Wenn man sich vorstellt, dass vor einem im Park eine Frau zusammenbricht, ist es durchaus authentisch, dass man einen *Notarzt* ruft. In diesem Fall kollabiert Ms Miller aber vor zwei Ärzten, weswegen ich es für eher unwahrscheinlich halte, dass diese beiden nach einem *Notarzt* fragen, auch wenn die Übersetzung grundsätzlich nicht falsch ist. Beide Versionen sind also zulässig, auch wenn die TV-Version besser in die Situation passt.

Auch die Anrede in der DVD-Version ist nicht adäquat: **Ruft den Notarzt**. In der TV-Version wurde die passendere Anrede gewählt, nämlich *Rufen Sie einen Krankenwagen*. Da davon auszugehen ist, dass die anderen ParkbesucherInnen J.D. und Elliot nicht bekannt sind, ist die höfliche Anrede angebracht. Auch diese Details sind wichtig, damit eine Übersetzung ihre Funktion erfüllt und natürlich und authentisch wirkt.

## 2. 01:41 Welcome to Sacred Heart

J.D. und Elliot kommen mit Ms Miller im Krankenhaus an, wo sie bereits von Dr. Kelso und dem Rest der Belegschaft erwarten werden.

Dr. Kelso       Hello, I'm Dr. Kelso, I'm delighted that you came  
So the doctors say you fainted, and you don't know what's to blame

Well, put your mind at ease, there's no ill we can't outsmart  
On behalf of all who work here...

**Hallo ich bin Dr. Kelso**  
**Und freu mich über Ihren Besuch**  
**Man sagte mir, sie fielen um**  
**Und wissen nicht, warum**  
**Keine Sorge, es gibt nichts,**  
**Das wir nicht heilen können**  
**Im Namen von allen, die hier arbeiten**

*Hallo, ich bin Dr. Kelso*  
*und freue mich, dass Sie hier sind.*  
*Die Ärzte sagen, Sie sind umgekippt*  
*...und wissen nicht, warum.*  
*Keine Sorge,*  
*wir überlisten jede Krankheit.*  
*Im Namen der Belegschaft*

Alle            Welcome to Sacred Heart!  
**Willkommen im Sacred Heart!**  
*Willkommen im Sacred Heart!*

J.D.            Our facilities are excellent! You couldn't ask for more  
**Unsere Einrichtungen sind erstklassig**  
**Sie bekommen nirgendwo mehr.**  
*Unsere Zimmer sind ein Traum,*  
*mehr kann man nicht verlangen.*

Interessant ist hier das englische Wort facilities. Damit ist in diesem Fall gemeint, dass das Krankenhaus aufgrund der guten Ausstattung optimale Arbeit leisten kann. Deswegen kann Ms Miller sich glücklich schätzen, dass sie gerade in dieses Krankenhaus eingeliefert wird. Während in der DVD-Untertitelung die Übersetzung **Einrichtungen** gewählt wurde, wurde für das Fernsehen mit *Zimmer* übersetzt. Die TV-Übersetzung halte ich nicht für gelungen, da sie nur vermittelt, dass die *Zimmer* im Krankenhaus schön sind; dies muss jedoch wenig bis nichts mit den medizinischen Leistungen zu tun haben, die im Krankenhaus geboten werden. Auch **Einrichtungen** ist nicht optimal gewählt und vor allem der Plural stört. Durch beide Übersetzungen wird die eigentlich Bedeutung der Aussage nicht einwandfrei übertragen. Eine Übersetzung wie beispielsweise *Die Versorgung hier ist exzellent* würde dem Gemeinten näher kommen und wäre demnach eine adäquatere Übersetzung.

Auch der Hausmeister empfängt Ms Miller vor dem Krankenhaus und gibt ihr einen guten Rat. Dr. Kelso und Dr. Cox stellen sich gegenseitig vor.

- Hausmeister As long as you avoid the bathrooms on the second floor  
**Solange Sie die Toiletten  
im zweiten Stockwerk meiden.**  
*Halten Sie sich nur von den Toiletten  
im zweiten Stock fern.*
- Dr. Kelso This is Dr. Cox, I'll be giving him your chart  
**Das ist Dr. Cox**  
**Ich gebe ihm Ihren Befund**  
*Das ist Dr. Cox,  
dem gebe ich Ihre Akte.*
- Dr. Cox And that's Dr. Kelso - the kiss-ass of Sacred Heart!  
**Und das ist Dr. Kelso**  
**Der Arschkriecher von Sacred Heart.**  
*Und das ist Dr. Kelso,  
der Oberschleimer des Sacred Heart.*

Chart ist das Krankenblatt von PatientInnen. Obwohl in der Folge darin auch ein **Befund** zu finden sein wird, kann dies in dieser Situation nicht der Fall sein, da die Patientin zu diesem Zeitpunkt eingeliefert wird. *Akte* ist besser gewählt und entspricht auch den fachsprachlichen Konventionen. *Krankenblatt* oder *Krankengeschichte* wären alternative Lösungen gewesen – sie sind aber vermutlich zu lang. Die Länge könnte auch der Grund dafür sein, warum in der TV-Version eben nicht von der *Krankenakte* sondern nur von der *Akte* die Rede ist, obwohl die erste Variante üblicher ist. Diese Vorgehensweise ist zulässig und die Übersetzung somit adäquat.

*Arschkriecher* ist durchaus eine gängige Übersetzung für kiss-ass. Sie passt zwar zur Ausdrucksweise von Dr. Cox, da dieser generell nicht mit Beleidigungen spart, allerdings passt sie nicht zum Verhalten von Dr. Kelso. Regelmäßige *Scrubs*-ZuseherInnen würden sich hier wundern, warum Dr. Kelso als *Arschkriecher* bezeichnet wird. Klar ist, dass er reiche PatientInnen bevorzugt behandelt und zu diesen mehr als freundlich ist, auch wenn er hinter deren Rücken über sie schimpft. Generell kümmert er sich nicht sonderlich um das Wohl seiner PatientInnen und auch seine Frau scheint ihm nicht allzu sehr am Herzen zu liegen. Da er sich aber eben besonders für reiche PatientInnen einsetzt und bei diesen nicht mit Komplimenten spart, ist *Oberschleimer* hier die adäquatere Übersetzung.



J.D., Elliot und Dr. Kelso geben Beispiele, wie die unterschiedlichen Verletzungen und Krankheiten im *Sacred Heart* behandelt werden.

J.D.            You say you burned your hand real bad – we'll fix you up with  
gauze  
**Sie sagten**  
**Sie verbrannten sich Ihre Hand**  
**Wir behandeln Sie mit einem Verband**  
*Sie haben sich die Hand verbrannt?*  
*Wir verbinden Sie mit Gaze.*

*Gaze* ist nichts anderes als das medizinische Fachwort für Verbandsmaterial (vgl. Internetquelle 20). Die TV-Version ist also nicht falsch, es kann jedoch auch nicht angenommen werden, dass alle ZuseherInnen mit diesem Fachwort vertraut sind. Zudem kann ganz einfach ein Synonym gefunden werden – nämlich **Verband** – wodurch sofort klar wird, was gemeint ist.

Bei der DVD-Übersetzung tritt jedoch das Problem auf, dass mit einem **Verband behandelt** wird – mit einem Verband behandelt man jedoch nichts, man verbindet damit eine Wunde o.Ä. Mit einem *Verband verbinden* funktioniert jedoch auch nicht. Das könnte der Grund dafür sein, warum in der TV-Version *Gaze* gewählt wurde, nämlich damit die Wortwiederholung *Wir verbinden Sie mit einem Verband* vermieden werden kann. Eine mögliche Lösung wäre beispielsweise *Wir versorgen Ihre Wunde mit einem Verband* gewesen. Hier müsste allerdings überprüft werden, ob die Übersetzung zu lang für den Untertitel wäre.

Elliot            Perhaps you need your fat sucked out – or want a smaller schnoz!  
**Vielleicht müssen Sie sich**  
**Ihr Fett absaugen lassen**  
**oder Ihre Nase verkleinern lassen.**  
*Sie wollen sich Ihr Fett absaugen lassen?*  
*Oder 'n kleineren Riecher?*

Schnoz ist umgangssprachlich für das standardsprachliche Wort *Nase*. Aus diesem Grund ist die TV-Version gelungener, weil die Übersetzung auf derselben Stilebene wie die Originalfassung angesiedelt ist.

Perhaps you need your fat sucked out wird für die DVD mit **vielleicht müssen Sie sich Ihr Fett absaugen lassen** übersetzt. Auch wenn im Original need steht, so ist damit gewiss nicht gemeint, dass sich jemand Fett absaugen lassen **muss**. Für die TV-Version wurde das erkannt und ganz richtig wurde *Sie wollen sich Ihr Fett absaugen lassen?* übersetzt. Dabei handelt es sich um eine funktionale Übersetzung, die das Gemeinte wiedergibt und demnach adäquat ist.

Dr. Kelso      You caught an S.T.D. from some tasty little tart?  
**Sie haben eine Geschlechtskrankheit  
von einem kleinen Abenteuer?**  
*Sie haben sich von 'ner scharfen  
Kleinen 'n Tripper eingefangen?*

Eine Sexually transmitted Disease ist natürlich eine **Geschlechtskrankheit**. Die Übersetzung ist also korrekt – sie passt aber in diesem Fall absolut nicht zum Stil der Aussage an sich, sie ist viel zu formal für diese eher vulgäre Frage. Der *Tripper* von der TV-Version passt stilistisch viel besser, obwohl er nicht die ganze Bandbreite an STDs, sondern nur eine bestimmte wiedergibt. Aus translatorischer Sichtweise ist das jedoch kein Problem – sowohl die ZuseherInnen der Originalfassung als auch jene der Untertitelung erhalten dieselbe Information und bekommen diese zusätzlich auf ähnlicher stilistischer Ebene präsentiert – die Übersetzung ist daher adäquat.

Der TV-Untertitel ist jedoch ein Beispiel für einen Untertitel, der nicht in logische Sinneinheiten unterteilt ist. *Scharfen* und *Kleinen* sollte nicht getrennt werden. Vermutlich war dies aufgrund von Platzbeschränkungen jedoch nicht möglich.

### 3. 04:16 Everything comes down to poo

Nachdem die audiologischen und neurologischen Test keine Ergebnisse brachten, gibt es laut J.D. und Turk nur noch einen Test, der alles aufklären kann: eine Stuhlprobe.

J.D.            You see....  
Everything comes down to poo!  
From the top of your head, to the sole of your shoe  
We can figure out what's wrong with you by lookin' at your poo!  
Turk?

**Sehen Sie**  
**Es kommt alles auf die Kacke an**  
**Von Ihrem Kopf bis zu Ihren Füßen [sic!]**  
**Wir finden ihr Problem**  
**Indem wir Ihre Kacke untersuchen.**  
**Turk?**

*Alles ist eine Frage des Stuhls.*  
*Von Kopf bis Fuß...*  
*erkennen wir, was Sie drückt,*  
*durch einen Blick auf Ihren Stuhl!*  
*Turk.*

Turk            Do you have a hemorrhoid or is it rectal cancer?  
When you flush your dookie down, you flush away the answer!  
**Haben Sie Hämorrhiden**  
**Oder ist es Darmkrebs?**  
**Wenn Sie die Kacke runterspülen,**  
**Dann auch die Antwort darauf**  
*Haben Sie Hämorrhiden?*  
*Oder ist es Darmkrebs?*  
*Wenn Sie den Haufen runterspülen,*  
*ist auch die Antwort futsch.*

J.D.            It doesn't really matter if it's hard or if it's loose  
We'll figure out what's ailing you, as long as it's a deuce!  
Yes!  
Everything comes down to poo!  
**Es ist egal,**  
**Ob hart oder weich**  
**Wir finden Ihr Problem,**  
**Wenn es nur die Kacke ist**  
**Ja!**  
**Es kommt alles auf die Kacke an**  
*Ganz egal, ob hart oder weich...*  
*...wir finden raus, was Sie plagt,*  
*die Kacke sagt's uns gleich.*  
*Alles ist eine Frage des Stuhls.*

Alle hier gewählten Übersetzungen für die Originalversionen (poo, deuce, dookie) sind nicht adäquat. *Kacke* von der DVD-Version ist viel zu vulgär, als dass es eine passende Übersetzung für das eher niedliche poo sein könnte. Auch *Stuhl* passt nicht, da es ein medizinisches Fachwort ist, das zwar von der Situation her passen würde, stilistisch aber nicht dem Englischen poo entspricht, das eher kindersprachlich ist. Hier braucht es eine Übersetzung, die weder zu fachlich noch zu vulgär ist. Genauso trifft es für dookie oder

auch deuce zu, auch wenn diese Wörter schon nicht mehr so kindersprachlich sind wie poo. *Kacka, Häufchen, Haufen, Aa* sind denkbare Lösungen, die weder zu vulgär noch zu fachlich sind.

Sehr gelungen ist hier die Übertragung des Reims in der TV-Version (*Ganz egal, ob hart oder weich, wir finden raus, was Sie plagt, die Kacke sagt's uns gleich*). Auch wenn es in den Untertiteln nicht vorrangig darum geht, die Reime wiederzugeben, so ist es doch äußerst vorteilhaft, wenn dies gelingt. Dadurch wird der Rhythmus des Liedes nicht gebrochen; die Untertitel lassen sich leichter lesen.

Turk            If you want to know what's wrong, don't sit and act so cool  
                  Just be a man and eat some bran, and drop the kids off at the pool!  
                  **Wenn Sie wissen wollen, was los ist,**  
                  **Dann tun Sie nicht so cool**  
                  **Seien Sie ein Mann, essen Sie Kleie**  
                  **Und lassen Sie die Kinder am Pool**  
                  *Wollen Sie wissen, was Ihnen fehlt,*  
                  *dann sitzen Sie nicht rum.*  
                  *Essen Sie Kleie und lassen Sie...*  
                  *die Knödel in die Schüssel fallen.*

In der DVD-Version wurde bei diesem Beispiel nicht erkannt, dass drop the kids off at the pool eine Metapher für Stuhlgang ist. Unverständlich ist, wie dieser Irrtum zustande kommen konnte, da diese wörtliche Übersetzung keinerlei Zusammenhang mit dem vorher Gesagten hat und hier schlichtweg keinen Sinn ergibt. Es handelt sich einfach nicht um eine im deutschen Sprachraum geläufige Metapher. Eine mögliche Erklärung ist, dass der Reim *cool – pool* erhalten werden sollte – auf Kosten einer adäquaten Übersetzung. Das ist jedoch eindeutig die falsche Priorität. Ein fehlender Reim ist mit Sicherheit besser zu verkraften als eine völlig inadäquate Übersetzung. In der TV-Version wurde die Metapher erkannt und es wurde *die Knödel in die Schüssel fallen lassen* übersetzt. Die Übersetzung ist adäquat und die ausgangssprachliche Metapher wird durch eine passende zielsprachliche Version ersetzt.

J.D. /Turk        It may sound gross, you may say "shush!"  
                  But we need to see what comes out of your tush!  
                  **Es mag eklig klingen**  
                  **Sie mögen „Schluss damit“ denken,**  
                  **Aber wir müssen sehen,**

**was aus Ihrem Hintern kommt!**

*Es mag eklig klingen...*

*...vielleicht sagen Sie auch „Igitt“.*

*Doch wir müssen sehen,*

*was Ihnen aus dem Po rutscht.*

Shush! entspricht am ehesten dem deutschen *Pst!* oder *Sch!* Für die DVD-Version wurde von den ÜbersetzerInnen eine Abwandlung davon, nämlich **Schluss damit** gewählt. Diese Übersetzung ist adäquat.

Für die TV-Version wurde allerdings *Igitt!* übersetzt. Obwohl es sich hier streng genommen nicht um die korrekte Übersetzung von *Shush!* handelt, so ist es doch eine adäquate Übersetzung, da sie in die Situation passt und es durchaus denkbar ist, dass sich eine Person bei Gesprächen über den Stuhl ekelt. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass die korrekte Übersetzung nicht immer die beste sein muss. *Igitt* passt absolut in die Situation und ist somit ebenfalls eine adäquate Übersetzung.

J.D./Turk

Please, won't you pinch us off a big, fat clue!

Our number one test is your Number Two!

**Drücken Sie uns doch bitte**

**einen großen, fetten Indiz raus [sic!]**

**Unsere beste Untersuchung**

**ist Ihre Kacke**

*Quetschen Sie uns*

*'n dicken Hinweis raus.*

*An erster Stelle steht für uns*

*Ihr großes Geschäft.*

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Negativbeispielen für die Übersetzung von poo, deuce, dookie ist die Übertragung hier zumindest für die TV-Version sehr gut gelungen. Number two ist eine kindersprachliche Metapher für Stuhlgang. Die Übertragung für die DVD ist erneut stilistisch nicht adäquat, für die TV-Version wurde allerdings eine sehr gute Lösung gefunden, nämlich das *große Geschäft*.

Anzumerken ist allerdings, dass das Wortspiel our number one test is your number two verloren geht. Eine mögliche Alternative, die zwar inhaltlich nicht zu 100 Prozent der Originalfassung entspricht, ihr aber sehr nahe kommt ist: *An erster Stelle stehen für uns ihre vier Buchstaben*. Mit dieser Lösung bliebe auch das Zahlenspiel erhalten und auch inhaltlich sollte klar sein, was gemeint ist, da zuvor schon mehrmals von Stuhlproben die

Rede ist. Da die Übertragung für das TV-Publikum jedoch auch adäquat ist, ist gegen diese Lösung nichts einzuwenden.

J.D. /Turk     Doo-doo! Doo-doo! Doo-doo! Doo-doo!  
**Kacke an, Kacke an, Kacke an, Kacke an**

-

Abgesehen von der bereits erwähnten unpassenden Stilebene ist hier außerdem interessant, dass die ÜbersetzerInnen der TV-Version scheinbar nicht bemerkt haben, dass auch doo-doo ein Synonym für poo ist. Dies wurde für die DVD-Version zwar erkannt, aber eben nicht stilgerecht übertragen. Eine hier sehr passende Übersetzung wäre das kindersprachliche *Aa*, das sowohl auf der Stilebene als auch bezüglich der Länge passen würde.

#### 4. **06:46 We're gonna miss you, Carla**

Carla ist mit ihren Ex-KollegInnen zusammen, als Dr. Kelso ihr einen Besucherausweis ansteckt, da sie im Moment aufgrund ihrer Babypause nicht im *Sacred Heart* arbeitet. Das nimmt die Belegschaft zum Anlass, um Carla klarzumachen, wie sehr sie im Krankenhaus vermisst werden würde.

Chor            We're gonna miss you, Carla  
                  Ooooh, we're gonna miss you 'round here  
                  We're gonna miss you, Carla  
                  We're singin' this through our tears  
                  How we ever gonna get along without you for a long, long year?  
                  **Wir werden Sie hier vermissen**  
                  **Wir werden Sie vermissen, Carla**  
                  **Wir sagen's mit Tränen in den Augen**  
                  **Wie sollen wir jemals ein langes,**  
                  **langes Jahr ohne Sie auskommen?**  
                  *Du wirst uns hier fehlen, Carla*  
                  *Unter Tränen sagen wir:*  
                  *Wie sollen wir ohne dich klarkommen...*  
                  *ein endloses Jahr lang?*

In diesem Abschnitt gibt es zwei Problembereiche. Zum einen wird Carla in der DVD-Version gesiezt, in der TV-Version allerdings geduzt. Hierbei handelt es sich um ein häufiges Problem bei der Übertragung englischsprachiger Texte ins Deutsche. Kennt man die Serie, so müsste eigentlich klar sein, dass sich die meisten MitarbeiterInnen untereinander zwar mit dem Vornamen, aber mit *Sie* ansprechen. Aus diesem Grund sollte auch bei den Untertiteln so vorgegangen werden beziehungsweise sollte zumindest eine einheitliche Version gewählt werden. Etwas später wird dann nämlich auch plötzlich in der TV-Version gesiezt.

Der zweite Problembereich ist, dass für das TV-Publikum die sich wiederholenden Zeilen We're gonna miss you, Carla. We're gonna miss you 'round here. We're gonna miss you, Carla. Nur beim ersten Satz untertitelt werden, anschließend wird der Untertitel ausgeblendet und erst wieder bei We're singing this through our tears eingeblendet. Diese Methode halte ich für ungünstig, da bei den ZuseherInnen der Eindruck entstehen könnte, dass ihnen etwas vorenthalten wird. Es ist auch nicht verständlich, warum für die TV-Version so entschieden wurde. Es wäre kein Problem, einfach bei jeder Zeile den Text einzublenden, wie es auch für die DVD-Version gemacht wird.

Turk            My baby's made the choice to be at home and not at work  
So let us all rejoice 'cause she's the brand-new Mama Turk!  
**Mein Schatz hat sich für Zuhause** [sic!]  
**und nicht für die Arbeit entschieden**  
**Also freuen wir uns alle**  
**Denn sie ist die brandneue Mama Turk**  
*Mein Baby hat sich für zu Hause*  
*entschieden und nicht für die Arbeit.*  
*Freuen wir uns*  
*über die frischgebackene Mama Turk.*

In diesem Abschnitt finden sich mehrere interessante Details. Bei der ersten Markierung, my baby, wurde für die DVD **Mein Schatz** übersetzt, für das TV-Publikum *mein Baby*. SerienkennerInnen wissen, dass Turk Carla nur äußerst selten **Schatz** nennt; meistens sagt er jedoch *Baby* zu ihr. Obwohl also **Schatz** eigentlich keine falsche Übersetzung ist, ist *Baby* eindeutig vorzuziehen.

Bei der zweiten Markierung handelt es sich um ein Wortspiel, das nicht wirklich ins Deutsche übertragen wurde: Mama Turk. Damit ist einerseits Carla gemeint, die ebenfalls den Nachnamen Turk trägt und eben kürzlich Mutter wurde. Andererseits ist am Bildteil

erkennbar, wie Turk ein Huhn o.Ä. imitiert und somit eine Anspielung auf Turkey macht. Beide verfügbaren Untertitelversionen haben *Mama Turk* übernommen. Das war auch richtig so, denn eine Übertragung ins Deutsche ist hier nicht möglich. Der Bildteil irritiert allerdings, da durch die Untertitel nicht klar wird, warum Turk plötzlich ein Huhn imitiert.

Chor            We're gonna miss you, Carla  
                  We're gonna miss you 'round here!  
                  **Wir werden Sie vermissen, Carla**  
                  *Wir werden Sie hier vermissen*

Ted             I need a tissue, Carla!  
                  **Ich brauche ein Kleenex, Carla**  
                  *Ich brauche ein Taschentuch, Carla.*

Es ist hier nicht nachzuvollziehen, warum für die DVD-Version *Kleenex* übersetzt wurde. Für eine Synchronversion wäre es möglicherweise aufgrund der Länge der Wörter verständlich; für den Untertitel gilt dieser Grund in diesem Fall nicht. *Taschentuch* ist hier die adäquatere, weil markenneutrale Übersetzung.

Allerdings muss den ÜbersetzerInnen hier etwas zugutegehalten werden: *Kleenex* als Übersetzung ist sicherlich adäquater als es beispielsweise *Tempo* gewesen wäre. Die Sendung ist und bleibt in ihrer Ausgangskultur verhaftet, aus diesem Grund ist es durchaus plausibel, dass Ted *Kleenex* sagen würde. Da er aber auch in der englischen Originalversion nicht den Markennamen, sondern das neutrale tissue sagt, bin ich der Meinung, dass auch die Übersetzung markenneutral ausfallen sollte.

## 5. 08:48 The Rant Song

Ms Miller wendet sich an Dr. Cox, da sie sich weitere Untersuchungen wünscht. Dr. Cox ist genervt von ihr. In diesem Moment erscheint J.D. und erzählt voller Freude, dass er jetzt den Parkplatz neben Dr. Cox hat. Daraufhin beginnt Dr. Cox mit seiner Schimpftirade gegen J.D.

J.D.             Dr. Cox, huge news! I pulled some strings, and got the parking spot  
                  right behind yours! Bumper Buddies.  
                  **Dr. Cox, großartige Neuigkeiten**



**Ich bekam durch Beziehungen  
den Parkplatz gleich hinter Ihrem  
Stoßstangenkumpels**

*Tolle Neuigkeiten:*

*Ich hab den Parkplatz gleich hinter Ihrem bekommen  
Stoßstangen-Kumpels!*

Ein typisches Problem bei der Untertitelung ist die Verwendung des Präteritums. In der gesprochenen Sprache klingt es einfach unnatürlich; das Perfekt fügt sich besser ein. Aus Platzgründen kann es jedoch im Untertitel oft nicht gewählt werden. Dies ist ein nachvollziehbarer Grund, wenn dadurch eine vollständige Übertragung ermöglicht wird.

Weiters fällt hier auf, dass bei der TV-Version einige Details aus der Originalfassung verloren gingen. Dr. Cox wird nicht direkt angesprochen, außerdem fällt weg, dass J.D. durch Beziehungen den Parkplatz hinter Dr. Cox bekommen hat. Es ist nicht nachzuvollziehen, warum diese Informationen in der Untertitelung verloren gingen. Durch Platz- oder Zeitgründe ist dies nicht zu rechtfertigen. In der DVD-Version wurde diese Passage vollständig übertragen. Das Argument, dass es sich hier um keine relevante Information handelt, dass J.D. den Parkplatz nur durch Beziehungen bekam, finde ich nicht zulässig. Dadurch wird widerspiegelt, wie wichtig J.D. es ist, dass er diesen Parkplatz in der Nähe seines Mentors hat und dass er sich bemüht hat, diesen zu bekommen. Das reflektiert sein normales Verhalten gegenüber Dr. Cox, dessen Anerkennung er sich so sehr wünscht. I pulled some strings in der Untertitelung wegzulassen halte ich demnach für einen Fehler, da dadurch den ZuseherInnen dieser Version relevante Information vorenthalten bleibt.

Dr. Cox            Still, you're not nearly as bad as her. Do you know how much you  
annoy me? The answer is a lot. Should I list the reasons why?  
Well I don't see why not.  
**Und trotzdem geht es Ihnen**  
**Nicht annähernd so schlecht wie ihr**  
**Wissen Sie, wie sehr Sie**  
**Mir auf die Nerven gehen**  
**Die Antwort ist „sehr“**  
**Und soll ich Ihnen sagen, warum?**  
**Nun ja, warum nicht**  
*Sie sind nicht ansatzweise so schlimm*  
*wie die da.*  
*Weißt du, wie sehr du mich nervst?*

Die Antwort lautet „sehr“  
Soll ich Dir die Gründe dafür aufzählen?  
Warum nicht?

Bei diesem Beispiel ist bei der Übersetzung für die DVD-Version offensichtlich ein Verständnisproblem entstanden. You're not nearly as bad as her, das, wie in der TV-Version richtig übersetzt, für *Sie sind nicht ansatzweise so schlimm wie die da* steht, wurde für die DVD mit **Geht es Ihnen nicht annähernd so schlecht wie ihr** übersetzt. Wäre hier kein Kontext vorhanden, könnte diese Übersetzung Sinn ergeben, besonders auch deswegen, weil kurz davor von der Krankheit von Ms Miller gesprochen wird. In diesem Kontext ergibt die Übersetzung jedoch gar keinen Sinn. Das Gemeinte wurde einfach nicht erkannt – die Untertitel stiften somit Verwirrung.

Für eine adäquate Übersetzung fehlte hier möglicherweise das nötige Hintergrundwissen: Dr. Cox spricht J.D. andauernd mit Frauennamen an und bezieht sich auch oft mit *sie* auf ihn. Es scheint, als hätten die ÜbersetzerInnen der DVD-Version das nicht gewusst und es ist wegen der Verwendung von you und her zu Unklarheiten gekommen. Ganz nachvollziehbar ist das trotzdem nicht, da sich Dr. Cox wie am Bildmaterial ersichtlich ist, bei diesen Aussagen eindeutig J.D. zuwendet und sogar mit dem Finger auf ihn zeigt.

Die TV-Version ist ein sehr schönes Beispiel dafür, wie dieses Problem gelöst werden sollte: Ms Miller wird gesiezt, *her* wird richtig mit *die da* und bezugnehmend auf J.D. übersetzt, danach wird zum *du* gewechselt. Diese Übersetzung erfüllt ihre Funktion und ist demnach adäquat.

Dr. Cox      It's your hair, your nose, your chinless face, you always need a hug.  
Not to mention all the manly Appletinis that you chug.  
That you think I am your mentor just continues to perplex.  
And oh my god, stop telling me when you have nerdy sex!  
**Es ist Ihr Haar, Ihre Nase**  
**Ihr kinnloses Gesicht**  
**Sie brauchen immer eine Umarmung**  
**Und all die männlichen Apfelmartini,**  
**die Sie saufen**  
**Dass Sie glauben, ich wäre Ihr Mentor**  
**Macht mich weiterhin perplex**  
**Und reden Sie mir nicht mehr**  
**von Ihrem absonderlichen Sex**

*Die Haare, die Nase, die kinnlose  
Fresse, das dauernde Umarmen...  
Dein machohaftes Appletini-Gesaufe,  
Du hältst mich für deinen Mentor,  
das macht mich perplex.  
Und verschone mich doch  
mit deinem mickrigen Sex.*

SerienkennerInnen wissen, dass J.D. seinen *Appletini* liebt, egal ob auf Englisch oder auf Deutsch. Eine Übersetzung mit **Apfelmartini** ist zwar nicht falsch, aber eben nicht adäquat. Für die TV-Version wurde das erkannt und adäquat mit *Appletini* übersetzt.

Zudem findet sich hier wieder ein Problem, das bereits zuvor angesprochen wurde: Du/Sie. Kennt man die Serie, so weiß man, dass Dr. Cox J.D. duzt. Das sollte sich auch in den Untertiteln widerspiegeln.

Des Weiteren wird in beiden Versionen nicht treffend übertragen, was Dr. Cox mit all the manly Appletinis that you chug eigentlich meint. Da er J.D. wie bereits erwähnt immer wieder mit Frauennamen anspricht und seine Männlichkeit stark in Zweifel zieht, meint er mit manly weder **männlich** noch *machohaft*, sondern eigentlich das Gegenteil davon, also dass er aufgrund seiner fehlenden Männlichkeit gerne dieses Getränk trinkt. Die Ironie kann aber durch die Untertitel nicht vermittelt werden, es sei dann, man würde **männlich** oder *machohaft* in Anführungszeichen setzen. Eine weitere Möglichkeit wäre *Dein unmännliches Appletini-Gesaufe*. Dadurch wird das eigentlich Gemeinte wiedergegeben, wodurch es zu einer adäquaten Übersetzung wird.

Auch der Hausmeister, der seit J.D.s erstem Tag im *Sacred Heart* Groll gegen ihn hegt, stimmt in die Beschimpfungstirade von Dr. Cox mit ein.

Hausmeister It all started with a penny in the door. There was a hatred I had never felt before. So now I'll make him pay, each and every day.  
Until that mouse haired little nuisance is no more.  
**Es begann alles mit einem Groschen in der Tür**  
**Da war ein Hass,**  
**den ich nie zuvor hatte gespürt**  
**Also jetzt wird er zahlen**  
**Jeden einzelnen Tag**  
**Bis es diese kleine**

### **haarschaumbenutzende Nervensäge**

#### **Nicht mehr gibt**

*Alles begann mit einem Penny*

*in der Tür.*

*Ich verspürte einen Hass*

*wie nie zuvor.*

*Darum lasse ich ihn jetzt*

*Tag für Tag bezahlen.*

*Bis dieser kleine gegelte Quälgeist*

*erledigt ist.*

Eine Serie ist und bleibt in ihrer Ausgangskultur verhaftet. Darüber müssen sich ÜbersetzerInnen im Klaren sein, wenn sie ihre Arbeit ausführen. So ist eine Übersetzung für penny mit **Groschen** hier schlichtweg nicht adäquat und auch in keinster Weise nachvollziehbar: Im Vergleich dazu wird ja auch beispielsweise *Ms Miller* im Deutschen untertitelt beziehungsweise synchronisiert, obwohl im deutschen Sprachraum wohl eher von *Fr. Miller* oder in extremer Weiterführung von *Fr. Müller* die Rede sein müsste. Auch in der Synchronversion wird zu Anfang ganz richtig *Dollar* beibehalten, wenn Carla ausrechnet, wie viel Geld übrig bleiben sollte, wenn sie wieder arbeiten gehen würde. Die Übertragung für das Fernsehpublikum, *penny*, ist also absolut adäquat.

Dr. Cox      Congratulations, we'll schedule your test this afternoon.  
**Alles Gute, Ihre Untersuchung**  
**Ist heute Nachmittag**  
Gratuliere, der Test findet  
heute Nachmittag statt.

**Alles Gute** ist keine falsche Übersetzung für Congratulations – adäquat ist sie in diesem Kontext allerdings auch nicht. Die TV-Version liegt mit der Übersetzung richtig und wählt das adäquate *Gratuliere*. *Gratulation* wäre ebenso eine Alternative.

#### **6. 11:30 It's best to know the truth**

Nachdem Ms Miller erneut untersucht wurde, macht sie sich immer mehr Sorgen wegen des Ergebnisses. J.D. beruhigt sie, weil er sich sicher ist, dass es immer am besten ist, die Wahrheit zu kennen. Außerdem betont er noch einmal, wie wichtig Stuhlproben zur Diagnose von Krankheiten sind.

Ms Miller     I know that I'm not crazy  
**Ich weiß, dass ich nicht verrückt bin**  
*Ich weiß, ich bin nicht verrückt.*

J.D.            Everything comes down to poo!  
**Es kommt alles auf die Kacke an**  
*Alles ist eine Frage des Stuhls.*

Ms Miller     I hope that I'm not crazy  
**Ich hoffe, dass ich nicht verrückt bin**  
*Ich weiß, ich bin nicht verrückt.*

Während sich Ms Miller anfangs noch sicher ist, dass sie nicht verrückt ist, hofft sie mittlerweile nur noch darauf, dass mit ihr alles in Ordnung ist. Diese Entwicklung wurde bei der Übersetzung für das Fernsehen übersehen, für die DVD wurde hingegen richtig mit *ich hoffe, dass ich nicht verrückt bin* übersetzt.

Alle            Sometimes you're better off not knowing  
But this isn't one of those times  
Your world's become a musical  
And your doctors speak in rhymes!  
It's best to know the truth  
Of that we have no doubt  
But you'll have to face the future....  
**Manchmal ist es besser,**  
**Nichts zu wissen**  
**Aber nicht diesmal**  
**Ihre Welt ist ein Musical**  
**Und Ihre Ärzte sprechen in Reimen**  
**Die Wahrheit ist am besten**  
**Da gibt es keinen Zweifel**  
**Aber Sie müssen nach vorne blicken**  
*Manchmal ist es besser,*  
*man weiß nichts. [sic!]*  
*Aber diesmal nicht.*  
*Ihre Welt ist ein Musical..*  
*...und die Ärzte reimen.*  
*Es ist besser, die Wahrheit zu wissen..*  
*...daran zweifeln wir nicht.*  
*Aber Sie müssen der Zukunft ins Auge sehen...*

Bei beiden Versionen ist ein Detail aus der Originalfassung verloren gegangen. Dort heißt es Your world has become a Musical. Beide Übersetzungen lauten *Ihre Welt ist ein Musical*. Dadurch wird nicht ausgedrückt, dass das ein neuer Zustand ist, weswegen eine Übersetzung wie *Ihre Welt ist JETZT ein Musical* passender wäre, da durch diesen kleinen Zusatz auch die Veränderung ausgedrückt wird. Zudem findet sich in der TV-Version ein Tippfehler, es sollte *man weiß nichts* heißen.

Carla	How can I tell him? <b>Wie kann ich es ihm nur sagen?</b> <i>Wie soll ich es ihm sagen?</i>
Elliot	How can I tell him? <b>Wie kann ich es ihm nur sagen?</b> <i>Wie soll ich es ihm sagen?</i>
Dr. Cox	How can I tell <u>her</u> ? <b>Wie kann ich es <u>ihr</u> nur sagen?</b> <i>Wie soll ich es <u>ihm</u> sagen?</i>

Warum hier aus How can I tell her? *Wie soll ich es ihm sagen* wurde, kann nur vermutet werden. Ein möglicher Grund ist, dass sich Dr. Cox bei *The Rant Song* mit her auf J.D. bezieht und hier deswegen J.D. mit her/ihm gemeint sein könnte. Da es aber keinen Anhaltspunkt dafür gibt, warum Dr. Cox J.D. irgendetwas Wichtiges sagen möchte, kann es sich hier auch schlichtweg um einen Tippfehler handeln, da auch Carla und Elliot zuvor *ihm* singen. Es steht außer Zweifel, dass mit her Ms Miller gemeint ist. In der Szene davor sahen Dr. Cox und eine weitere Ärztin anhand des CAT-Scans, dass sie ein riesiges Aneurysma hat. Diese Nachricht muss Dr. Cox ihr überbringen – der Kontext ist also eigentlich vollkommen klar. Dies lässt vermuten, dass es sich tatsächlich um einen Tipp- oder Flüchtigkeitsfehler handelt.

## 7. 13:55 Guy Love

Elliot und Carla beschließen, dass sie J.D. und Turk sagen müssen, was sie beschäftigt. Sie sind sich sicher, dass die beiden die Nachrichten gut verkraften können, da sie schließlich *echte Männer* sind. Die beiden hingegen erleben einen wahren Gefühlsausbruch.

J.D. Let's face the facts about me and you,  
 a love unspecified  
 And though I'm proud to call you chocolate-bear,  
 the crowd will always talk and stare  
**Gestehen wir es uns ein**  
**Eine unausgesprochene Liebe**  
**Obwohl ich stolz bin,**  
**Dich Schokoladenbär zu nennen**  
**Wird die Menge immer**  
**Reden und starren**  
*Gestehen wir's uns ein:*  
*Auf gewisse Art lieben wir uns.*  
*Auch wenn ich stolz darauf bin,*  
*dich Schokobär zu nennen...*  
*...die Leute werden immer*  
*über uns tuscheln.*

Regelmäßige *Scrubs*-ZuseherInnen wissen, dass J.D. seinen Freund Turk *Schokobär* nennt. In der TV-Version wurde diese übliche Benennung beibehalten, in der DVD-Version wurde der **Schokoladenbär** daraus. Diese Abweichung ist grundsätzlich keine falsche Übersetzung, funktional, d.h. adäquat, ist sie jedoch auch nicht, weil sie bei den LeserInnen für Unverständnis und Verwirrung sorgt, da sie von der normalen Benennung abweicht.

Turk I feel exactly those feelings too  
 and that's why I keep them inside  
 cause this bear can't bear the world's disdain,  
 sometimes it's easier to hide  
 then explain our  
**Ich habe genau dieselben Gefühle**  
**Und deshalb behalte ich sie für mich**  
**Weil dieser Bär die Verachtung**  
**Der Welt nicht ertragen kann**  
**Und manchmal ist es einfacher,**  
**Sich zu verstecken,**  
*Ich empfinde genauso,*  
*und deshalb behalte ich es für mich.*  
*Denn dein Bär*  
*erträgt die Verachtung nicht.*  
*Manchmal ist es leichter,*  
*sich zu verstecken...*

Schade ist, dass der Wortwitz, der durch die Homonymie des englischen Worts bear entsteht, nicht ins Deutsche übertragen werden kann. Bear steht hier einerseits für *Bär* – da Turk J.D.s Schokobär ist – und andererseits für *verkräften, ertragen*. Die ÜbersetzerInnen haben hier in beiden Versionen völlig korrekt übersetzt – die Komik geht dadurch jedoch leider verloren. Nichtsdestotrotz handelt es sich um eine adäquate Übersetzung.

### 8. 16:40 For the last time, I'm Dominican

Nachdem Carla Turk eröffnet, dass sie doch wieder arbeiten gehen will, ist Turk verärgert. Er ist sich sicher, dass die Familie das allerwichtigste für Puerto Ricanerinnen ist – und trifft einen Nerv bei Carla, die Turk immer wieder klar machen will, dass sie nicht aus Puerto Rico, sondern aus der Dominikanischen Republik stammt.

Turk	Don't make a big to-do I was simply testing you <b>Mach keinen Rummel</b> <b>Ich wollte dich ja nur testen</b> <i>Reg dich ab, das war nur ein Test.</i>
Carla	Then why'd you tell J.D. our baby's "blaxican"? <b>Warum erzählst du dann J.D.,</b> <b>Unser Baby <u>ist</u> Schwarzikanisch?</b> <i>Warum erzählst du dann J.D.,</i> <i>unser Baby <u>sei</u> „Schwarzikanerin“?</i>

Hier geht es um ein kleines Detail, und zwar die Verwendung des Indikativs beziehungsweise des Konjunktivs. Obwohl der Konjunktiv grammatikalisch einwandfrei ist, passt er doch nicht zur gesprochenen Sprache. Die Dialoge sollen vor allem natürlich und authentisch klingen, was durch die Verwendung des Konjunktivs hier nicht gegeben ist. Die DVD-Version ist hier vorzuziehen.

Turk	You're a nurse, your mother's dead And, wait - I got it! Three sisters <b>Du bist Krankenschwester,</b> <b>Deine Mutter ist tot und...Warte mal</b> <b>Drei Schwestern</b> <i>Du bist Krankenschwester,</i>
------	---



*deine Mutter ist tot, und...warte!*  
*Ich hab's!*  
*Drei Schwestern!*

Carla            Turk!  
                  **Turk!**  
                  *Turk!!*

Turk            Two sisters?  
                  Well, I'm sure you have a brother who's a huge jerk-off!  
                  **Zwei Schwestern? Ich bin sicher, du**  
                  **Hast einen Bruder, der ein Verlierer ist**  
                  *Zwei Schwestern!?*  
                  *Eins weiß ich:*  
                  *Du hast einen Bruder, der ein Arschloch ist!*

Wer die Serie kennt weiß, dass Turk und Carlas Bruder kein gutes Verhältnis zueinander haben und sich gegenseitig das Leben schwer machen. Dass Turk etwas Beleidigendes über ihn sagt, ist also in Ordnung und passt auch zur Sendung an sich. Was hier allerdings übersetzt wurde, ist unpassend. Warum sollte er ein **Verlierer** sein? Es geht um eine persönliche Differenz der beiden und nicht darum, dass Carlas Bruder beispielsweise keinen beruflichen Erfolg hat o.Ä. *Arschloch* ist im Deutschen wiederum zu stark, außerdem kann man annehmen, dass Turk den Bruder seiner Ehefrau nicht als *Arschloch* bezeichnen würde. *Blödmann* oder *Vollidiot* wären denkbare Lösungen, die einerseits dem englischen Original entsprechen und andererseits auch im Deutschen nicht befremdlich oder zu beleidigend wirken würde.

Carla            Tell me, what's my middle name?  
                  **Kennst du meinen Mittelnamen?**  
                  *Wie ist mein zweiter Vorname?*

Wenn im Englischen vom middle name die Rede ist, ist immer der *zweite Vorname* einer Person gemeint. Die Übersetzung **Mittlename** ist schlichtweg falsch.

Die Frage nach dem zweiten Vornamen ist hier auch deswegen so wichtig, weil er gerade in den USA von großer Bedeutung ist und viel Wert auf ihn gelegt wird. Viele Beispiele zeigen, dass ein zweiter Vorname ein sine qua non in den USA ist (z.B. John F. Kennedy, George W. Bush, Barack Hussein Obama u.v.m.). Oftmals wird der zweite Vorname abgekürzt, wie bei George Walker Bush beispielsweise, der gemeinhin als George W. Bush

bekannt ist. Obwohl der zweite Vorname im deutschen Sprachraum nicht so viel Gewicht hat, ist die Frage danach trotzdem angebracht. Viele tragen einen stummen zweiten Vornamen, den man eben nur dann weiß, wenn man jemanden näher kennt. Aus diesem Grund ist Carlas Frage nach dem *zweiten Vornamen* auch im Deutschen authentisch.

Turk            The thing is guys remember facts  
                  Like what Derek Jeter hit last year, which was three-oh-three!  
                  And that is why our brains are maxed  
                  And there's no room for things like birthdays or ethnicities!  
                  **Männer erinnern sich an Tatsachen**  
                  **Wie Derek Jeter,**  
                  **Der letztes Jahr 303 schlug**  
                  **und deshalb sind unsere Hirne voll**  
                  **Und es gibt keinen Platz für**  
                  **Geburtstage oder Ethnizitäten**  
                  *Männer merken sich Sachen...*  
                  *...wie den Schlagdurchschnitt*  
                  *von Derek Jeter.*  
                  *Und deshalb sind unsere Gehirne voll...*  
                  *...und es gibt keinen Platz*  
                  *für Geburtstage oder Herkunft.*

Turk will Carla klar machen, dass es ganz normal ist, dass sich Männer nicht an Details wie Geburtstage oder Ähnliches erinnern können, weil sie sich so viele andere Dinge merken, beispielsweise Fakten aus der Sportwelt. Als Beispiel nennt er den Schlagdurchschnitt von Derek Jeter, den er sich ganz genau gemerkt hat – im Gegensatz zur Nationalität seiner Ehefrau.

Hier gilt es, zwei Punkte zu behandeln: 1) Die möglicherweise fehlende Bekanntheit von Derek Jeter im deutschen Sprachraum und die Möglichkeit, ihn durch einen anderen Sportler zu ersetzen, der international bekannt ist. 2) Die Nennung der Punktezahl, die auf der DVD erfolgt, im TV nicht.

Zu Punkt 1: Man kann nicht davon ausgehen, dass alle deutschsprachigen ZuseherInnen wissen, wer Derek Jeter ist. Es handelt sich hierbei um einen sehr bekannten US-amerikanischen Baseballspieler der Yankees (vgl. Internetquelle 19). Das Ersetzen von Derek Jeter mit einem anderen Sportler wäre theoretisch eine Möglichkeit und aus translatorischer Sicht durchaus zulässig; praktisch gestaltet sich das nicht so einfach: Es muss eine Sportart gefunden werden, die Turk gefällt. Diese Sportart soll im

deutschsprachigen Raum bekannter sein als Baseball, außerdem soll es einen bekannten Spieler geben, dessen Erfolg in Zahlen messbar ist: Also eben beispielsweise der Schlagdurchschnitt, aber auch Tore wären denkbar oder Siege generell. Zudem muss es authentisch sein, dass Turk von diesem Spieler spricht. Vorteilhaft wäre auch, wenn Turk schon einmal seine Vorliebe für diesen Sport in der Serie erwähnt hätte. Zu viele Dinge also, die es zu berücksichtigen gilt, um Derek Jeter durch einen anderen Sportler zu ersetzen.

Zu Punkt 2: Ich halte die Nennung der Punktezahl deswegen für angebracht, weil Turk ja gerade dadurch beweisen will, dass er sich doch Dinge merken kann. Die Übersetzung der DVD, **der letztes Jahr 303 schlug**, ist jedoch nicht sonderlich gelungen. In der TV-Version ist vom *Schlagdurchschnitt* die Rede. Diese Übersetzung passt besser, weil sie zumindest aus meiner Sicht schon eher vermuten lässt, dass es sich um Baseball handelt.

Die beste Lösung wäre, bei genug vorhandenem Platz, eine kurze Erklärung einzufügen, etwa in diese Richtung: *wie den Baseballschlagdurchschnitt von Derek Jeter, der war 303* oder *Wie den Schlagdurchschnitt von Derek Jeter beim Baseball, 303*. Schaut man sich die Szene an, so dürfte hier kein Platzproblem auftreten. Durch das Einfügen von *Baseball* beim bereits vorhandenen *Schlagdurchschnitt* ist auch den deutschsprachigen ZuseherInnen auf Anhieb klar, worum es sich handelt. Mit der Nennung des Durchschnitts ist auch bewiesen, dass Turk sich tatsächlich Dinge merken kann. Eine funktionale Lösung ist entstanden, die einerseits für das deutsche Publikum logisch und nachvollziehbar ist und andererseits auch authentisch wirkt.

Zudem ist die Übersetzung **Ethnizität** auch nicht sehr gelungen, der Begriff ist für die Situation viel zu wissenschaftlich. *Herkunft*, wie in der TV-Version, ist eine passende Übersetzung. Auch *Nationalität* wäre eine denkbare Lösung.

- |       |  |
|-------|--|
| Turk  | You're not staying home from work<br><b>Du bleibst nicht zu Hause?</b><br><i>Du bleibst nicht zu Hause?</i>  |
| Carla | Will that make you happy, Turk?<br><b>Macht dich das glücklich, Turk?</b><br><i>Wärst du dann glücklich?</i> |
| Turk  | I'll support you if you choose to earn the <u>Benjamins</u><br><b>Ich unterstütze dich,</b>                  |

**Wenn du das Geld verdienen willst**

*Ich bin einverstanden,  
wenn du das Geld verdienen willst.*

Sowohl für die DVD- als auch für die TV-Version wurde hier ganz richtig erkannt, dass Benjamins als Synonym für **Geld** verwendet wurde, da sich das Bild von Benjamin Franklin auf der 100 Dollar Note befindet. Eine Beibehaltung von Benjamins hätte jedoch allenfalls Verunsicherung ausgelöst – sie wäre schlichtweg nicht adäquat gewesen. *Geld* ist also eine optimale Übertragung.

Turk	I say "¡Sí!" -- which is "yes" in Dominican! And Puerto Rican! <b>Ich sage: „Sí“</b> <b>Und das heißt „ja“ auf dominikanisch</b> <b>Und auf Puertorikanisch</b> <i>Ich sage „sí“, das heißt „ja“ auf Dominikanisch... ...und auf Puertorikanisch.</i>
Carla	Turk! Turk!
Turk	But you're <u>Dominican</u> <b>Aber du bist <u>dominikanisch!</u></b> <i>Aber du bist <u>dominikanisch!</u></i>

Natürlicher würde es klingen, wenn Turk hier *Aber du bist Dominikanerin* singen würde. Es ist unüblich, die Nationalität einer Person durch das Adjektiv auszudrücken – man sagt beispielsweise auch nicht zu einem Österreicher *Du bist österreichisch*. Vermutlich wurde hier so vorgegangen, weil Turk im vorherigen Satz von den Sprachen spricht. Außerdem ist im Englischen sowohl das Adjektiv als auch die Nationalitätsbezeichnung Dominican, dies ist im Deutschen nicht der Fall. *Aber du bist Dominikanerin* wäre die adäquatere Wahl gewesen.

**8. 18:46 Friends forever/What's going to happen**

Nachdem Elliot J.D. offenbart hat, dass sie lieber alleine wohnen will, befürchtet sie, dass ihre Freundschaft darunter gelitten haben könnte. J.D. versichert ihr jedoch, dass sie für

immer Freunde bleiben werden. Gleichzeitig fragt sich Ms Miller, was wohl mit ihr passieren wird.

J.D.            We're as close as...  
                  Wir sind uns so nahe wie  
                  Wir stehen uns so nahe wie

Turk            The vena cava and the aorta!  
                  **Die Vene der Aorta !**  
                  ...die Hohlvene und die Aorta.

Für die DVD-Version wurde hier falsch übersetzt. Zum einen gibt es keine **Vene der Aorta**. Die Aorta ist die Hauptschlagader, sie ist eine Arterie und keine Vene (vgl. Internetquelle 21). Zu diesem inhaltlichen Fehler ist die Übersetzung an sich auch falsch, da im Original klar The vena cava AND the aorta zu hören ist. In der TV-Version ist *die Hohlvene und die Aorta* zu lesen. Diese Übersetzung ist korrekt, es ist allerdings auch nicht ganz nachzuvollziehen, warum nicht einfach *Die Vena Cava und die Aorta* übersetzt wurde, da auch der lateinische Name der Hohlvene im deutschsprachigen Raum durchaus bekannt ist. Vermutlich wollten die ÜbersetzerInnen dem Publikum das Verständnis erleichtern. Da die Übersetzung mit *Hohlvene* ihre Funktion erfüllt, ist sie jedenfalls zulässig.

Elliot            A hypodermic needle and a latex tourniquet!  
                  **Eine Kanüle**  
                  **Ein Latex-Tourniquet**  
                  Injektionsnadel und Druckverband.

Hypodermic needle wird für die DVD-Version mit **Kanüle**, für die TV-Version mit *Injektionsnadel* übersetzt. Da diese beiden Übersetzungen Synonyme sind (vgl. Internetquelle 22), sind beide Versionen zulässig und adäquat, auch wenn *Injektionsnadel* aufgrund der häufigeren Verwendung im Vergleich zum eher fachlichen Wort **Kanüle** vorzuziehen ist.

A latex tourniquet ist auf Deutsch nicht bekannt. Hierbei kann es sich sowohl um einen Druckverband, als auch beispielsweise um eine Arterienabbinde oder eine Adernpresse handeln (vgl. Internetquelle 23). Da es tatsächlich aber nichts zur Sache tut, um welches der drei es sich genau handelt und auch vom Bildteil nicht vorgegeben wird, worum es

genau geht, ist *Druckverband* eine gute Wahl. Darunter kann sich das Publikum schnell etwas vorstellen und hält sich nicht lange mit Überlegungen darüber auf.

All das würde auf **Latex-Tourniquet** nicht zutreffen, obwohl **Tourniquet** das medizinische Fachwort für dieses Instrument ist. Dem durchschnittlichen Publikum dürfte dieser Begriff jedoch nicht geläufig sein.

Dr. Kelso	The vena cava and the aorta! <b>Die Vene und die Aorta</b> -
Elliot	Amoxicillin and clavulanic acid! <b>Amoxicillin und Clavulansäure</b> -
Alle	(We'll be friends forever!)
Dr. Kelso	The tibia, the fibula! The left and right ventricle! <b>Schienbein, Wadenbein</b> <b>Die linke und rechte Herzkammer</b> -
Elliot	A hypodermic needle and a... <b>Eine Kanüle und ein...</b> -

Was bereits bei Beispiel 4 angesprochen wurde, findet sich auch in diesem Beispiel wieder: In der TV-Version werden die bereits bekannten Teile bei der ersten Wiederholung nochmals untertitelt, bei der zweiten jedoch nicht mehr. Von diesem Vorgehen ist meiner Ansicht nach aus diversen Gründen abzuraten: Erstens kann bei den ZuseherInnen der Eindruck entstehen, dass ihnen etwas vorenthalten wird. Zweitens kann der Fall eintreten, dass die ZuseherInnen den Untertitel bei der ersten Einblendung nicht gelesen haben. Ebenso ist es denkbar, dass die ZuseherInnen vergessen haben, was im Untertitel stand. Bietet man Untertitel als Verständnishilfe an, so sollten diese auch durchgehend zu sehen sein, wie es in der DVD-Version der Fall ist.

### 5.2.1 Bewertung der Untertitelung

Die Bewertung der Untertitel fällt gemischt aus. In den meisten Fällen muss man klar sagen, dass die Untertitel auf der DVD jenen der TV-Version um einiges nachstehen.

Teilweise wurde für die DVD zwar das Wort, nicht aber der Inhalt übersetzt. Diese Vorgehensweise kann nie zu einem zufriedenstellenden Ergebnis führen, weil dadurch das Gemeinte auf der Strecke bleibt.

Für die TV-Version ist die Übertragung schon besser gelungen, wobei in manchen Fällen auch nicht von einer gelungenen Version die Rede sein kann. Fraglich ist, warum es überhaupt eine DVD- und eine TV-Version gibt. Meine Recherche dazu hat zu keinem Ergebnis geführt. Es ist m.E. jedoch anzunehmen, dass die Fernsehsender erkannten, dass die DVD-Untertitel nicht besonders gelungen sind und deswegen eigene Untertitel anfertigen ließen.

Es hat sich klar gezeigt, dass das Wissen über die Serie und deren Charakter(e) auch ein entscheidender Faktor für eine gelungene Übertragung ist. Nur dann kann auch der richtige Ton getroffen werden, der die Übersetzung – ob Synchronisation oder Untertitelung – authentisch und natürlich klingen lässt. Deswegen wäre auch ein gleichbleibendes ÜbersetzerInnen-Team (wie etwa Manhart 1996:239f. vorschlägt) überaus wünschenswert.

Für diese Folge steht fest: Die Synchronisation ist besser gelungen als die Untertitelung der Songs. Die Synchronfassung klingt flüssiger und authentischer und erfüllt ihre Funktion besser als die Untertitel.

Diese Schlussfolgerung führt zu einer weiteren Überlegung – wäre es sinnvoller gewesen, auch die gesungenen Parts zu synchronisieren und somit der herkömmlichen Vorgehensweise für die Übertragung von *Scrubs* zu folgen?

### **5.3 Synchronisation statt Untertitelung?**

Eine Synchronfassung für die Songs zu erstellen, ist aus vielen Gründen eine sehr große Herausforderung. Nicht nur, dass man dem vorgegebenen Rhythmus gerecht werden muss; auch die zahlreichen Wortspiele, Metaphern, Reime und Scherze sollten erhalten bleiben. Zudem müssten ÜbersetzerInnen auch den inhaltlichen Herausforderungen gerecht werden. Da bei Musicals Dialoge über die Lieder geführt werden, hat man hier nicht allzu große Freiheit, von den Originalfassungen abzuweichen. Dies trifft umso mehr für Serien zu, bei denen die verschiedenen Charaktere eine Vorgeschichte haben, auf die u.U. angespielt werden könnte. Inhaltlich hat man hier also relativ wenig Spielraum. Auch aus diesem Grund scheint es gängige Praxis zu sein, Musicalespisoden für bekannte Serien zu

untertiteln, obwohl diese Serien normalerweise für das deutsche Publikum synchronisiert werden.

Dass es möglich ist, eine Synchronfassung einer Musicalespisode zu erstellen, zeigen die französische und die italienische Version von *My Musical*. Ein Beispiel aus der italienischen Synchronfassung zeigt m.E. jedoch sehr anschaulich, welche Schwierigkeiten sich bei der Erstellung einer Synchronfassung ergeben können:

Bei dem Song *For the last time, I'm Dominican* singt Carla in der Originalfassung Folgendes:

Carla            Did I grow up in Illinois or was it Michigan?  
                      How long before we met was I in medicine?  
                      Was our wedding song The Beatles or Led Zeppelin?

In der italienischen Synchronfassung lauten diese Zeilen dann folgendermaßen:

Carla            La pizza che voglio è napolitana?  
                      Sai dirmi se ho mai fumato la marihuana?  
                      Dove siamo stati l'altro fine settimana?  
                      *Ist meine Lieblingspizza Napolitana?*  
                      *Habe ich jemals Marihuana geraucht?*  
                      *Wo waren wir letztes Wochenende?*

Auch wenn es sich hier vielleicht um ein extremes Beispiel handelt und die Synchronisation für andere Lieder besser gelungen ist, muss trotzdem festgehalten werden, dass diese Version nichts mehr mit der Originalfassung zu tun hat. Auf Kosten der Reime wurde auf den Inhalt der Originaldialoge vergessen. Gerade der Inhalt ist aber in dieser Situation sehr wichtig, weil Stationen aus Carlas und Turks gemeinsamen Leben angesprochen werden, auf die auch im Laufe der anderen Staffeln immer wieder Bezug genommen wurde. Auch bei anderen Liedern wird auf die Vorgeschichte der Charaktere angespielt (beispielsweise *The Rant Song* oder *Guy Love*), weswegen die Erstellung einer Synchronfassung für diese Lieder sehr schwierig ist.

Bei anderen Liedern wiederum, die weniger direkten Bezug auf Vorgeschichten und Beziehungen der Charaktere zueinander haben, wäre die Erstellung einer Synchronfassung



u.U. eher möglich (*Friends forever, Everything comes down to poo*). Nichtsdestotrotz ergeben sich für all diese Lieder vielfache Herausforderungen: Rhythmus, Reime, Witze, Schnelligkeit, Inhalt, Singbarkeit, etc.

Nach intensiver Beschäftigung mit den Texten und den Songs und mehrmaligen Versuchen, für unterschiedliche Songs Synchronfassungen zu erstellen, ist mir klar geworden, dass es keine gute Idee gewesen wäre, die Songs zu synchronisieren statt zu untertiteln. Auf Kosten des Inhalts müssten zwanghaft Reime erzeugt werden, die dann oft weder witzig noch authentisch sind. Allen Faktoren einigermaßen gerecht zu werden ist in einer Synchronfassung also nicht wirklich möglich, es müssten hier immer unterschiedliche Faktoren auf der Strecke bleiben.

Aus diesem Grund komme ich entgegen meiner ursprünglichen Annahme zu der Erkenntnis, dass die Entscheidung für eine Untertitelung durchaus die richtige war, auch wenn die Untertitelung an sich für gewisse Abschnitte verbesserungswürdig ist. Dieses Ergebnis ist aus übersetzerischer Sicht durchaus interessant und überraschend, wird doch angenommen, dass im Grunde alles übersetzt werden kann. Daran ändert sich auch für diese Analyse nichts – natürlich *kann* eine Synchronfassung erstellt werden (siehe beispielsweise die italienische Version). Die Frage ist jedoch, wie *sinnvoll* es wäre – nämlich nicht sehr.

Es bleibt noch das Problem der parallelen Verwendung von Synchronisation und Untertitelung in einer Serie, die normalerweise synchronisiert wird. Oder handelt es sich hierbei vielleicht um gar kein Problem?

### **5.3.1 Verwendung von Synchronisation und Untertitelung**

Es ist nicht typisch, dass in einer Serie sowohl untertitelt, als auch synchronisiert wird. Der Faktor Gewohnheit, wie in Kapitel 3.5.2 angesprochen, spielt hier eine entscheidende Rolle – er ist auch verantwortlich für die Akzeptanz einer Übertragungsart. Aufgrund der bedeutenden Rolle des Faktors Gewohnheit bin ich davon ausgegangen, dass eine Version mit Untertiteln nicht gut aufgenommen werden würde. Nach der Analyse diverser Foren (vgl. Internetquellen 24-33) wurde mir jedoch klar, dass dem nicht so ist. Viele *Scrubs*-ZuseherInnen äußern sich positiv über die Verwendung von Untertiteln und zeigen sich sehr zufrieden damit, dass nicht versucht wurde, krampfhaft eine Synchronversion zu verfassen.

Der Wechsel zwischen Englisch und Deutsch beziehungsweise das Vorkommen zweier Stimmen für eine Person wird in den von mir durchgesehenen Foren nicht thematisiert. Wohl wird angemerkt, dass man der Episode besser folgen kann, wenn man Englischkenntnisse hat beziehungsweise dass es gut ist, dass Untertitel zur Verfügung stehen, sollte man gewissen Teilen nicht folgen können. Auch werden die schönen Stimmen der *Scrubs*-DarstellerInnen und deren Gesangstalent zum Thema gemacht. Dass aber von einer Sprache in die andere gewechselt wird und sich dabei die Stimmen ändern, scheint niemanden zu stören. Ein möglicher Grund dafür könnte sein, dass viele ZuseherInnen die Originalstimmen schon kannten und sie deswegen für sie nicht befremdlich wirkten. Viele SerienliebhaberInnen sehen ihre bevorzugte Serie im Original (DVDs, online Versionen, Zweikanalton im TV), kennen aber auch die Synchronversion und sind deshalb schlichtweg nicht überrascht, wenn sie beide Stimmen hören.

Außerdem, so war in manchen Foren zu lesen, wäre es auch denkbar, dass die Krankheit dafür verantwortlich ist, dass Ms Miller englische Lieder hört, obwohl sie eigentlich Deutsch spricht. Dies halte ich für einen sehr interessanten Ansatz – die ZuseherInnen erhalten die Illusion, dass die DarstellerInnen tatsächlich ihre Sprache sprechen, indem sie den englischen Gesang der Krankheit zuschreiben.

Zudem hätte auch bei einer deutschen Synchronversion der Fall eintreten können, dass man für die Gesangsstimmen andere SynchronsprecherInnen wählen hätte müssen, weil beispielsweise die SynchronsprecherInnen nicht bereit gewesen wären, zu singen oder ihre Stimmen einfach nicht gut genug gewesen wären. Damit wäre das Problem verschärft worden, weil tatsächlich eine Stimme verwendet worden wäre, die nicht typisch für den Charakter ist.

Ein weiterer Grund könnte sein, dass wir alle derart an englische Lieder gewöhnt sind, dass es nichts Befremdliches an sich hat, wenn jemand zwar Deutsch spricht, aber Englisch singt.

Die Frage der Akzeptanz des Publikums kann also als beantwortet angesehen werden: Die parallele Verwendung der beiden Übertragungsarten stößt nach meiner Einschätzung auf keinen Widerstand.

Hier verdeutlicht sich, wie sehr die übersetzerische Sichtweise und die Publikumswirklichkeit auseinander klaffen können. Aus übersetzerischer Sicht bin ich fest davon ausgegangen, dass die parallele Verwendung von zwei verschiedenen audiovisuellen

Übertragungsarten nur stören kann und so für das Publikum sicher nicht zufriedenstellend ist. Auch aus diesem Grund nahm ich anfangs an, dass es möglich sein muss, eine Synchronfassung zu erstellen, damit dem Publikum in gewisser Weise nicht zu viel zugemutet wird. Einerseits ist das Publikum eben an die Synchronisation dieser Serie gewöhnt, andererseits wäre es in diesem Fall während einer 20-minütigen Episode gleich mit zwei Übertragungsarten konfrontiert. Ein Umstand, den ich aus übersetzerischer Sicht als nicht angemessen angesehen habe. Wie sich gezeigt hat, teilt das Publikum diese Meinung nicht; ein erneuter Beweis dafür, dass Wirkung weder generalisierbar noch antizipierbar ist. Das Publikum will vor allem eines: Unterhalten werden. Und dabei kommt es eben nicht nur darauf an, ob Feinheiten wie die parallele Verwendung zwei verschiedener Übertragungsarten vorkommen oder nicht. Wichtig ist, dass der Charakter der Serie getroffen wird, die Unterhaltungsfunktion erfüllt wird und keine allzu störenden Faktoren vorkommen.

Zudem ist die Übersetzung nur ein sehr kleiner Teil der gesamten Unterhaltungsindustrie, weswegen ihr nicht oberste Priorität eingeräumt wird. Die Synchronisation oder Untertitelung eines Films oder einer Serie ist an sich eine künstlerische Tätigkeit. Durch den ökonomischen Druck der Filmindustrie kommt ihr jedoch nicht die Aufmerksamkeit zuteil, die ihr eigentlich gebühren sollte (vgl. auch Manhart 1996:239f.).

#### **5.4 Zusammenfassung**

Die Analyse der Synchronfassung sowie der Untertitel hat klar gezeigt, dass die Synchronfassung besser gelungen ist. Die Übertragung ist funktional, sie klingt authentisch und verliert nichts an Charme oder Witz. Die Untertitelung hingegen ist in vielen Punkten weniger gelungen; besonders die DVD-Version fällt bezüglich funktionaler Übertragung und stilistischer Adäquatheit für die Serie negativ auf. Die Untertitel für das Fernsehen sind weitaus besser gelungen, trotzdem wären sie in manchen Belangen verbesserungswürdig.

Obwohl die Synchronfassung besser gelungen ist als die Untertitelung, wäre es trotzdem nicht sinnvoll gewesen, Synchronfassungen für die Songs zu erstellen. Zum einen bleiben dabei immer gewisse Bereiche auf der Strecke – der Inhalt, die Reime, der Wortwitz, der Rhythmus etc. Zum anderen erscheint es aus Sicht des Publikums auch gar nicht nötig, eine Synchronfassung für die Songs zu erstellen. Der englische Gesang wurde durchaus positiv aufgenommen, die parallele Verwendung von Synchronisation und Untertitelung so gut wie

nie kritisiert. Auch das Vorkommen verschiedener Sprachen und damit einhergehend verschiedener Stimmen bleibt unkommentiert.

Daraus ergibt sich, dass eine verbesserte Untertitelung der Songs für dieses Beispiel als optimale Übertragungsart zu sehen ist.

## 6 SCHLUSSBEMERKUNGEN

Die Translationswissenschaft ist eine junge Disziplin, die sich erst in den 1980er Jahren emanzipieren konnte. Damit einher ging eine *Neuorientierung*: Weg von der Forderung nach Äquivalenz, hin zu funktionalen Ansätzen, bei denen die Frage nach dem Skopos eines Translats zur Priorität erklärt wurde. Der Ausgangstext verlor seine unangefochtene Position als Maß aller Dinge. Analog dazu wurde Übersetzen nicht mehr als reiner Sprachtransfer, sondern eben auch als umfassender Kulturtransfer verstanden, bei dem es um mehr gehen muss, als Wörter und Sätze von einer Sprache in die andere zu transkodieren.

Auch die Übertragung audiovisueller Texte sollte nach funktionalen Gesichtspunkten erfolgen, da es nur durch den Fokus auf das Gemeinte gelingen kann, eine für das Zielpublikum verständliche und *normale* Übersetzung zu gestalten.

Allerdings ergeben sich bei der audiovisuellen Translation aufgrund der Einheit von Bild und Ton zusätzliche Herausforderungen, die es zu erkennen und zu bewältigen gilt. Das gilt sowohl für die Synchronisation als auch für die Untertitelung. Weder durch Synchronisation noch durch Untertitelung ist es jedoch möglich, die kulturelle Asynchronität zu überwinden. Da der Bildteil ohne jegliche Modifikation bleibt, kann nur anhand der sprachlichen Mittel versucht werden, mögliche Problembereiche zu entschärfen. Eine vollständige Übertragung kann also nie möglich sein.

Dabei muss man sich jedoch auch bewusst sein, dass das TV-Publikum wohl kaum den Fernseher einschaltet, um Fehler oder Ungereimtheiten im Bereich der audiovisuellen Translation aufzudecken. De Facto fallen dem Publikum Asynchronitäten meist gar nicht auf, da es sich schlichtweg auf mehr als den Dialog oder mögliche kulturelle Asynchronitäten konzentriert. Und dabei werden eben auch mögliche Ungereimtheiten, sofern sie überhaupt als solche erkannt werden, gerne in Kauf genommen (vgl. beispielsweise Manhart 2000:167). Der Wunsch des Publikums ist klar: Es will unterhalten werden. Solange diese Forderung erfüllt wird, ist auch das Publikum zufrieden (vgl. auch Herbst 1994:62).

Die Forderung nach einheitlicher Wirkung ist unabhängig von der Übertragungsmethode eine utopische Vorstellung, die nicht zu erfüllen ist. Die Wirkung eines Films oder einer Serie ist weder antizipierbar noch generalisierbar, sondern basiert auf individuellen Faktoren wie Alter, Bildung, persönliche Vorlieben (vgl. Manhart 2006:264f.). Aus diesem

Grund ist es auch nicht sinnvoll, für das hier gewählte Beispiel eine Einschätzung abzugeben, ob eine Synchronfassung besser aufgenommen worden wäre.

Die Untersuchung der synchronisierten und Untertitelten Teile auf ihre Funktionalität hat jedoch klar ergeben, dass die Synchronisation aus Übersetzerischer Sicht besser gelungen ist. Die Dialoge klingen flüssig und authentisch und treffen den Charakter der Serie äußerst gut. Sie sind ein Hinweis darauf, dass Synchronisation nicht automatisch Qualitätsverlust bedeuten muss und dass sie eben mehr sein kann, als ein lästiges Hilfsmittel zur Übertragung von fremdsprachlichen Filmen und Serien.

Die Untertitelten Parts hingegen sind oftmals nicht funktional, d.h. adäquat übertragen worden. Obwohl die Wörter korrekt übersetzt wurden, entstand eben doch keine Übersetzung, die in der Zielkultur funktioniert und auch den Ton der Serie trifft. Dafür bedarf es einerseits einer skoposgeleiteten Herangehensweise, andererseits wird besonders bei den DVD-Untertiteln ersichtlich, dass eine Übertragung auch nur dann sehr gut gelingen kann, wenn man mit dem Stil des Ausgangsmaterial vertraut ist und diesen auch in der Zielsprache wiedergeben kann. Aus diesem Grund scheint die Forderung nach einem gleichbleibenden ÜbersetzerInnen-Team, sowohl für die Synchronisation als auch für die Untertitelung, durchaus angebracht (vgl. auch Manhart 1996:239f.).

Daraus ergibt sich, dass die funktionalen Ansätze durchaus für die Beurteilung der Synchronisation/Untertitelung geeignet sind. Sie erlauben einen funktionalen Blick auf die Übersetzungen, bei dem überprüft wird, inwieweit die Untertitelung oder die Synchronisation adäquat für die Bedürfnisse des Zielpublikums sind.

Letztendlich kann die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der audiovisuellen Translation nur folgendermaßen beantwortet werden: Möglichkeiten gibt es viele, Grenzen keine. Welche Möglichkeiten die audiovisuelle Translation bietet, hängt von der Kreativität derjenigen ab, die den Film oder die Serie bearbeiten. Die hier diskutierten Übertragungsarten Synchronisation und Untertitelung bieten beide sowohl Vor- als auch Nachteile. Ein Pauschalurteil, welche der beiden Methoden besser ist, kann nicht abgegeben werden. Je nach Situation und Herausforderung sollte individuell eine Entscheidung getroffen werden, welche Übertragungsart sich besser eignet. Damit muss allerdings nicht gesagt sein, dass die nicht gewählte Übertragungsart nicht auch eine Möglichkeit gewesen wäre.

Sicher ist, dass die rein linguistische Herangehensweise an die Übertragung eines Films oder einer Serie in beiden Fällen Ergebnisse bringen werden, die nicht zufriedenstellend

sein können. Die audiovisuelle Translation ist als kulturelle Transferhandlung zu verstehen, bei der es mehr Faktoren zu berücksichtigen gilt, als die zwei involvierten Fremdsprachen. Durch den fixen Bildteil, der keinerlei Modifikation erhält, ist und bleibt der Film oder die Serie in der Ausgangskultur verhaftet.

Ist man sich dessen bewusst und weiß man damit umzugehen, so sind die Möglichkeiten der audiovisuellen Translation unbegrenzt.





## 7 BIBLIOGRAPHIE

AMMANN, Margret. <sup>2</sup>1990. *Grundlagen der modernen Translationstheorie. Ein Leitfaden für Studierende*. Heidelberg: Universitätsdruckerei Heidelberg.

AMMANN, Margret. <sup>4</sup>1995. *Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute. Eine Einführung für Studierende*. Frankfurt am Main: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

BEAUGRANDE, Robert-Alain de/DRESSLER, Wolfgang Ulrich. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag

BRÄUTIGAM, Thomas. 2009. *Stars und ihre deutschen Stimmen*. Marburg: Schüren.

CHESTERMAN, Andrew (Hg.) 1989. *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.

CHIARO, Delia. 2008. *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam u.a.: Benjamins Verlag.

DELABASTITA, Dirk. <sup>2</sup>2006. *Wortspiele*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 285-288.

DÍAZ CINTAS, Jorge/REMAEL, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester u.a.: St. Jerome Publishing.

DÍAZ CINTAS, Jorge. 2008. Audiovisual Translation comes of age. In: Bucaria, Chiara/Chiario, Delia/Heiss, Christine (Hg.) *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins Publishing Company, 1-9.

DIZDAR, Dilek. <sup>2</sup>2006. *Skopostheorie*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 104-107.

FILLMORE, Charles. 1977. *Scenes-and-frames semantics*. In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam u.a.: North-Holland Publishing Company, 55-81.

GAMBIER, Yves. 2008. *Recent developments and challenges in audiovisual translation research*. In: Bucaria, Chiara/Chiario, Delia/Heiss, Christine (Hg.) *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam u.a.: John Benjamins Publishing Company, 11-33.

GÖHRING, Heinz. 2006. *Interkulturelle Kommunikation*. In: Höning, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 112-115.

GÖPFERICH, Susanne. 2006. *Text, Textsorte, Texttyp*. In: Höning, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 61-64.

HERBST, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation*. Tübingen: Niemeyer.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1986. *Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: A. Francke Verlag, 348-374.

HÖNIG, Hans G./KUßMAUL, Paul. 1982. *Strategie der Übersetzung*. Tübingen: Narr.

HÖNIG, Hans G. 1986. *Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion – ein Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: A. Francke Verlag, 230-251.

HÖNIG, Hans G./KUßMAUL, Paul/SCHMITT, Peter A./SNELL-HORNBY, Mary (Hg.). 2006. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

HURT, Christina/WIDLER, Brigitte. 2006. *Untertitelung/Übertitelung*. In: Höning, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 261-263.

JÜNGST, Heike. 2010. *Audiovisuelle Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

KADE, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 1, Leipzig: Verlag Enzyklopädie.

KADRIĆ, Mira / KAINDL, Klaus / PÖCHHACKER, Franz (Hg.). 2000. *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg

KADRIĆ, Mira/KAINDL, Klaus/KAISER-COOKE, Michèle. 2007. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.

- KOLB, Waltraud. 2006. *Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 278-280.
- KOLLER, Werner 2011. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- LASSWELL, Harold Dwight. 1948. *Power and Personality*. New York: Norton.
- LUYKEN, George-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- MANHART, Sibylle. 1996. *Zum übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: Eine interdisziplinäre Betrachtung*. Wien: Dissertation.
- MANHART, Sibylle. 2000. *When worlds collide: Betrachtungen über fremde Kulturen im filmtranslatorischen Handlungsgefüge*. In: Kadrić, Mira / Kaindl, Klaus / Pöchhacker, Franz (Hg.). *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg, 167-181.
- MANHART, Sibylle. 2006. *Synchronisation (Synchronisierung)*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 264-266.
- NORD, Christiane. 2006a. *Das Verhältnis des Zieltextes zum Ausgangstext*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 141-144.
- NORD, Christiane. 2006b. *Ausrichtung an der zielkulturellen Situation*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 144-147.
- NORD, Christiane. 2007. *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methoden und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- PAEPCKE, Fritz. 1986. *Textverstehen – Textübersetzen – Übersetzungskritik*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: A. Francke Verlag, 106-132.
- PISEK, Gerhard. 1994. *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- PRUNČ, Eric. 2007. *Von der Asymmetrie der Sprache zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Franck & Timme.

- REIß, Katharina/VERMEER, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- REIß, Katharina. 1989. *Text types, translation types and translation assessment*. In: Chesterman, Andrew (Hg.) *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 105-115.
- REIß, Katharina. 1990. *Briefe an den Herausgeber. Zur Texttypologie bei Katharina Reiß*. In: *Lebende Sprachen* 4, 185.
- REIß, Katharina. 1995. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- RESCH, Renate. 2006: *Die Rolle der muttersprachlichen Kompetenz*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 343-345.
- RISKU, Hanna. 2006. *Translatorisches Handeln*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 107-112.
- SCHÄFFNER, Christina. 2006. *Metaphern*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 280-285.
- SNELL-HORNBY, Mary (Hg.) 1986a. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1986b. *Übersetzen, Sprache, Kultur*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: A. Francke Verlag, 9-29.
- SNELL-HORNBY, Mary/VANNEREM, Mia. 1986c. *Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: A. Francke Verlag, 184-205.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1988. *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- SNELL-HORNBY, Mary. 2006. *Was heißt eigentlich Übersetzen? Translation (Übersetzen/Dolmetschen)/Translationswissenschaft/Translatologie*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 37-38.

VERMEER, Hans J. 1986. *Übersetzen als kultureller Transfer*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: A. Francke Verlag, 30-53.

VERMEER, Hans J./WITTE, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.

WATZLAWICK, Paul/BEAVIN, Janet H./JACKSON, Don D. 1972. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber.

WHITMAN-LINSEN, Candace. 1992. *Through the dubbing glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Wien / Frankfurt am Main: Lang.

WITTE, Heidrun. 2006: *Die Rolle der Kulturkompetenz*. In: Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A./Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 345-348.

ZAMPOLLI, Antonio. 1977. *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam u.a.:North-Holland Publishing Company.

## **DVD**

Scrubs – Die Anfänger. Die komplette sechste Staffel. 2008. Buena Vista Home Entertainment, Inc. / Touchstone Television

## **Internetquellen**

Links zuletzt eingesehen am 15.4.2012.

### Internetquelle 1

[http://www.duden.de/rechtschreibung/Text\\_Aeuszerung\\_Schrift](http://www.duden.de/rechtschreibung/Text_Aeuszerung_Schrift)

### Internetquelle 2

Maaso, Arnt. 2000. *Synchronisieren ist unnorwegisch*. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Zugriff: [http://www.montage-av.de/pdf/091\\_2000/09\\_1\\_Arnt\\_Maaso\\_\(Un\)synchrone\\_Lippen.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/091_2000/09_1_Arnt_Maaso_(Un)synchrone_Lippen.pdf)

### Internetquelle 3

<http://tvcomedies.about.com/od/showsaz/p/scrubs.htm>

### Internetquelle 4

<https://www.synchronkartei.de/?action=show&type=serie&id=2904>

Internetquelle 5

<http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=5706>

Internetquelle 6

<http://www.spruch-archiv.com/autor/6075-Scrubs/>

Internetquelle 7

<http://www.suite101.de/news/scrubs-auf-pro-7---neunte-staffel-mit-tollen-einschaltquoten-a100060>

Internetquelle 8

<http://www.imdb.com/name/nm0103785/bio>

Internetquelle 9

<http://www.serienjunkies.de/person/donald-faison/334/>

Internetquelle 10

<http://www.serienjunkies.de/person/sarah-chalke/333/>

Internetquelle 11

<http://www.imdb.com/name/nm0721332/>

Internetquelle 12

<http://www.imdb.com/name/nm0001525/bio>

Internetquelle 13

<http://www.imdb.com/name/nm0420898/bio>

Internetquelle 14

<http://www.imdb.com/name/nm0516127/bio>

Internetquelle 15

<http://www.imdb.com/name/nm0283568/bio>

Internetquelle 16

<http://www.avenueq.com/>

Internetquelle 17

<http://www.playbill.com/news/article/103616-Musical-Scrubs-Episode-with-Stephanie-DAbruzzo-to-Air-in-January>

Internetquelle 18

<http://www.biography.com/people/pat-benatar-213028>

Internetquelle 19

[http://derekjeter.mlb.com/players/jeter\\_derek/about/bio.jsp](http://derekjeter.mlb.com/players/jeter_derek/about/bio.jsp)

Internetquelle 20

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Gaze>

Internetquelle 21

<http://www.uni-mainz.de/FB/Medizin/Anatomie/workshop/Vokabular/Arterien.html>

Internetquelle 22

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Injektionsnadel>

Internetquelle 23

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Tourniquet>

### **Forenbeiträge zu *My Musical***

Links zuletzt eingesehen am 15.4.2012.

Internetquelle 24

<http://www.gamestar.de/community/gspinboard/showthread.php?t=287101&page=3>

Internetquelle 25

<http://www.scrubsboard.de/viewtopic.php?t=2058>

Internetquelle 26

<http://www.gala.de/serienblog/2011/05/10/und-jetzt-musik/#comments>

Internetquelle 27

<http://www.myfanbase.de/scrubs/episodenreviews/?eid=3013>

Internetquelle 28

<http://www.serienjunkies.de/news/greys-anatomy-30985.html>

Internetquelle 29

<http://www.awokenmind.de/scrubs-die-jungen-saenger/>

Internetquelle 30

<http://183660.homepagemodules.de/t59f12-Scrubs-1.html>

### **TV-Version mit deutschen Untertiteln**

Links zuletzt eingesehen am 15.4.2012.

Internetquelle 31: Teil 1

[http://www.youtube.com/watch?v=mkPg\\_8ggaQk](http://www.youtube.com/watch?v=mkPg_8ggaQk)

Internetquelle 32: Teil 2

<http://www.youtube.com/watch?v=vr7gXuuHOyM&feature=related>

Internetquelle 33: Teil 3

<http://www.youtube.com/watch?v=GpyHP9DLbug&feature=related>

### **Songtexte**

Links zuletzt eingesehen am 15.4.2012.

Internetquelle 34: Are you okay?

<http://www.justsomyrics.com/2160774/Scrubs-Why-Are-You-Singing.-Wait.-Why-Am-I-Singing-Lyrics>

Internetquelle 35: Welcome to Sacred Heart

<http://www.justsomyrics.com/819327/Scrubs-Welcome-to-Sacred-Heart-Lyrics>

Internetquelle 36: Everything comes down to poo

<http://www.justsomyrics.com/1153624/03-Everything-Comes-Down-To-Poo-Lyrics>

Internetquelle 37: We're gonna miss you, Carla

<http://www.justsomyrics.com/1444624/Scrubs-Cast-We're-Gonna-Miss-You-Carla-Lyrics>

Internetquelle 38: The Rant Song

<http://www.justsomyrics.com/1841798/scrubs-The-Rant-Song-Lyrics>

Internetquelle 39: When the truth comes out

<http://www.justsomyrics.com/1841813/scrubs-Truth-Comes-Out-Lyrics>

Internetquelle 40: Guy Love

<http://www.justsomyrics.com/1420154/Scrubs-Musical-Guy-Love-Lyrics>

Internetquelle 41: For the last time, I'm Dominican

<http://www.justsomyrics.com/1440304/Scrubs%3A-My-Musical-I'm-Dominican-Lyrics>

Internetquelle 42: Friends forever / What's going to happen

<http://www.justsomyrics.com/1839523/scrubs-Friends-Forever-What's-Going-To-Happen-Lyrics>

### **Online Wörterbücher und Nachschlagewerke**

<http://www.pons.de>

<http://www.dict.cc/>

<http://www.leo.org/>

<http://www.duden.de/>

<http://www.merriam-webster.com/>



## ANHANG



## **LEBENS LAUF**

Isabella Maria Strasser, geboren 1986 in Linz

---

**SCHULISCHE AUSBILDUNG** Europagymnasium vom Guten Hirten Baumgartenberg  
Matura im Juni 2005 mit ausgezeichnetem Erfolg

**UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG** Masterstudium Übersetzen Deutsch-Englisch-Spanisch  
seit März 2010

Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation  
Deutsch-Englisch-Spanisch  
abgeschlossen im Jänner 2010

Bachelorstudium Internationale Entwicklung  
abgeschlossen im Mai 2010

## **AUSLANDSAUFENTHALTE**

**& PRAKTIKA** März bis Juli 2011: Street News Service  
Übersetzungen und Korrekturen vom Englischen ins  
Deutsche

März bis Juli 2011: Ironman 70.3 St.Pölten  
Übersetzungen und Korrekturen vom Englischen ins  
Deutsche und vom Deutschen ins Englische

Juli bis September 2009: Au-Pair in Barcelona,  
Spanien



## ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Möglichkeiten und Grenzen der audiovisuellen Translation und untersucht diese am Beispiel der Musicalfolge (Staffel 6, Folge 6) der Serie *Scrubs*. Dazu wird der Frage nachgegangen, ob die Untertitelten Lieder genau wie die Dialoge hätten synchronisiert werden können, wie es für die Serie im deutschen Sprachraum eigentlich üblich ist. Einleitend werden in Kapitel 1 und 2 die translationswissenschaftlichen Grundlagen erläutert. Kapitel 3 beschäftigt sich mit Herausforderungen und Arten der audiovisuellen Translation mit dem Fokus auf Untertitelung und Synchronisation. In Kapitel 4 werden die Serie, ihre HauptdarstellerInnen und die Rollen vorgestellt. Kapitel 5 bildet den praktischen Kern dieser Arbeit, in dem die Folge *My Musical* auf ihre Funktionalität untersucht wird, wobei jeweils die Originalfassung und die Synchronisation beziehungsweise die beiden Untertitelungsversionen (TV / DVD) kontrastiert werden und eine Beurteilung erfolgt, inwieweit die unterschiedlichen Übertragungsarten skoposadäquat gelungen sind.

The paper at hand deals with the possibilities and limits of audiovisual translation. The TV-serial *Scrubs* serves as an example to point out those possibilities and limits by investigating if the subtitled part, i.e. the songs of *My Musical* (season 6, episode 6), just like the dialogues, could have been dubbed into German, as well. Chapter 1 and 2 provide an introduction to translation science. Chapter 3 deals with audiovisual translation, discussing its challenges and different types, with a focus on dubbing and subtitling. Chapter 4 presents the TV-serial *Scrubs*, its main actors and characters. Chapter 5 contains the practical part of this thesis. *Scrubs' My Musical* episode is analysed in terms of functionality by comparing the dubbed and the subtitled parts (two different versions – TV / DVD) with the original version. The analysis of the different parts determines the skopos adequacy of these types of audiovisual translation.