



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

**DIE ROLLE & DER EINFLUSS DER ROHÜBERSETZUNG:  
die Problematik der Filmsynchronisation anhand des Filmes *Los Lunes al Sol*  
von Fernando León de Aranoa**

Adriana Sabater Gomila

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades  
**Magister der Philosophie**

Studienrichtung Übersetzer- und Dolmetscherausbildung  
Eingereicht an der Universität Wien

Wien, im August 2009

Studienkennzahl: A 324 351 345  
Studienzweig: Übersetzer- und Dolmetscherausbildung  
Betreuer: Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

## **Inhaltsverzeichnis**

### **1. Gegenstand und Ziel der Arbeit**

### **2. Translatorisches Handeln von Justa Holz-Mänttari**

- 2.1 Was ist Translatorisches Handeln?
- 2.2 Die Rollenverteilung nach Holz-Mänttari
- 2.3 Die Rolle des Translators als Experte
- 2.4 Auswirkungen auf die Praxis

### **3. Audiovisuelle Translation**

- 3.1 Was ist AVT?
- 3.2 Der Audiovisuelle Text
- 3.3 Historische Entwicklung
  - 3.3.1 Vom Stummfilm zum Tonfilm
    - 3.3.2 Die ersten synchronisierten Filme
    - 3.3.3 Anmerkungen zur spanischen Filmgeschichte
    - 3.3.4 Synchronisation & Zensur während der Franco Diktatur
- 3.4 Die Rolle von AVT in der Übersetzungswissenschaft und in der Übersetzungsausbildung
- 3.5 Die verschiedenen Arten der AVT beim Film
  - 3.5.1 Untertitelung
  - 3.5.2 Synchronisation/Dubbing
    - 3.5.2.1 Lippensynchronität
    - 3.5.2.2 Gesten- und Nukleussynchronität
    - 3.5.2.3 Stimmbesetzungen
    - 3.5.2.4 Dialekte und Sprachvarietäten

### **4. Der Synchronisationsprozess**

- 4.1 Theoretischer Rahmen
- 4.2 Die Rohübersetzung
- 4.3 Die Arbeit des Synchronredakteurs
- 4.4 Die Aufgabe des Synchronregisseurs und der Synchronsprecher

- 4.5 Das Synchronisationsgewerbe: ein Schattendasein
- 4.6 Die Rollenverteilung bei der Filmsynchronisation anhand der Theorie des Translatorischen Handelns
- 4.7 Die Lage der Übersetzer in Deutschland
  - 4.7.1 Organisation
  - 4.7.2 Marktsituation
  - 4.7.3 Lösungsansätze um den Status des Filmübersetzers aufzuwerten
  - 4.7.4 Fazit

## **5. *Los Lunes al Sol* von Fernando León de Aranoa**

- 5.1 Inhalt
- 5.2 Analysemodell
- 5.3 Zum Zielrezipienten
- 5.4 Schauplatz und Bezeichnungen
- 5.5 Zur Rohübersetzung
- 5.6 Praktische Beispiele: Eine Gegenüberstellung der Rohübersetzung mit Spanischen Synchronfassungen
  - 5.6.1. Informationsübertragung
  - 5.6.2. Sprachregister & Sprachstil
  - 5.6.3. Idiomatik
- 5.7 Praktische Beispiele: Vergleich Rohübersetzung und Deutschen Synchronfassung
  - 5.7.1 Charaktersynchronität
  - 5.7.2 Wörtlichkeit

## **6. Schlussfolgerung**

## **7. Bibliographie**

## **8. Anhang**

## 1. Gegenstand und Zielsetzung

Der Siegeszug des Tonfilmes, seit seiner Entwicklung Ende der 20er Jahre, war unaufhaltsam. Filme als Unterhaltungsmedium erfreuen sich nach wie vor größter Beliebtheit und haben mit der Zeit neue Wege gefunden, Sprach- und Kulturbarrieren zu überwinden. In unserer sich rasant entwickelnden Welt, in der Bücher immer mehr von TV- und Computerbildschirmen verdrängt werden, ist es kein Wunder, dass das Thema „audiovisuelle Translation“ zu einem beliebten Forschungsthema in der Übersetzungswissenschaft geworden ist.

Die vorliegende Arbeit hat den Prozess der Filmsynchronisation zum Gegenstand, welcher anhand des Filmes *Los Lunes al Sol* als praktisches Beispiel veranschaulicht wird. Es handelt sich hierbei um eine spanische Produktion des Regisseurs Fernando León de Aranoa, die 2002 in den spanischen Kinos erschienen ist.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Schwierigkeiten des Translators bzw. des Synchronautors aufzuzeigen, die während des Synchronisationsprozesses auftreten. Ziel ist es aber auch, auf die komplexe soziale und wirtschaftliche Situation der Übersetzer in diesem Bereich aufmerksam zu machen und Lösungsansätze für diese Problematik zu geben. Anhand einer kontrastiven Analyse, die auf den Anforderungen einer „zuverlässigen“ Übersetzung basiert, wird die Rohübersetzung der spanischen und deutschen Synchronfassung gegenübergestellt und die Rolle und der Einfluss der Rohübersetzung werden ermittelt. Die problematischen praktischen Normen und Konventionen sowie deren Auswirkungen auf die Synchronfassung sollen anhand eines Gesamtüberblickes der Arbeitsschritte im Synchronisationsprozess und anhand praktischer Beispiele aus dem Film diskutiert werden. Diese Arbeit soll auch einen Beitrag dazu leisten, die Filmübersetzung innerhalb der Übersetzungswissenschaft einzuordnen und den Status des Translators im Gebiet der Synchronisation aufzuwerten.

Die Arbeit gliedert sich in sechs Hauptkapitel, wobei Kapitel 1. sich alleine der Einleitung widmet. In Kapitel 2. werden die theoretischen Ansätze anhand des Modells *Translatorisches Handeln* von Justa Holz-Mänttari (1984) bestimmt. Diese praktische und funktionale Theorie bietet sich geradezu an, um die hierarchischen Strukturen bei der Produktion von Botschaftsträgern aufzuzeigen und die Stellung des Übersetzers im Handlungsgefüge zu ermitteln.

In einem dritten Kapitel wird der Begriff audiovisuelle Translation definiert und auf eine erweiterte Definition von Text hingearbeitet, denn Filme übertragen Inhalte durch verschiedene Kanäle, die durch Interaktion bestimmte Botschaften übermitteln. So kann nicht auf eine rein linguistische Definition von Text zurückgegriffen werden. Im Weiteren wird auf die Geschichte der Synchronisation eingegangen werden und die Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm aufgezeigt, dabei wird auch ein Überblick über die Geschichte des Filmes in Spanien, insbesondere während der Franco-Diktatur, vorgestellt. Daraufhin wird die Rolle der audiovisuellen Translation in der Übersetzungswissenschaft und in der Übersetzungsausbildung besprochen. Dieser Punkt ist wichtig, um die neuesten Entwicklungen im Bereich der Translation zu veranschaulichen und die rasante Diversifikation der Arten der audiovisuellen Translation (AVT) zu zeigen. Zuletzt werden die zwei verbreitetsten Arten der audiovisuellen Translation besprochen und übersetzungswissenschaftliche Überlegungen vorgestellt.

Kapitel 4. stützt sich auf einen vorrangig praktischen Ansatzpunkt und hat die Herstellung einer Synchronfassung zum Inhalt. Es werden Schritt für Schritt die Aktanten des Synchronisationsprozesses vorgestellt und deren Aufgaben ausgearbeitet. Besonderes Augenmerk gilt hier dem Rohübersetzer und dem Einfluss seines Translats auf die Synchronfassung. In einem weiteren Punkt wird die Rolle des Translators in der Filmsynchronisation, anhand der Theorie des translatorischen Handelns, genauer definiert. Dabei wird Holz-Mänttaris Theorie praktisch angewendet und die reale Rolle und der Status des Translators ermittelt. Darüber hinaus wird die Aufmerksamkeit auf die Lage der Synchronbranche und der Übersetzer in Deutschland gelenkt. Hierbei wird eine Einsicht in die Organisation der Übersetzer und deren Marktsituation gegeben. Zum

Schluss werden Lösungsansätze präsentiert, die zum Ziel eine Verbesserung der sozialen und wirtschaftlichen Situation der Übersetzer haben.

Kapitel 5. ist den Beispielen aus dem Film *Los Lunes al Sol* gewidmet. Zunächst werden der Inhalt des Filmes und die Charaktere vorgestellt und anschließend das Analysemodell erklärt. Auf Grundlage der Anforderungen an eine gelungene Rohübersetzung werden praktische Beispiele aus dem Film gegliedert und kritisch betrachtet. Zuerst erfolgt der Vergleich zwischen Rohübersetzung und spanischem Original, indem vorgeführt wird, wie der Übersetzer mit sprachlichen, visuellen und auditiven Umständen umgegangen ist. Im zweiten Teil wird die Rohübersetzung der deutschen Synchronfassung gegenübergestellt, um den Einfluss des Translats auf die endgültige Fassung nachzuweisen.

Zum Abschluss werden in Kapitel 6. die Konklusionen aus der Arbeit zusammengefasst und wiedergegeben.

## **2. Translatorisches Handeln von Justa Holz-Mänttari**

### 2.1 Was ist Translatorisches Handeln?

Die Theorie des Translatorischen Handelns (1984) wurde von der finnischen Übersetzungswissenschaftlerin Justa Holz-Mänttari ins Leben gerufen und stellt einen Umbruch in der Geschichte der Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft dar. Holz-Mänttari stellte fest, wie schwierig die Koordination von Forderungen und Bedürfnissen seitens der Bedarfsträger (Auftraggeber) und der Translatoren war. Diese Erkenntnis wurde zu ihrer wissenschaftlichen Basis. Holz-Mänttari sieht ihre Arbeit als Beitrag zu dem Werk *Grundlegung einer Allgemeinen Translationstheorie* (1984) von Katharina Reiss und Hans J. Vermeer und steuert so mit anderen Mitteln dasselbe Ziel an (vgl. Holz-Mänttari 1984:5 f.). Um ihre Theorie zu bilden, versucht Holz-Mänttari Antworten auf folgende Fragen zu finden: wer braucht wann, wo und wozu Übersetzungen? Translatorisches Handeln entstand aus der Praxis und ist demnach eine funktionale und

handlungsorientierte Theorie, die eine Grundlage für die translatorische Praxis liefert und Translationsfälle jeder Art abdeckt (vgl. Holz-Mänttari 1984:94).

Holz-Mänttari nimmt bewusst Abstand von linguistischen und textbezogenen Translationstheorien und schafft ihre eigene Terminologie für den „translatorischen Handlungsrahmen“: sie verwirft also die Verwendung von linguistischem Vokabular, auch um Missverständnisse zu vermeiden, und verlagert so den Fokus vom Text auf das Individuum Übersetzer. Das neue Vokabular soll hier also auch eine Signalfunktion erfüllen (vgl. 1984:21). Holz-Mänttaris Theorie nach wird translatorisches Handeln im Zusammenhang mit menschlicher Kommunikation gebraucht, d. h. zur Produktion von Botschaftsträgern für den transkulturellen Botschaftstransfer (vgl. 1984:23).

„'Translatorisches Handeln' heisst also weder Wörter, noch Sätze, noch einfache Texte übersetzen, es heisst in jeden Fall: zwecks Steuerung intendierter Kooperation über Kulturbarrrieren hinweg funktionsgerechte Kommunikation ermöglichen“ (Holz-Mänttari 1984:7 f.).

Holz-Mänttari geht von sechs wesentlichen Aussagen aus:

- 1) Sprache ist immer in einen Kulturkontext<sup>1</sup> eingebettet, nur dann kann Kommunikation und Kooperation zustande kommen. „Kulturkontext [...] bedingt innerhalb von Sozietäten die Herausbildung von Kooperationsmustern [...]“. (Holz-Mänttari 1984:85)
- 2) Der Übersetzungsprozess wird nicht nur als reine Aufgabe des Übersetzers betrachtet, sondern in eine echte Arbeitsstation mit arbeitsteilig Handelnden eingebettet. „[...] translatorisches Handeln soll als gesellschaftliche Institution, als Kooperationsmuster, beschrieben werden [...]“ (Holz-Mänttari 1984:26).

---

<sup>1</sup> Vermeer sagte: „Translation ist im Grunde immer kulturelle Translation.“ (Zit. in: Holz-Mänttari 1984: 85)

- 3) Die Übersetzung wird, wie bei der Skopostheorie<sup>2</sup>, durch ihren Zweck beeinflusst, d. h. „[d]ie Produktion eines Botschaftsträgers ist eine Handlung, die von einem übergeordneten Gesamtziel gesteuert wird“ (1984:31). Allein anhand einer Produktspezifikation kann das Produkt bewertet und kritisiert werden und der Translator Verantwortung für sein Produkt übernehmen.
- 4) Der Translator ist ein Experte, der im Rahmen sozialer Organisation Spezialhandlungen für Bedarfsträger ausführt (vgl. 1984:23). Er spezialisiert sich „auf die Herstellung von Texten als Botschaftsträgern in Verbund für transkulturellen Botschaftstransfer“ (1984:27).
- 5) Das Ziel translatorischen Handelns ist die Überwindung von Kulturbarrieren. Denn „[j]eder Text ist Element eines kulturell organisierten Gefüges und jeder neue Text wird Teil eines solchen neuen Gefüges. [...] So kann ein durch translatorisches Handeln produzierter Text [...] *nur prospektiv zweckgerichtet auf ein kulturelles Gefüge hin produziert werden* [...]“ (1984:91) (Hervorhebung durch den Verfasser).
- 6) Translatorisches Handeln fordert dem Translator eine bewusste Kulturkompetenz ab, die man von der intuitiven Kompetenz eines zum Beispiel zweisprachig aufgewachsenen Native Speaker unterscheiden muss.

## 2.2 Das Handlungsgefüge: der Übersetzer in einer arbeitsteiligen Gesellschaft

Der Übersetzer ist in einer arbeitsteiligen Gesellschaft tätig, in der jedem einzelnen Handlungsträger eine spezifische und vor allem eine spezialisierte Rolle zugewiesen wird (vgl. Holz-Mänttari 1984:23). Alle Aktanten sind Teil eines komplexen

---

<sup>2</sup> Die Skopostheorie wurde unabhängig von der Theorie des Translatorischen Handelns entwickelt. Vermeer betrachtet diese als einen Teil der Theorie des Translatorischen Handelns (Vermeer 1989:73).



Handlungsgefüges. Zwischen diesen Handlungsträgern oder Aktanten bestehen kulturelle, soziale und sprachliche Hindernisse, die von Experten überwunden werden können. Wenn Bedarfsträger also ihren Bedarf nicht erfüllen können, müssen diese auf Experten für die Produktion ihrer Botschaftsträger zurückgreifen. Ziele, welche die Fähigkeiten und Qualifikationen des einzelnen Experten überschreiten, können durch Kooperationen und Arbeitsteilung erreicht werden (vgl. Prunč 2007:157 f.). Diese Kooperationen werden zwischen den Aktanten beschlossen, die gemeinsam an der Erstellung eines Botschaftsträgers (eines Produkts) für den Zieltextrezipienten arbeiten. Zwischen den Aktanten wird ein Kooperationsvertrag geschlossen, der die Rollen und Aufgaben der Mitwirkenden genau definiert und aufgrund dessen die Partner Haftung für ihre Produkte übernehmen (vgl. Prunč 2007:158).

Laut Prunč ist die Definition von Translation bei Holz-Mänttari auf professionelles Handeln ausgerichtet (2007:158):

Translation sei ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen; konstituierende Merkmale seien analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln unter den Aspekten verschiedener Kulturen und gerichtet auf die Überwindung von Distanzen; Zweck translatorischen Handelns sei die Produktion von Texten, die von Bedarfsträgern als Botschaftsträger im Verbund mit anderen für transkulturellen Botschaftstransfer eingesetzt werden [...]. (Holz-Mänttari 1984:87)

Holz-Mänttari weist jedem Aktanten im Translationsprozess eine bestimmte Rolle zu (vgl. 1984:109-111) und verwendet dabei ihre eigens entwickelte Terminologie. Sie unterscheidet zwischen:

Der Bedarfsträger/ Translationsinitiator	Benötigt einen übersetzten Text
Der Besteller	Gibt einen Text in Auftrag
Der Ausgangstexter	Produziert einen Text, der als AS-Text für den Übersetzer dient
Der Translator	Produziert einen Zieltext
Der (Ziel-)Text-Applikator	Arbeitet mit dem Zieltext
Der (Ziel-)Text-Rezipient	Rezipiert den Zieltext

Das Handlungsgefüge beinhaltet sechs Schlüsselpositionen, wobei diese Rollen nicht unbedingt an einen einzelnen Aktanten gebunden sein müssen. Mehrere Rollen können auf eine Person zusammenfallen oder mehrere Personen übernehmen eine Rolle.

Der Translationsinitiator ist derjenige, der translatorisches Handeln auslöst, indem er für seine kommunikativen Zwecke einen übersetzten Botschaftsträger benötigt. „Vom Initiator geht die Initiative aus. Er löst wie bei einer Kettenreaktion die anderen Handlungen aus“ (Holz-Mänttari 1984:11). Die Rolle des Bestellers besteht darin, einen Text beim Translator zu bestellen. Die Rolle des Bedarfsträgers und des Bestellers können zusammenfallen, wenn der Auftrag zur Übersetzung direkt von einem Unternehmen getätigt wird, ohne zum Beispiel eine Übersetzungsagentur dazwischenzuschalten. Die Agentur würde sonst die Rolle des Bestellers einnehmen, weil diese anschließend den Auftrag an einen Übersetzer vermitteln würde. Der Ausgangstexter verfasst den Text, der dem Übersetzer als Ausgangstext dient. Dieser kann entweder speziell für den Auftrag produziert werden oder kann auch aus einem schon vorgefertigten Text bestehen. Der Zieltext-Applikator arbeitet mit dem produzierten Text und verwendet ihn, je nachdem, für seine Marketingzwecke oder als Schulungsmaterial. Der Zieltext-Rezipient ist der Empfänger des erstellten Botschaftsträgers, wobei hier die kulturelle und soziale Einbettung des Rezipienten ebenfalls für den Translator zu berücksichtigen ist. Auf die Rolle des Translators im Handlungsgefüge wird im folgenden Absatz Bezug genommen.

### 2.3 Die Rolle des Translators als Experte für die Erstellung von Botschaftsträgern

Wie schon im vorherigen Absatz besprochen, übernehmen der Initiator und der Translator die wichtigsten Rollen im Handlungsgefüge, wobei Holz-Mänttari die Rolle des Übersetzers wie folgt definiert:

„[Der Translator] ist ein Experte, der sich auf die Herstellung von Texten als Botschaftsträger im Verbund für transkulturellen Botschaftstransfer spezialisiert und damit ein gesellschaftliches Kooperationsmuster ausfüllt.“  
(Holz-Mänttari 1984:27)

„Experte[n] für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern [...] eingesetzt werden können.“  
(Holz-Mänttari 1986:354)

Der Translator ist derjenige, der durch translatorisches Handeln einen Zieltext produziert. Dieser kann den Botschaftsträger entweder im Alleingang produzieren oder im Team, wobei jedes Mitglied einen Teil des Textes übernimmt. Der Translator arbeitet im Team, wenn er für seinen Botschaftsträger Experten anderer Botschaftsträgerarten hinzuziehen muss. Dieser Expertenstatus bringt auch professionelle Verantwortung und Haftung mit sich:

Hat er die die Erbringung einer Leistung delegiert, so haftet er zwar nicht für die Leistung selbst, er hat jedoch die Haftung für die Auswahl des Experten und das Zusammenspiel der jeweils delegierten Leistungen im übergeordneten Handlungsgefüge zu übernehmen.

(Prunč 2007:163)

Holz-Mänttari bezeichnet den Translator als Experten, wegen seinen speziellen Fähigkeiten als Text-Designer, Organisator des Handlungsgefüges, Kulturexperte der Ausgangs- und Zielsprache und Kommunikationsexperte. Allerdings ist nur das Produkt Teil der kommunikativen Handlung und nicht der Übersetzer selbst: „Sein Handeln ist translatorischen Handeln, nicht kommunikatives“ (1984:66). Als Organisator des Handlungsgefüges muss der Translator einen Überblick aller stattfindenden Prozesse haben, um diese gegebenenfalls zu korrigieren und später auch evaluieren zu können. Die Sprachkenntnisse werden hier nur als ein Teil der Expertise des Translators gesehen, denn er hat nicht nur die Fähigkeit, in verschiedene Kulturen und Sprachen zu vermitteln, sondern recherchiert, layoutet und stellt ein Designprodukt her, das einzig und allein für einen bestimmten Zweck<sup>3</sup> hergestellt wird und das für den Fremdbedarf bestimmt ist.

---

<sup>3</sup> Laut Prunč (2007:163) stellt das kooperative Handlungsmodell von Holz-Mänttari das konsequente Zuende-Denken der Skopostheorie dar.

Laut Holz-Mänttari sind Texte „Botschaftsträger im Verbund“<sup>4</sup>, [...] die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können“ (Holz-Mänttari 1984:17). Mit der Definition von 'Text' als „Botschaftsträger im Verbund“ möchte die Autorin darauf hinweisen, dass es auch beim Text nicht nur um den verbalisierten Teil der Botschaft ankommt (vgl. Prunč 2007:159). Bei der Erstellung von Botschaftsträgern im Verbund sind für den Translator sowohl die verbalen als auch die nonverbalen Aspekte, wie etwa Layout oder graphische Darstellungen, zu berücksichtigen.

Der Zusatz 'im Verbund' bedeutet, der Translator kennt (und muss gegebenenfalls berücksichtigen) andere Botschaftsträgerarten (Bilder, Melodien, Gesten) in ihren konstitutiven Merkmalen und ihren Einfluss auf Texte beim Einsatz im Verbund, ohne selbst für deren Produktion kompetent sein zu müssen. (Holz-Mänttari 1984:86)

Was macht einen funktionsgerechten Botschaftsträger aus? Das Gespräch mit dem Bedarfsträger und die Klärung der Bedarfsfaktoren sind der erste Schritt des translatorischen Handelns (Holz-Mänttari 1984:96). Der Translator muss sich einerseits mit der Analyse der Funktion des Ausgangstextes befassen und andererseits mit dem Ausgangstext-Texter-Umfeld. Beide geben „Aufschluss über die Entstehungsbedingungen des Ausgangstextes und über die hinter der Ausgangstext-Botschaft stehenden Intentionen [...]“ (ebd. 1984:113). „Aus den Daten des Ausgangstextprofils und denen des Zieltextmodells lässt sich ein funktionsbezogenes Zieltextprofil erstellen. Damit ist die Grundlage für die kreative Zieltextproduktion geschaffen“ (ebd. 1984:114). Der Ausgangstext steht für Holz-Mänttari auf der gleichen Ebene wie das restliche Material und „ist Teil des Materials, das der Translator als Ausgangsmaterial verwendet“ (Holz-Mänttari 1984:31). Der Ausgangstext spielt also nunmehr eine untergeordnete Rolle. Seine Funktion besteht darin, innerhalb der Ausgangswelt eine Botschaft zu tragen, die der Translator erforscht, um einen neuen Botschaftsträger zu produzieren, der sich wiederum in das Handlungsgefüge der Zielwelt

---

<sup>4</sup> Holz-Mänttari spricht anfangs von *Botschaftsträgern im Verbund*, in späteren Veröffentlichungen von *Botschaftsträgern im Medienmix* (1993:303).

eingliedert, um aktionale und kommunikative Kooperationen zu steuern (vgl. Holz-Mänttari 1984:17).

## 2.4 Auswirkungen auf die Praxis

Holz-Mänttari geht davon aus, dass der Translator als Experte über mehr Wissen (sozial, kulturell, sprachlich etc.) verfügt als der Bedarfsträger. Indem sie Übersetzen als Expertenhandlung bezeichnet, wertet sie den Status und das Aufgabengebiet des Übersetzers in der Gesellschaft auf und weist dem Translator mehr Handlungsspielraum zu. Daraus resultiert, dass der Übersetzer als gleichberechtigter Kooperationspartner angesehen wird, der für sein Produkt Verantwortung und Haftung übernehmen muss. Holz-Mänttari geht so weit zu sagen, „dass der Zietext als Produkt des Translators sein geistiges Eigentum ist“ (1984:115). Dementsprechend sollten Änderungen des Botschaftsträgers mit ihm besprochen werden und diese Einschränkungen klar vertraglich festgelegt werden (vgl. ebd. 1984:115). Dadurch erhöhen sich aber auch die Anforderungen an den Übersetzer, der nicht nur alle Fähigkeiten eines Translationsexperten besitzen muss, sondern auch Kooperationsstrategien erstellen muss, wenn er in einer beratenden Funktion ist. „Die eigentliche Herstellung eines ZT ist nur eine von mehreren Leistungen, die sie im Rahmen dieses Handlungsgefüges zu erbringen haben“ (Prunč 2007:160). So kann der Translator auch einen Auftrag ablehnen, wenn seines Erachtens die Übersetzung eines bestimmten Botschaftsträgers keinen Sinn ergibt, oder Modifikationen im Ausgangstext vorschlagen und den Bedarfsträger bei kulturellen Aspekten beraten (Prunč 2007:160). Auf der anderen Seite darf dem Bedarfsträger die Verantwortung für das Ergebnis und die Verwendung des Produktes nicht entlassen werden, denn es liegt bei ihm, die nötigen Informationen und Produktspezifikationen zu erläutern (Holz-Mänttari 1984:118). Hier darf nicht vergessen werden, dass der Bedarfsträger kein Translationsexperte ist und der Translator nicht nur die für ihn wichtigen Fragen stellen muss, sondern auch eine beratende Funktion einnehmen muss, um die sogenannte „Expertendistanz“<sup>5</sup> zu überwinden. „Deshalb gehört die Befähigung

---

<sup>5</sup> Siehe dazu Holz-Mänttari (1986:363).

zum Gespräch über die eigene Tätigkeit zur Kompetenz des Translators und muss auch Gegenstand der Translator-Ausbildung sein“ (ebd. 1984:118). Mit ihrer Theorie will Holz-Mänttari unterstreichen, dass es beim Übersetzen nicht allein um linguistische Aspekte geht, sondern dass der Translator auch um soziologisches, kulturelles und analytisches Wissen verfügen muss.

Holz-Mänttari hat sich anhand ihrer Theorie zur Aufgabe gemacht, den Berufsstand der Translators aufzuwerten und ihm mehr Sicherheit, Handlungsspielraum und Kompetenzen bei der Ausübung dieses Experten-Berufes zu vermitteln. Auf der anderen Seite stellt sich die Frage der Durchführbarkeit in der Praxis. Welche Auswirkungen hat die Theorie tatsächlich auf den finanziellen Status des Übersetzers heutzutage? Man müsste annehmen, dass eine Expertenhandlung höhere Entlohnung mit sich bringt. Und ist dank ihrer Theorie das Berufsbild des Translators definierter und für Außenstehende eindeutiger? Eines steht heutzutage jedenfalls immer noch fest: nicht jeder Auftraggeber hat die Zeit oder genügend Verständnis, um dem Translator die benötigten Produktspezifikationen zu geben, mit denen dieser das „ideale“ Produkt erstellen soll. Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden, muss translatorisches Handeln auf eine reale Situation appliziert werden. Bevor wir allerdings auf die Applikation der Theorie des translatorischen Handelns auf die Filmübersetzung kommen, muss der Begriff „Synchronisation“ definiert und müssen die einzelnen Schritte des Synchronisationsprozesses samt seinen Einschränkungen besprochen werden. Nur dann kann ermittelt werden, ob translatorisches Handeln die Rolle des Translators bei der Spielfilmsynchronisation tatsächlich aufgewertet hat und ob sich die Situation in dieser Branche maßgeblich änderte.

### **3. Audiovisuelle Translation**

Audiovisuelle Translation hat sich zu einem der interessantesten Gebiete im Bereich der Übersetzungsstudien gemausert. Zum einen liegt dieses Phänomen an der Globalisierung des audiovisuellen Marktes. Diese Art der Übersetzung ist erforderlich, um den Export

von audiovisuellen und multimedialen Produkten in den Rest der Welt zu gewährleisten. Zum anderen haben im letzten Jahrhundert der Konsum und die Verbreitung von übersetzten Filmen extrem zugenommen. Kein Wunder also, dass dieses Thema immer mehr Interesse hervorruft und zu einem beliebten Forschungsthema in Übersetzungskreisen geworden ist. Man kann durchaus behaupten, dass dies nicht immer der Fall war, wenn man bedenkt, wie wenige Publikationen es vor den achtziger Jahren gab. Die audiovisuelle Translation ist ein komplexer Bereich, der viele verschiedene Aspekte umfasst und oft über die Grenzen des rein Audiovisuellen geht. Folglich ist es also notwendig, diese Materie mit einem interdisziplinären Fokus zu betrachten und zu analysieren. Einige Formen der audiovisuellen Translation sind unter anderem Untertitelung, Synchronisation, Voice-Over etc., aber auch neue Arten wie die Übersetzung von Videospielen, Podcasts oder Internetseiten gehören zu diesem Genre. Tatsache ist, dass der Einfluss und die Reichweite der audiovisuellen Medien in diesem und dem letzten Jahrhundert immens gestiegen sind. Im folgenden Absatz werden die verschiedenen Elemente eines audiovisuellen Textes analysiert. Diese Analyse ist entscheidend für das Verständnis der Funktions- und Interaktionsweisen der Codes, die einen audiovisuellen Text ausmachen.

### 3.2 Der audiovisuelle Text

Göpferich (1995:56 f.) definiert den Begriff Text wie folgt:

Ein Text ist ein thematisch und / oder funktional orientierter, kohärenter sprachlicher oder sprachlich-figürlicher Komplex, der mit einer bestimmten Intention, der Kommunikationsabsicht, geschaltet wurde, eine erkennbare kommunikative Funktion ersten oder zweiten Ranges erfüllt und eine inhaltlich und funktional abgeschlossene Einheit bildet (Göpferich 1995:56f.)

Die genaue und einheitliche Definition von Text ist in der Linguistik eine heiß umstrittene Frage. Allgemein kann behauptet werden, dass es zwei große Richtungen in Bezug auf die Definition des Begriffes Text gibt: die kommunikationsorientierte und die

sprachorientierte.<sup>6</sup> Die Elemente eines audiovisuellen Textes verlangen aber nach einer erweiterten Definition von Text, die sowohl verbale als auch nonverbale Aspekte umfasst. Text kann in diesem Fall nicht allein als mündliche oder schriftliche Folge von Sätzen betrachtet werden, die miteinander syntaktisch und semantisch verbunden sind und eine bestimmte kommunikative Funktion erfüllen. Diese Definition lässt die Existenz anderer Codes in audiovisuellen Texten außer Acht. Ein audiovisueller Text muss auch nicht unbedingt verbales Material beinhalten, um als solcher angesehen zu werden. Ein gutes Beispiel dafür sind Stummfilme ohne Zwischentitel, die trotz des Mangels an verbalen Äußerungen auch als Text angesehen werden. Der Kontext spielt hier eine große Rolle, d. h. zum Beispiel die Gegebenheiten, in denen ein solcher kommunikativer Akt stattfindet, die Gestik des Senders, die Intonation etc. Dieser Kontext muss hier auch als Teil des Textes angesehen werden. Sprache ist, vom semiotischen Blickpunkt aus gesehen, ein Teil eines Systems, das aus in einer Vielheit von Zeichensystemen besteht. Aus semiotischer Sicht ist also ein audiovisueller Text ein Text, der über zwei Kommunikationskanäle übertragen wird, den akustischen und den visuellen, und dessen Bedeutung sich aus der Interaktion von verschiedenen Zeichensystemen ergibt (vgl. Chaume 2004:15).

Delabastita (1989:101) definiert vier Grundelemente des audiovisuellen Texts:

1. The acoustic-verbal: dialogue, monologue, songs, voice-off.
2. The acoustic-nonverbal: musical score, sound effects, noises.
3. The visual-nonverbal: image, photography, gestures.
4. The visual-verbal: inserts, banners, letters, messages on computer screens, newspaper headlines.

Synchronisierte Filme unterliegen anderen Bedingungen als andere Formen der Translation. Sie erfordern die synchrone Übertragung der Stimme eines ZS-Sprechers auf die Stimme eines AS-Schauspielers. Geräusche, Intonation, visuelle Zeichen, Gestik und Haltung fließen zusammen und übermitteln eine Botschaft, die vom Zuschauer

---

<sup>6</sup> Zu diesem Thema und zu den anderen Ansätzen siehe: Harweg (2001:40 ff.)



interpretiert wird. Darüber hinaus wird der Text in einer sukzessiven Abfolge von Bildern auf einem Bildschirm wiedergegeben. Wir können daraus schließen, dass das Gesagte, d. h. der verbal geäußerte Text an sich, nur einen Teil der gesamten Botschaft ausmacht. Obwohl alle Kanäle gleichermaßen wichtig für die Kommunikation sein sollten, können wir behaupten, dass die visuelle-nonverbale Dimension, das heißt das Bild, mehr Gewicht als die anderen trägt (vgl. Díaz-Cintas 2008:3). Ein Bild kann mehr als tausend Worte sagen, dies gilt es bei der Übersetzung zu berücksichtigen. Die Termini *audiovisuelle Translation*, *Multimedia-Translation* und *Filmübersetzung* sind nur einige der Überbegriffe, die den Transfer von Texten bezeichnen, die über verschiedene semiotische Kanäle simultan übertragen werden. Im Englischen wird neben dem Begriff *audiovisual translation* vor allem der Terminus *screen translation* verwendet, der sich generell auf die Übersetzung von Spielfilmen, TV-Sendungen, DVDs und Videos bezieht. Das Ziel dieser Arbeit ist nicht festzustellen, welchen Einfluss die verschiedenen Codes des audiovisuellen Textes auf die Übersetzung haben, sondern gezielt auf die Rolle und den Einfluss der Rohübersetzung bei der Filmsynchronisation einzugehen. Nichtsdestotrotz erscheint es sinnvoll, die wichtigsten Formen der AVT samt ihren Einschränkungen in einem späteren Absatz zu besprechen, um einen Gesamteindruck dieser speziellen Art der Übersetzung zu erlangen. Um die Entwicklung der Filmsynchronisation besser verstehen zu können, wird nun ein allgemeiner geschichtlicher Überblick vorgestellt, bevor auf die Rolle der AVT in der Übersetzungswissenschaft eingegangen wird und die wichtigsten Formen der audiovisuellen Translation im Detail besprochen werden.

### 3.1 Historische Entwicklung

#### 3.1.1 Vom Stummfilm zum Tonfilm

Audiovisuelle Translation spielte vor dem Zeitalter der Tonfilme keine besonders große Rolle. Stummfilme wurden normalerweise mit Zwischentiteln und mit Musik versehen, „[...] die einerseits die Geräusche der Projektionsapparatur zu übertönen hatte und andererseits dem Zweck diente, die visuellen Eindrücke zu vertiefen“ (Pisek 1994:31). Obwohl diese Zwischentitel allgemein als Vorgänger der Untertitel gelten, wurde in

diesem Bereich noch wenig Forschung betrieben (vgl. Díaz Cintas 2008:2). Laut Pisek gab es schon während der Stummfilmzeit eine Art des synchronisierten Spielfilmes, etwa wenn der Vorführer das Geschehen auf der Leinwand kommentierte und die Dialoge rekonstruierte (1994:48). Stummfilme hatten das Potential, eine Art universelles Esperanto zu werden, wenn sie nicht durch die Weiterentwicklung der Technik von synchronisierten Filmen in den Hintergrund gedrängt worden wären. Stummfilme waren zudem in der Lage, jede kulturelle Barriere zu überwinden und jedem Land der Welt und jeder Zielgruppe eine Handlung verständlich zu machen, und dies ohne jegliche sprachliche Äußerung, einzig und allein durch den Einsatz von Musik und der schauspielerischen Leistung von einem oder mehreren „stummen“ Darstellern.

This new contraption signaled the start of the motion picture era and with it the illusion that cinema could become a sort of universal Esperanto, able to travel across linguistic borders and to be understood by everybody in the world thanks to the 'unequivocal' universality of the image. (Díaz-Cintas 2008:1)

Der erste Weltkrieg verhinderte die Weiterentwicklung der europäischen Filmindustrie und förderte die technische Entwicklung und wirtschaftliche Stabilität in den Vereinigten Staaten. Diese solide Basis begünstigte die Gründung der ersten großen Filmstudios, wie Fox, Paramount und Universal in den USA.

### 3.1.2 Die ersten synchronisierten Filme

Im Jahre 1927 kam der erste Tonfilm von Warner Brothers in die Kinos. *The Jazz Singer* mit Al Jolson in der Hauptrolle läutete das Ende der Stummfilmära an. Das Lichttonverfahren hatte es erstmals möglich gemacht, Ton und Bild zu vereinen und so nicht nur die echten Stimmen der Schauspieler hörbar zu machen, „sondern auch ‚off-screen‘-Ton einzusetzen und durch die Verwendung von Tonschnitt, Tonmischung, Überblendung und Nachsynchronisation [...] dem Kinobesucher ein möglichst intensives Bewusstsein der Gesamtszene zu vermitteln“ (Pisek 1994:32). Zu diesem Zeitpunkt mussten sich die Produzenten mit translatorischen und wirtschaftlichen Bedenken

auseinandersetzen. Stummfilme ließen sich weltweit problemlos vermarkten, da sich die kurzen Texte sehr einfach durch Zwischentitel in der jeweiligen Landessprache ersetzen ließen, was mit den Dialogen der Tonfilme nicht der Fall war. Der Export von Stummfilmen machte außerdem einen nicht gerade geringen Anteil des Umsatzes aus. Nach einigen sowohl künstlerischen als auch finanziell gescheiterten Versuchen, die Filme in verschiedenen Sprachen zu drehen und zu verkaufen, entwickelten sich außerhalb der USA die Synchronisation und die Untertitelung zu den zwei beliebtesten Methoden der Filmübersetzung.

### 3.1.3 Anmerkungen zur spanischen Filmgeschichte

In Spanien drehte im Jahr 1929 der Regisseur Francisco Elías Riquelme den ersten spanischen Tonfilm *El misterio de la Puerta del Sol* (vgl. D'Lugo 1997:4) und Madrid setzte sich neben Barcelona als erstes Filmindustriezentrum Spaniens durch. Die Kopie dieses lang verschwundenen Filmes wurde 1995 wieder entdeckt und erstmals in ganz Spanien ausgestrahlt.<sup>7</sup> Obwohl dieser Film ein Meilenstein der spanischen Filmgeschichte<sup>8</sup> ist, konnte er in den 20er und 30er Jahren kaum vorgeführt werden. Einerseits wegen mangelhafter Ausstattung der Vorführungsräume und andererseits, weil die Produktionsfirmen den Sprung von Stumm- auf Tonfilm noch nicht bewältigt hatten. Als die ersten ausländischen Tonfilme 1931 den europäischen Markt überfluteten, war das Debakel geschehen: Die spanische Filmindustrie, so wie viele andere, ging unter. Es ging sogar soweit, dass 1931 nur ein einziger Film in Spanien gedreht wurde. Obwohl einige herausragende Produktionen während dieser schwierigen Zeit gedreht wurden, so wie zum Beispiel *La aldea maldita* (1929) von Florián Rey oder *Un perro andaluz* (1929) von Buñuel und Dalí, machte der bevorstehende Bürgerkrieg alle Bemühungen der Zweiten Republik zunichte, die Industrie zu festigen und auszubauen. „Mit steigender

---

<sup>7</sup> Für mehr Informationen zu der Wiederentdeckung von *El misterio de la Puerta del Sol* siehe: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Filmoteca/recupera/primera/pelicula/sonora/historia/cine/espanol/elpepicul/19950125elpepicul\\_1/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Filmoteca/recupera/primera/pelicula/sonora/historia/cine/espanol/elpepicul/19950125elpepicul_1/Tes/).

<sup>8</sup> Zur spanischen Filmgeschichte siehe: García Fernández et Sánchez González (2002).

Popularität und öffentlicher Anerkennung des Films wächst aber auch der Grad staatlicher Überwachung“ (Pruys 1997:143).

#### 3.1.4 Synchronisation und Zensur während der Franco-Diktatur

Viele Arbeiten in dem Gebiet der Filmsynchronisation beschränken sich allein auf die Zensur von Spielfilmen während des deutschen Nazi-Regimes<sup>9</sup>. Im folgenden Absatz wird auf die Zensur von Filmmaterial während der Franco-Diktatur (1936-1975) eingegangen, zum einen weil das Korpus dieser Arbeit aus einem spanischen Film besteht und zum anderen, um eine Einsicht in die allgemeine Geschichte der Zensur in Spanien zu geben.

Während des Bürgerkrieges (1936-1939) fingen sowohl Republikaner als auch Franquisten an, das Kino als Propagandamittel zu missbrauchen:

Many artists rallied to the republican cause and joined the International Brigades. [...] French director Jean Grémillon worked with Buñuel on documentaries to alert public opinion in France and abroad. [...] Although these efforts could not prevent Franco's victory, they contributed to raising a generalized anti-Fascist consciousness in the years preceding the World War. (The Oxford History of World Cinema 1996:340)

Am ersten Oktober 1936 wurde General Franco zum Präsidenten gewählt. Laut dem Oxford History of World Cinema (1996:335) gingen die Kirche und das Franco-Regime gemeinsam gegen die Filmindustrie vor. 1938 wurde Serrano Suñer, ein Schwager von Franco, zum Innenminister ernannt. Als eine seiner ersten Taten verabschiedete der „cuñadísimo“<sup>10</sup> ein Pressegesetz, das besagte:

---

<sup>9</sup> Zur Filmsynchronisation zu NS-Zeiten siehe auch: Maiwald (1983), Kleinhans (2003) und Kilchenstein (1997).

<sup>10</sup> Serrano Suñer wurde zu einem engen politischen Kollaborateur Francos, so bekam er den Spitznamen „el cuñadísimo“ (Superlativ von Schwager), so wie General Franco auch „el Generalísimo“ genannt wurde.

Siendo innegable la gran influencia que tiene el cinematográfico en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el estado vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvie de su misión.<sup>11</sup>

Alle Spielfilme, die moralisch, religiös oder politisch gegen die Ansichten und Wertvorstellungen des Regimes waren, wurden ausnahmslos zensiert.<sup>12</sup> Themen wie Sexualität, Zurschaustellung des Körpers, politische Äußerungen, vor allem über den Bürgerkrieg und moralisch-religiöse Fragen, wie die Antibabypille und Drogen, waren tabu. Nach dem Bürgerkrieg wurden auch alle sowjetischen Filme, die während der Republik verbreitet wurden, verboten. Im Film *Mogambo* (1953) wurden die Rollen von Grace Kelly und Clark Gable zu Geschwistern umgeschrieben, weil es in Spanien undenkbar war, dass eine verheiratete Frau Ehebruch beging. Aus dem Ehebruch wurde ein inzestuöses Bruder-Schwester-Verhältnis, so verhinderte die katholische Kirche den damals moralisch äußerst bedenklichen Ehebruch (vgl. Rudolph 1999:92). Das Meisterwerk von Victor Fleming „Vom Winde verweht“ wurde vom spanischen Staat nicht zensiert, allerdings qualifizierte die Kirche den Film mit *3R - Para mayores con reparos*, übersetzt hieße das: geeignet für Erwachsene, mit Bedenken.

Wie soeben erwähnt, vergab die katholische Kirche, neben der offiziellen staatlichen Zensur, eine moralische Bewertung zum Film, im Falle, dass es jemanden gelungen war, den Zensor zu überlisten. Filme konnten folgende moralische Klassifizierungen bekommen:

1. Autorizada para todos los públicos
2. Autorizada para jóvenes
3. Autorizada para mayores
- 3R. Para Mayores con reparos
4. Altamente peligrosa<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Zitat aus dem Dokumentarfilm *Expediente 121, La censura en el cine*, 02.12.2007, <http://programastvonline.blogspot.com/2007/12/expediente-121-la-censura-en-el-cine.html>.

<sup>12</sup> Allgemein zur spanischen Filmgeschichte siehe Díez Puertas (2003).

<sup>13</sup> <http://programastvonline.blogspot.com/2007/12/expediente-121-la-censura-en-el-cine.html>.

„Schon während des Bürgerkrieges gibt es enge Kontakte zwischen Teilen der spanischen Filmindustrie – jenes Teiles der sich zu der ‚nationalen‘ Seite bekennt – und entsprechenden Stellen der NS-Regierung [...]“ (Rudolph 1999:49). Wegen der mangelhaften technischen Infrastruktur im „nationalen“ Lager (Barcelona und Madrid waren fast bis zum Ende des Bürgerkrieges auf republikanischer Seite) wurden viele kommerzielle Filme des Franco-Regimes in Ländern mit politischer Vorbildfunktion, wie Deutschland und Italien, produziert. Dazu zählt auch die deutsch/spanische Produktion von 1938, *España heroica* (Deutscher Titel: *Helden in Spanien*), die als der Propaganda-Film par excellence gilt und nach der republikanischen Niederlage in einer neuen, überarbeiteten Version, 1939, nochmals erschien (vgl. Rudolph 1999:49). Das spanische Regime bevorzugte natürlich die Filme des deutschen Nazi-Regimes und das italienische Kino von Mussolini, so wurde eine schwarze Liste von ausländischen Schauspielern und Regisseuren erstellt, die die Republikaner unterstützt hatten, dazu gehörten unter anderen auch Charles Chaplin und Betty Davis. Es erübrigt sich zu sagen, dass weder das spanische noch das deutsche oder das italienische Publikum im Jahr 1940 den Film *Der große Diktator* von Charlie Chaplin zu sehen bekam. In Spanien wurde der Film erstmals 1976 mit dem Hinweis freigegeben, dass dieser nur für Jugendliche ab 18 oder ab 14 Jahren in Begleitung eines Erwachsenen geeignet war.

Die Synchronisation von Spielfilmen ist ein Erbe der Franco-Diktatur, diese wurden als Mittel gebraucht, um den Einfluss von anderen Sprachen zu verhindern, die nicht als offizielle Sprache des Imperiums galten. In Francos Vision des neuen Spaniens war die Sprache Ausdruck von Patriotismus und nationaler Zugehörigkeit, die in allen Bereichen der Gesellschaft stets allgegenwärtig sein musste. Zum einen hatte dies als Konsequenz, dass die Amtssprache *Castellano* einen großen Aufschwung erlebte, und zum anderen, dass der Gebrauch von anderen Sprachen der iberischen Halbinsel und Fremdsprachen einschränkt beziehungsweise verboten wurde. Katalanisch und Baskisch wurden als Amtssprachen abgeschafft und alle Ortsnamen hispanisiert. Das Regime ging so weit, alle Fremdvokabeln aus dem Spanischen zu verbannen, vor allem auch alle kommunistisch angehauchten. So wurde aus *ensaladilla rusa* (russischer Salat) *ensaladilla nacional*, und

aus *montaña Rusa* eine *montaña Suiza*,<sup>14</sup> um hier nur einige Beispiele zu nennen (vgl. Montoliú 2005:79). Nicht einmal das berühmte Märchen der Gebrüder Grimm *La Caperucita Roja* kam ungeschoren davon. Der Titel wurde zu *La Caperucita encarnada*<sup>15</sup> umgeschrieben, um den kommunistischen Beigeschmack der Farbe Rot zu eliminieren.

Erst mit der Liberalisierung der Wirtschaft in den 60er und 70er Jahren und der Entwicklung Spaniens vom Agrar- zum Industriestaat entspannte sich die Gesetzgebung etwas. 1966 wurde ein neues, weniger restriktives Pressegesetz unter dem Informationsminister Manuel Fraga Iribarne erlassen, das die strenge Zensur etwas auflockerte. Der Tourismusboom, die Landflucht sowie der neue Einfluss der TV-Werbung wurden ausschlaggebend für die Modernisierung, den Mentalitätswandel und die Verbesserung der Lebensqualität. Diese „Europäisierung“ des Landes revolutionierte die Sprachverhältnisse und führte zu einer neuen Akzeptanz des „Fremdartigen“. Das alltägliche Leben füllte sich erneut mit Fremd- und Lehnwörtern: Kosmetikprodukte durften wieder mit französischen Termini werben und das ausländische Kino und die Musik beeinflussten maßgeblich die spanische Jugend. Francos Tod läutete die Transition zur Demokratie ein und das endgültige Ende der Isolation. 1977, zwei Jahre nach dem Tod des Generals, wurde ein neues Dekret zur Pressefreiheit erlassen, aus dem deutlich hervorgeht, dass die Kinematographie im Einklang mit dem demokratischen Pluralismus sein muss und dass bei der Synchronisierung oder bei der Untertitelung von Filmen, laut Gesetz, die Treue zum Original gewahrt werden muss:

“Real decreto 3071/1977, de 11 de Noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas.

La cinematografía, como un componente básico de la actividad cultural, debe estar acorde con el pluralismo democrático en el que esta inmersa nuestra sociedad. Es Requisito indispensable para esta actualización adaptar el vigente régimen jurídico de la libertad de expresión cinematográfica a la nueva ética social resultante de la evolución de la sociedad Española. [...]

---

<sup>14</sup> Siehe zu diesem Thema: Montoliú Camps (2005).

<sup>15</sup> Das Märchen wurde teils umgeschrieben, um den Werten des Franco-Regimes zu entsprechen; für mehr Information zu den geänderten Passagen siehe:  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350575300026180535680/p0000001.htm>.

La falta de fidelidad con la versión original en el doblaje o subtitulado dará lugar a la revocación de la licencia por la administración, con pérdida por parte de la empresa distribuidora de los derechos económicos devengados.” (Boletín Oficial del Estado número 287 de 1/12/1977)<sup>16</sup>

Abschließend ist es wichtig zu erwähnen, dass Zensur nur eines der repressiven Werkzeuge ist, mit denen diktatorische Regimes die grundlegenden Freiheiten und Menschenrechte der Bürger verletzen und einschränken. Zensur gehört immer noch zu unserem Alltag. Jorge Díaz-Cintas sagt zu Recht zu diesem Thema:

Recent geo-political events in the world have made it painfully clear that the abuse and manipulation of information is not an occurrence of the past, nor is it the sole propriety of totalitarian, undemocratic regimes. [...] The act of translating can never be neutral and this is the reason why the act of translation has been and is being used as a political and manipulative tool. (Díaz-Cintas 2008:4)

### 3.4 Die Rolle von AVT in der Übersetzungswissenschaft und Übersetzer Ausbildung

Während die Studiengänge Übersetzen und Dolmetschen inzwischen im akademischen System gut etabliert sind, haben sich vergleichsweise wenige Universitäten mit der Lehre von audiovisueller Translation im Rahmen dieser Studien befasst, handele es sich dabei um Untertitelung, Voice-over, Synchronisation oder um andere Arten der AVT. „Although ignored by academics and teachers alike, audiovisual translation (AVT) has existed as a professional practice [...] and, since the 1990s, has gained well-deserved visibility thanks to the proliferation and distribution of audiovisual materials in our society” (Díaz-Cintas 2008:1). In der Vergangenheit haben viele Translatoren ihre Fertigkeiten in diesem Gebiet selbst erlernen müssen, weil es auf universitärem Niveau noch keine ausgereiften Lehrgänge gab, vielleicht aus dem einfachen Grund, dass AVT eine immer noch eine relativ junge Disziplin ist, die Zeit braucht, um sich von der rein linguistischen Betrachtungsweise zu emanzipieren. Audiovisuelle und multimediale Medien haben mittlerweile die traditionelle schriftliche Art der Kommunikation fast verdrängt und nehmen einen immer wichtigeren Stellenwert in unserer Gesellschaft ein.

---

<sup>16</sup> Um das gesamte Dokument einsehen zu können, siehe:  
[http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=1977/28665](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=1977/28665).



Gleichzeitig ändern sich die Gewohnheiten der Rezipienten, viele Jugendliche schauen sich Filme und Programme zunehmend auf ihren Computerbildschirmen oder Handy-Displays an. Diese Veränderungen im Verhalten der Rezipienten fordert mehr technisches Wissen seitens der Übersetzer. Dementsprechend muss sich die Translationswissenschaft auf diese neuen Kommunikationsarten einstellen, diese als Untersuchungsgegenstand betrachten und spezielle Trainingsmethoden zum Erlernen von AVT anbieten.

AVT is no longer approached from a purely linguistic perspective that does not take the subject matter's semiotic complexity into account, nor is it considered as an odd man out from TS since the study of AVT also shares fundamental features with the study of translation more generally, which is itself evolving at a tremendous rate.

(Díaz-Cintas et al. 2006)

Die Lehrgänge an den Universitäten müssten Studierenden die Möglichkeit bieten können, mit Programmen zu üben, mit denen sie in ihrer professionellen Laufbahn arbeiten werden. Für die ohnehin schon begrenzten finanziellen Mittel der Universitäten stellen die Anschaffung von Untertitelungs- und Synchronisations-Softwares große Probleme dar. Dazu kommt die rasante Entwicklung von technischen Neuheiten, die alte Programme schnell überholt sein lässt.

“It has always been difficult for academic institutions to keep up with (technological) market developments when training future practitioners. The diversification of the discipline also makes it increasingly difficult for one researcher to have all the required state-of-the-art expertise at his or her fingertips.” (Díaz Cintas et al. 2006)

Einige Institute, wie zum Beispiel die Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), haben eigene Softwares für das AVT-Training entwickelt.<sup>17</sup> Diese Programme haben zwei wichtige Eigenschaften: zum einen sind sie vergleichsweise günstiger und zum

---

<sup>17</sup> Unter anderen Subtitul@m, eine speziell entwickelte Software zum Erlernen von Untertitelung. Siehe Bartoll, Eduard; Mas López, Jordi; Orero, Pilar: Las nuevas tecnologías y su impacto en la enseñanza de la traducción audiovisual: Subtitul@m. <http://www.uax.es/publicaciones/linguax.htm>.

anderen sind sie für Studenten entwickelt worden, was sie dementsprechend einfacher in der Handhabung macht. Die sogenannte „Digitale Revolution“ hat viele neue Möglichkeiten für die audiovisuelle Industrie eröffnet und ist die treibende Kraft hinter den rasanten Veränderungen in diesem Bereich. So kann man heute schon viele Softwares im Internet herunterladen,<sup>18</sup> zwar nicht immer ganz vollständig oder funktionstüchtig, aber ausreichend, um viele Aspekte der AVT zu üben. Diese vergleichsweise einfache Beschaffung von Softwares verändert so auch das Profil des Übersetzers in der Praxis und schafft neue hybride Formen der AVT (vgl. Díaz Cintas 2008:7). Zu diesen hybriden Formen zählt neben den Fansubs<sup>19</sup> und Fandubs auch die Scanlation (Scan und Translation), die sich allein auf die kostenlose Übersetzung und Distribution (meist via Download oder online) von Manga-Comics spezialisiert. Hierzu muss noch erwähnt werden, dass diese neu entstandenen Formen der AVT grundsätzlich illegal sind, weil sie gegen das Urheberrecht verstoßen. Trotzdem ist es erstaunlich zu beobachten, wie schnell sich diese Communitys verbreiten und wie Fans, meist Übersetzungslaien, mit den linguistischen und technischen Gegebenheiten arbeiten. So ist es bei Fansubs üblich, Anmerkungen zur Übersetzung zu machen, bevor die Episode beginnt, was beim Untertiteln von Filmen zum Beispiel undenkbar wäre (vgl. Díaz Cintas & Muñoz Sánchez 2006).

Wie gerade angeführt, kann man eine enorme und vor allem schnelle Diversifikation der Arten der AVT beobachten. Universitäten können nur schwer mit den technischen Neuheiten und neuen Entwicklungen mithalten, geschweige denn bei diesem Tempo passende Trainingsmöglichkeiten erarbeiten. Nichtsdestotrotz ist es wichtig, dass AVT auch an den Universitäten mit einem interdisziplinären Fokus betrachtet wird, in dem nicht einzig und allein auf die linguistische Dimension eingegangen wird, sondern auch,

---

<sup>18</sup> Um eine Demo-Version der Untertitelungs-Software EZTitles herunterzuladen, siehe: <http://www.eztitles.com/index.php?page=3>.

<sup>19</sup> „A fansub is a fan-produced, translated, subtitled version of a Japanese anime programme (sic!). Fansubs are a tradition that began with the creation of the first anime clubs back in the 1980s. With the advent of cheap computer software and the availability on Internet of free subbing equipment, they really took off in the mid 1990s.” (Díaz Cintas & Muñoz Sánchez, *The Journal of Specialised (sic!) Translation*, Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment, Issue nr. 6, July 2006-  
[http://www.jostrans.org/issue06/art\\_diaz\\_munoz.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf)).

im Falle der Untertitelung und der Synchronisation, auf filmspezifische Erfordernisse, die bei der Übersetzung zu berücksichtigen sind. “Programs of study at university level very rarely offer students the possibility to choose subjects that combine both cinema and translation interests” (Díaz Cintas 2008:4). Hier stellt sich die Frage, ob zusätzliche Unterrichtsfächer für AVT-Studenten, wie etwa die Analyse von Drehbüchern oder die Erstellung von Filmdialogen, die Qualität der Übersetzungen steigern würde. Die Universität von Vic hat zum Beispiel ein Abkommen mit der School of Cinema and Audio-Visuals of Catalonia (ESCAC), die es AVT-Studenten der Fakultät für Übersetzen und Dolmetschen ermöglicht, Kurse an der Filmschule zu belegen (vgl. Bartrina 2004:165). Von einem solchen Austausch sind viele Universitäten noch weit entfernt. Wie Francesca Bartrina feststellt: „The insights which Film Studies can bring to audiovisual translation have only just begun to take an impact” (2004:159).

### 3.5 Die verschiedenen Arten der AVT beim Film

Nach dem Ende des Stummfilmes mussten sich Produzenten und Vertriebsleute plötzlich mit dem Problem der Übersetzung ihrer Filme auseinandersetzen. Schon damals machten die Exporte in nicht-englischsprachige Länder einen großen Teil des Umsatzes aus. In den USA wurden einige Versuche gestartet, Spielfilme in verschiedenen Sprachen zu drehen, um diese dem europäischen Publikum zugänglich zu machen. Leider erwies sich diese Methode als äußerst zeit- und kostenaufwändig. So kam es dazu, dass sich manche Länder zu sogenannten Synchronisationsländern und andere zu Untertitelungsländern entwickelten. Diese zwei Methoden der Filmübersetzung sind bis heute die bekanntesten und gängigsten auf den TV- und Computerbildschirmen unserer Welt. Einige Länder wie Spanien, Großbritannien, Österreich, Deutschland, Frankreich, Irland und Lettland ziehen die Synchronisation von fremdsprachigen Filmen vor und Länder wie Schweden, Dänemark, Finnland, Belgien, Niederlande die Untertitelung. In den folgenden Absätzen wird ein Überblick über die zwei wichtigsten Methoden der audiovisuellen Translation präsentiert: die Untertitelung und die Synchronisation.

### 3.5.1 Untertitelung

Die Idee hinter Untertiteln, wie wir sie heute kennen, stammt ursprünglich von der alten Methode der Zwischentitel. Diese wurde wieder aufgegriffen und zu der jetzigen Form der Untertitel entwickelt. Die Untertitelung wird vor allem von kleineren Ländern genutzt, deren Sprache nur innerhalb der eigenen Grenzen gesprochen wird. Grundsätzlich setzte sich die Untertitelung in jenen Ländern durch, die über geringe finanzielle Mittel verfügten und wo sich die Synchronisation als unrentabel und zu zeitaufwändig erwies. Klassische Untertitelungsländer sind beispielsweise Schweden, Niederlande, Dänemark, Griechenland und Portugal. Wenn wir uns auf den deutschsprachigen Markt beziehen, können wir feststellen, dass der Gebrauch von Untertiteln sich auf einige kleine Produktionen (Stichwort Indie-Streifen) beschränkt, die an ein eher anspruchsvolleres Kinopublikum gerichtet sind. Die Erscheinung der DVD hat den Gebrauch von Untertiteln revolutioniert, denn diese Art des Speicherträgers ermöglicht auf Knopfdruck die Einblendung von Untertiteln in vielen verschiedenen Sprachen und teilweise auch für gehörlose und hörbehinderte Menschen, obwohl leider diese Option noch nicht auf jeder DVD gang und gäbe ist. Der Gebrauch und der Zugang (durch Downloadplattformen im Internet zum Beispiel) von Untertiteln muss also extrem gestiegen sein, denn viele Menschen sehen diese auch als Möglichkeit an, ihre Fremdsprachenkenntnisse zu verbessern.

Knauer beschreibt den Begriff Untertitel folgenderweise:

*Untertitel* [Hervorhebung durch den Autor] nennt man die, meist gekürzte, Übersetzung eines Filmdialoges bzw. -textes, die als schriftlicher Text synchron mit dem entsprechenden Teil des Originaldialoges bzw. -textes auf dem Bildschirm oder auf der Leinwand erscheint. (1998:105)

Gottlieb (1992:163) unterscheidet zwei Arten von Untertiteln, die einen sind diagonalen Natur, wie interlinguale Untertitel, wo ein mündlicher Text in einer Ausgangssprache in einen schriftlichen Text in einer Zielsprache übertragen wird. Untertitel vertikaler Natur, wie intralinguale Untertitel, sind jene, bei denen die Übertragung von der mündlichen zur schriftlichen Form in der gleichen Sprache vorgenommen wird. Das heißt, dass es bei der

interlingualen Untertitelung zu einer Übersetzung kommt, im Gegensatz zur intralingualen Untertitelung, wo der Text lediglich in schriftliche Form in der gleichen Sprache gebracht wird.

Menschen können Untertitel aus verschiedenen Gründen konsultieren, zum einen um ihre Fremdsprachenkenntnisse zu verbessern, als Verständnishilfe oder auch aus reinem Interesse. Von technischer Seite aus gibt es zwei verschiedene Formen von Untertiteln: *open subtitles* und *closed subtitles*. *Open subtitles* (offene Untertitel) bezeichnen Untertitel, die vom Zuschauer nicht ein- und ausgeblendet werden können und die untrennbar vom Bild ausgestrahlt werden. Anders ist es bei *closed subtitles* (geschlossene Untertitel), wo der Rezipient individuell die Wahl hat, diese ein- oder auszublenden. Unter dieser Kategorie fallen unter anderem interlinguale und intralinguale Untertitel auf DVDs oder über Teletext gesendete Untertitel für gehörlose und hörgeschädigte Menschen. An dieser Stelle muss noch erwähnt werden, dass die Platzierung der Untertitel für gehörlose und hörbehinderte Menschen sich von der interlingualen unterscheidet. Bei interlingualen Untertiteln wird der Text meist zentriert am unteren Rand des Bildschirms platziert im Gegensatz zu intralingualen Untertiteln für gehörlose Menschen, die oft unter dem zu diesem Zeitpunkt sprechenden Schauspieler positioniert werden.

Viel genauer ist die Definition von Gottlieb (1992:162):

Subtitling can be defined as (1) written, (2) additive, (3) immediate, (4) synchronous and (5) polymedial translation.

1. *Being of a written – as opposed to a spoken – nature, subtitling differs from all other types of screen translation.*
2. *The label additive indicates that in subtitling, verbal material is added to the original, maintaining the source language discourse.*
3. *The label immediate refers to the fact that in filmic media all discourse is presented in a flowing manner, beyond the control of the listener-viewer-reader.*
4. *The label synchronous refers to the fact that the original film (at least its non-verbal part) and the translated dialog are presented simultaneously unlike 'simultaneous'*

*interpreting.*

5. *The term polymedial states the fact that at least two parallel channels are used to convey the total message of the original.*

Laut Pruys (1997:78,85) gibt es beim Untertiteln technische Einschränkungen und Konventionen, die der Übersetzer berücksichtigen muss, die aber von Unternehmen zu Unternehmen variieren können. Diese Faktoren hängen laut Gottlieb (1992:164) mit zeitlichen und räumlichen Aspekten zusammen. Der räumliche Faktor hängt mit der Größe des Bildschirms oder der Leinwand zusammen, auf dem die Untertitel eingeblendet werden, d. h. mit der Buchstabengröße, der Anzahl von Zeichen und der Anzahl von möglichen Zeilen. Beim Untertiteln muss man sich auf Kompromisse einstellen, denn die Platzierung von Textzeilen auf einem Bild kann die Aufmerksamkeit des Zuschauers beeinträchtigen, der ständig zwischen Text und Geschehen wechseln muss. Dazu kommt auch der Verlust an Bildinformation, da die meist zweizeiligen Untertitel den unteren Rand des Bildes für sich in Anspruch nehmen. Der zeitliche Faktor ist bedingt durch die Lesegeschwindigkeit des Zuschauers und der Sprechgeschwindigkeit der Charaktere im Film. Denn das Lesen eines Textes nimmt mehr Zeit in Anspruch als das reine Zuhören, insofern müssen Untertitel lange genug auf dem Bildschirm bleiben, um eine gute Lesbarkeit zu garantieren. Auch das Ein- und Ausblenden der Untertitel, also das *Fade-in* und *Fade-out*, muss konstant und regelmäßig bleiben, um den Leser nicht unnötig vom Bild und dem Geschehen abzulenken. Dieses Verfahren wird *Spotting* oder *Timing* genannt und wird heutzutage anhand spezieller Computerprogramme praktiziert. Ton und Bild geben einen Rhythmus vor, in den sich die Untertitel, im Sinne der Lesbarkeit und des Textverständnisses, eingliedern müssen. Zu diesem Zweck werden zweizeilige Untertitel segmentiert und Umbrüche an grammatikalisch, semantisch und syntaktisch passenden Stellen gemacht (vgl. Ivarsson 1992:71). So wird eine logische Einheit gebildet, die das Textverständnis und die Lesbarkeit erleichtert.

Standdauer und Zeichen der Untertitel laut Ivarsson (1992:39,66):

Zeit (Standzeit pro UT)	Mindestens 1,5 Sekunden
	▪ einzeilig: 4 Sekunden
	▪ zweizeilig: 6-7 Sekunden
Zeilenanzahl	2 Zeilen, bei Ausnahmen 3
Zeichenzahl	Maximal 40

Aus diesen zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten folgen gewisse Beschränkungen. Zum einen auch der Zwang nach einer Verkürzung des Originaldialogs. Einige dieser Methoden werden ausführlich bei Gottlieb (1992) und Ivarsson & Carroll (1998) präsentiert, wie unter anderem die Auslassung oder Dezimierung von Text, die Kondensierung, die Paraphrasierung, der Transfer oder auch die Imitation. Auf der anderen Seite darf hier nicht vergessen werden, dass Verkürzungen im Text teilweise auch durch den visuellen und den auditiven Kanal ausgeglichen werden können. Die größten Herausforderungen an Untertiteler treten in Form von Dialekten und Soziolekten sowie auch bei defekter Sprache auf – wozu Kulturspezifisches wie Eigennamen, Marken, Lieder, Währungen, Anredeformen und vulgäre Ausdrücke auch gehören. Allgemein kann behauptet werden, dass durch die Verkürzung der Untertitel auch die Sprache etwas neutralisiert wird, so können aber auch die Charaktere an Authentizität verlieren, denn der Übersetzer muss die Normen der geschriebene Sprache befolgen, die meist formeller sind als jene der gesprochenen Sprache. Dennoch muss der Übersetzer, trotz dieser Einschränkungen, darauf achten, dass der Originaldialog seine individuelle Färbung nicht verliert, die durch Pausen, Dialekt, Intonation oder unvollständige Äußerungen geprägt wird (vgl. Gottlieb 1994:105 f.). Der Untertitelung kann man also, wie der Synchronisation, vorwerfen, dass die Wirkung des Originals teilweise verlorengelht. Auf der anderen Seite bleibt die Illusion des Filmes erhalten, da die Originalstimmen der Schauspieler mit allen ihren Nuancen und Betonungen erhalten bleiben.

### 3.5.2 Synchronisation/Dubbing

Heutzutage sind synchronisierte Filme für den durchschnittlichen Filmkonsumenten eine Selbstverständlichkeit, so dass kaum jemand die Problematik dieser Methode hinterfragt, wenn er berühmte US-Schauspieler Hochdeutsch oder andere Sprachen sprechen hört. Laut Pruys (1997:7 f.) ist die Filmsynchronisation eine solche Selbstverständlichkeit, dass sie meist vom Verbraucher ignoriert wird: „Im Nachspann von Filmen, auf Filmplakaten wie in Film- und Fernsehzeitschriften findet man oft noch nicht einmal die Namen der bei der Synchronisation beteiligten Autoren, Sprecher und Regisseure.“ Dies ist ein Problem, das es zu bewältigen gilt, denn die Arbeit dieser Personen, auch die des Rohübersetzers, sollte gebührend geehrt werden, in Anbetracht dessen, dass zumindest im deutschsprachigen Raum fast alle ausländischen Filme synchronisiert werden. Denn nur ein Bruchteil der Rezipienten könnte aufgrund ihrer Fremdsprachenkenntnisse überhaupt in den Genuss der Originalversion kommen. Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, die Stellung der Synchronisationsexperten in den Vordergrund zu rücken und den Einfluss der Rohübersetzung auf die Qualität der Synchronisation zu ermitteln. Darüber hinaus denken viele Menschen, dass die Untertitelung die geeignetere Form der Filmübersetzung sei, zum einen weil die künstlerischen und ästhetischen Qualitäten des Filmes bewahrt werden, ohne jedoch die originalen Stimmen der Darsteller zu verlieren (vgl. Pisek 1994:5). Dies ist eine Frage der Gewohnheit und des Geschmacks, denn die Filmsynchronisation erhält die Illusion des Filmes, alleine dadurch, dass sich der Zuschauer auf das Geschehen konzentrieren kann, ohne dass durch Untertitel die Bildkomposition gestört wird. Bei guten Synchronisationen merkt der Zuseher, der in erster Linie unterhalten werden soll, nicht einmal, dass es sich hierbei um eine Übersetzung handelt. „Die Förderung der Illusionswirkung eines Filmes durch lippensynchrone Bearbeitung ist deshalb auch ein gewichtiges Argument gegen Untertitel, die die Illusion hemmen und die Bild-Ton-Einheit insgesamt stören“ (Pruys 1997:19). Der Übersetzungstheoretiker Georges Mounin behauptet sogar, „daß die Synchronisation ohne Übertreibung wirklich die Bezeichnung 'totale Übersetzung' verdiene und die höchste Stufe in der Kunst des Übersetzens sei“ (zit. in Pisek 1994:11).



In vorliegendem Absatz werden kurz die besonderen Anforderungen der Filmsynchronisation vorgestellt, bevor in Kapitel 4. detailliert auf die einzelnen Arbeitsschritte dieses Prozesses eingegangen wird.

Whitman-Linsen erklärt den Begriff Synchronisation mit diesen Worten:

The concept of dubbing is actually a very simple one. It is the process of cinematography by which a recorded voice is 'glued', after the fact, to a visible speaking screen actor. Although today it is used for a variety of purposes [...] we will confine our interest to the recording of a target language translation intended to replace the original source language dialogue in motion pictures. (Whitman-Linsen 1992:12)

Sie unterscheidet drei Arten der Synchronisation: „[...] 1) pre-synchronization, 2) direct sound synchronization, and 3) post-synchronization [...]“ (Whitman-Linsen 1992:56).

Unser Interesse liegt bei der Postsynchronisation, die im Englischen im Allgemeinen *Dubbing* genannt wird. Das Bild und der Ton werden getrennt aufgenommen und später im Studio bearbeitet und aufeinander abgestimmt, so dass der Ton synchron zum Bild läuft.

Dieses Verfahren wird nicht nur bei der Synchronisation von fremdsprachigen Filmen genutzt, sondern auch bei Filmen in der Original-Version. So werden immer öfter die Stimmen der Darsteller nach dem Film Dreh im Studio nochmals aufgenommen, um so eine bessere Sound-Qualität zu erzielen. Dieser Prozess ermöglicht jegliche Art der Soundmanipulation, sei es, um den Stimmen der Darsteller mehr Volumen zu geben, durch andere, „geeigneter“ Stimmen zu ersetzen oder Hintergrund-Geräusche, die zur Atmosphäre des Filmes beitragen, hervorzuheben. Dies geschieht ebenso bei Werbespots – so muss ein Model, das mit ihrem Körper für Kosmetik wirbt, nicht unbedingt die passende Stimme zum Werbespot haben.

Laut Pruys (1997:43) sind Synchronfassungen, wegen technischen, rechtlichen und finanziellen Zwängen, selten äquivalent zu den Originalfassungen. In Bezug auf die Qualität besteht oft die Annahme, dass Synchronfassungen von schlechterer Qualität sind als Originalversionen. Diese negativen Einschätzungen entstehen aus der Annahme, dass die Synchronisation, wie die literarische Übersetzung, reproduktiv sei und sich somit „am

objektiven Maßstab des Ursprungsprodukts zu orientieren habe“ (vgl. Pruys 1997:43). Eine Synchronfassung kann sich aber nicht auf den Anspruch einer 1:1-Reproduktion beschränken, denn das Übersetzen ist immer eine Frage der Wirkungsabsicht und auch der Interpretation. „Synchronbetriebe sollen durch die Bearbeitung diese Aufgaben und Wirkungsabsichten der Auftraggeber umsetzen“ (Pruys 1997:44).

### 3.5.2.1 Lippensynchronität

Bei der Erstellung einer Synchronfassung ist die Frage nach der Synchronität essentiell. Im Gegensatz zu heute galt die Lippensynchronität bis in die 60er Jahre als wichtigstes Merkmal der Synchronisation. Versuche haben jedoch gezeigt, dass der Zuschauer kleine Abweichungen der Lippenbewegungen gar nicht wahrnimmt. „Lippensynchronität spielt somit nur bei *On*-Passagen eine Rolle, bei denen Lippen- und Kieferbewegungen zu sehen sind“ (Hervorhebung durch Autor) (Herbst 1994:30), wobei hier auch zwischen Total- und Großaufnahme unterschieden werden muss. Die Ausgeprägtheit der Lippenbewegungen bei den Schauspielern ist ein weiterer wichtiger Faktor bei der Synchronität, denn wie Fodor feststellt: „The lips [...] play a decisive role in the articulation of labial consonants from the point of view of visibility“ (1976:25). Die Veränderung der Ausgeprägtheit der Lippenbewegungen und der Artikulation von Sprache zu Sprache und auch von Person zu Person muss hinsichtlich der Lippensynchronität bedacht werden. „It is a common observation that Englishmen speak with their mouth less open than Italians, for instance“ (Fodor 1976:25).

Herbst (vgl. 1994: 32) unterscheidet:

1. Qualitative Lippensynchronität, die sich darauf bezieht, " [...] inwieweit die durch die Artikulation bestimmter Laute bedingten Lippenpositionen bzw. -bewegungen des Originalfilms im Synchrontext Entsprechungen besitzen“.
2. Quantitative Synchronität, die sich auf das Timing des Synchrontextes in Bezug auf die Lippenbewegungen bezieht, also wann der Text eingesetzt wird.
3. Synchronität in Bezug auf die Sprechgeschwindigkeit.

#### 4. Synchronität in Bezug auf Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit.

Bei dem Begriff Lippensynchronität bezieht sich Herbst nicht nur auf die Lippenbewegungen, sondern auch auf die Kieferbewegungen (1994:32). Die qualitative Lippensynchronität steht im Zusammenhang mit Problemlauten bei Vokabeln und Konsonanten, wobei sich Herbst auf das Werk *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* (1976) von Fodor bezieht und zu dem Schluss kommt: „Ein solches System ist aufgrund seiner schweren Lesbarkeit und aufgrund des damit verbundenen Zeitaufwands in der Praxis nicht zu verwenden [...]“. Herbst formuliert es folgendermaßen:

Zwar mag es in der Praxis sinnvoll sein, Laute, bei denen bei der Übersetzung besonders auf Lippensynchronität zu achten ist, besonders zu markieren. Dabei braucht man sich aber keineswegs (wie in dem Modell von Fodor) an den Lauten zu orientieren, die potenzielle Problemlaute sein können; wesentlich sind nur solche Laute, die tatsächlich mit auffälligen Lippenbewegungen artikuliert werden. (Herbst 1994:44 f.)

Herbst (vgl. 1994:49) führt an, dass es häufig keine Simultaneität zwischen Labialen in der Originalfassung und der Synchronfassung gibt und dass es ausreicht, Labiale im Synchrontext in der Nähe von Labialen im Originaltext zu platzieren, um Synchronität zu gewährleisten. Als wesentlicher Faktor stellt sich allerdings die Betonung von Silben heraus, „weil Vokale überhaupt nur in betonten Silben mit deutlich wahrnehmbaren Lippen- und Kieferbewegungen artikuliert werden“ (Herbst 1994:49).

Quantitative Lippensynchronität bezeichnet „die Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen, unabhängig vom Charakter der Bewegung, d. h. von der Geschwindigkeit und den Positionen, die die Lippen dabei einnehmen“ (Herbst 1994:33). Oft kommt es zu Diskrepanzen zwischen der Länge des Originaltons und der Länge des Synchronons. Allerdings können diese Abweichungen einen Vorteil für den Übersetzer darstellen, beispielsweise wenn eine *On*-Passage mit dem Einsatz des Sprechers beginnt oder mit dem Ende einer Aussage aufhört. In diesem Fall besteht also keine Verletzung der quantitativen Lippensynchronität. Auch Sprechpausen oder die Tatsache, dass die

Darsteller nicht immer den Mund nach ihrer Aussage schließen, können dem Übersetzer von Nutzen sein, der so mehr Spielraum für seinen Textesinsatz hat. (vgl. Herbst 1994:33-35) Um quantitative Synchronität zu erreichen, ist es manchmal notwendig, das Sprachtempo im Vergleich zur Originalfassung zu erhöhen oder zu verringern. Bei diesem Verfahren ist Vorsicht geboten, denn die Sprechgeschwindigkeit kann auch Bedeutung übertragen, zum Beispiel Ungeduld oder Hastigkeit, aber auch Gelassenheit oder Desinteresse. Die Veränderung des Sprechtempos in der Synchronfassung kann also auch zum Verlust von Bedeutung führen (vgl. Herbst 1994:35-38).

### 3.5.2.2 Gesten- und Nukleussynchronität

Neben der Lippensynchronität geht Herbst von einer weiteren Form der Synchronität aus – der paralinguistischen Synchronität. Menschen kommunizieren nicht nur durch Sprache, sondern mit dem ganzen Körper, so werden Emotionen wie Traurigkeit, Wut oder Schüchternheit durch Gestik und Mimik übertragen. An diesem Punkt darf nicht vergessen werden, dass Gesten kulturspezifische Elemente sind, die nicht unbedingt von jeder Kultur gleich interpretiert und verstanden werden. Bei der Synchronisation vom Englischen ins Deutsche stellt sich dieses Problem vermutlich nicht, da beide Kulturen viele Gemeinsamkeiten aufweisen (vgl. Herbst 1994:245). Whitman-Linsen (vgl. 1992:33) gibt als Beispiel den Italiener an, der allein anhand seiner Körpersprache kommunizieren kann, ohne jede verbale Äußerung von sich zu geben. Im Gegensatz dazu stehen Engländer oder Nordländer, die eher als zurückgehalten gelten und mit wenigen Gesten sprechen.

Die Tatsache, daß betonten Silben in bezug auf qualitative Lippensynchronität aufgrund der besonderen Ausgeprägtheit der Lippenbewegungen besondere Bedeutung zuzumessen ist, hängt eng mit einem anderen Typ der Synchronität zusammen – der Gestensynchronität, die einen Typ der paralinguistischen Synchronität darstellt.

(Herbst 1994:50)

Der Terminus ‚paralinguistisch‘ lehnt sich bei Herbst an die Definition von Lyons (1977) an:

„The Term paralinguistic...will be employed to cover, not only certain features of vocal signs (e.g., loudness and what may be described loosely as tone of voice), but in addition those gestures, facial expressions, eye-movements, etc., which play a supporting role in normal communication by means of spoken language” (zit. in Herbst 1994:50).

Herbst führt an, dass Gesten üblicherweise mit einer betonten Silbe zusammenfallen, so muss bei der Synchronisation darauf geachtet werden, dass Gesten auch in der Zielsprache mit dem Nukleus des Satzes übereinstimmen, um Synchronität zu gewährleisten. Zu der Gestensynchronität gehören ebenfalls die Lippenbewegungen, die auch bestimmte Bedeutungen übermitteln können, vor allem in Bezug auf den Ausdruck von Emotionen und im Zusammenhang mit Faktoren wie Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit (vgl. Herbst 1994:52 f.).

In seiner Schlussfolgerung fasst Herbst zusammen, dass der Grad der erforderlichen Lippensynchronität sich nur anhand konkreter Filmpassagen entscheiden lässt, weil die Unterschiede zwischen Synchronsprechern, Sprachstilen etc. zu groß sind, um allein aufgrund des Drehbuchs entscheiden zu können (1994:70). Er kommt auch zu dem Schluss, dass ein großer Spielraum und Textgestaltungsfreiheit hinsichtlich der Synchronität besteht, am geringsten jedoch bei der quantitativen Lippensynchronität, die sich auf Beginn und Ende der Lippenbewegungen bezieht (vgl. ebd. 1994:70). Insgesamt kann behauptet werden, dass der durchschnittliche Rezipient von synchronisierten Filmen eine große Toleranz hinsichtlich der Arten der Synchronität aufweist, denn zum einen besitzt er keinen direkten Vergleich zur Originalfassung und kann somit Asynchronien schwer bemerken, zum anderen ist er hauptsächlich an seiner Unterhaltung interessiert und legt wahrscheinlich in einem solchen Augenblick nicht besonders viel Aufmerksamkeit darauf, Diskrepanzen bei der Synchronität zu entdecken. „Ziel der Synchronisation muß also sein, eine auffällige Häufung von Asynchronien und sehr krasse Asynchronien zu vermeiden, um die Fokussierung der Perzeption auf die Lippenbewegungen zu vermeiden“ (Herbst 1994:70).

Zum Schluss noch ein Wort zur Stellung der verschiedenen Arten der Synchronität. Die Arten der Synchronität dürfen nicht unabhängig von einander betrachtet werden, denn Sie können sich sowohl überschneiden als auch voneinander beeinflusst werden. Ziel der Synchronisation ist es, eine Illusion zu kreieren und den Zuschauer durch ein kohärentes Gesamtkunstwerk in den Bann zu ziehen. Insofern kann behauptet werden, dass es nicht darum geht, welche Art der Synchronität Vorrang hat, sondern eher darum, durch das Zusammenspiel aller Faktoren ein schlüssiges Endprodukt zu kreieren. Der durchschnittliche Kinobesucher hat eine relativ große Toleranzschwelle in Bezug auf kleine Diskrepanzen in der Lippsynchronität, es ist eher die Anhäufung und Aneinanderreihung von Verstößen, die den Rezipienten irritieren.

#### 3.5.2.3 Stimmbesetzungen

Die Wahl des korrekten Sprechers ist ein entscheidender Faktor für eine gelungene Synchronfassung, denn Stimmfarbe, Sprechweise und Intensität vermitteln dem Zuschauer ganze bestimmte Persönlichkeitsmerkmale, die mit denen des Schauspielers in der Originalfassung kompatibel müssen. So würde es beispielsweise verfremdend und unpassend wirken, wenn Sylvester Stallone in Rambo eine zu hohe Stimme hätte, dies würde seinem Image als harten Kriegsveteranen entgegenwirken. Laut Herbst (vgl. 1994:79) wird das Auswahlverfahren für Synchronsprecher von der Intuition des zuständigen Redakteurs bestimmt, wobei nicht immer primär auf die stimmliche Ähnlichkeit geachtet wird. Er führt weiter aus, dass ein Zusammenhang zwischen Körpergestalt und Stimme besteht und stützt sich hier auf die Erkenntnisse von Laver und Trudgill (1979), die eine Korrelation zwischen Stimme und Körperbau ermitteln konnten. So kommt er zu dem Schluss, dass nicht unbedingt Stimmähnlichkeit zwischen Synchron- und Originalstimme bestehen muss.

There must be certain correspondences between the source and target sound sequences in point of phonetic attributes such as individual timbre, pitch, intensity and speech tempo, peculiarities which are revealed to the spectator by the exterior, temperament and deportment of the actor impersonating the character. If the correspondence is of the right

degree we have synchrony in character, if it falls short of a certain level we experience dischrony of character. (Fodor 1976:72)

Herbst spricht von Charakteräquivalenz und nennt zwei Kriterien zur Auswahl des geeigneten Sprechers: Einerseits die Übereinstimmung von Bild und Ton, so dass sich kein Widerspruch zwischen Stimmqualität und Aussehen (Alter, körperlicher Statur usw.) ergibt und andererseits die Übereinstimmung bezüglich solcher Bedeutungselemente, die darüber hinaus Aufschluss über die Persönlichkeit geben (vgl. Herbst 1994:84). Die Auswahl der geeigneten Synchronsprecher kann also nicht unterschätzt werden, denn sie spielt eine beträchtliche Rolle für die Akzeptanz der Synchronfassung. Wie soeben erläutert, scheint eine weitgehende Stimmähnlichkeit nicht erforderlich zu sein, die Wahl des Sprechers wird ebenso von biologischen Faktoren wie Geschlecht, Alter und Körperstatur beeinflusst (vgl. Herbst 1994:88). Hier sind auch Persönlichkeitsmerkmale zu berücksichtigen, die nicht allein durch die Stimmqualität ausgedrückt werden, wie zum Beispiel das Temperament oder der Gemütszustand. Auch das Sprechtempo hängt mit der Persönlichkeit des Sprechers zusammen, wie auch von seiner Nationalität. Fodor, der den Begriff Charaktersynchronität weitgehend geprägt hat, weist auch darauf hin, dass Stimmqualität und ihre damit verbundenen Assoziationen von Kultur zu Kultur unterschiedlich sein können: „The more excitable and extroverted southerners are used to faster speaking than the more even-tempered introverted northerners whom therefore often strike as if they jabbered” (Fodor 1976:72). Das gleiche gilt für die Intensität der Stimme sowie Gestik und Mimik, die ebenso von der Persönlichkeit und der Nationalität des Sprechers abhängig sind. So werden die Gesten eines ausgeglichenen Menschen weit gelassener sein als die einer ungestümen und temperamentvollen Person. Diese Persönlichkeitsmerkmale müssen so weit es geht mit jenen des Darstellers korrelieren, ansonsten würde die Synchronfassung vom Zuschauer nicht angenommen werden. Herbst erklärt, dass sich Persönlichkeitsmerkmale nur schwer aus Übersetzungstexten herauslesen lassen und nur in gesprochener Sprache erkennbar sind. Das würde bedeuten, dass der Sprecher den Film vor den Aufnahmen sehen müsste, um diese Charakterzüge ermitteln zu können. Der Sprecher muss sich auch darauf einstellen, mit einem noch nicht ganz vorgegebenen Text zu arbeiten und diesen unter Berücksichtigung von sprachlicher

Vermittlung und Gestik zu gestalten. Zu alledem kommt, dass in der Praxis die Szenen nicht chronologisch aufgenommen werden, was das Verständnis der Rolle nochmals erschwert (vgl. Herbst 1994:87). Manchen Darstellern werden immer die gleichen deutschen Stimmen verliehen, meist handelt es sich hierbei um berühmte US-Schauspieler, deren Synchronstimme schon zu einer festen Einheit mit ihnen geworden ist. Eine Umbesetzung würde vom Publikum als sehr störend empfunden werden, weil das Gefühl der Zugehörigkeit von Stimme und Schauspieler verloren ginge. Die stets gleiche Besetzung fördert also auch maßgebend die Illusion und die Authentizität des Filmes.

#### 3.5.2.4 Dialekte und Sprachvarietäten

Dialekte, Soziolekte und Varietäten im Allgemeinen sind eine der größten Probleme der Synchronisation. „Synchronisiert wird fast ausnahmslos in die Standardsprache<sup>20</sup>. Da Ausgangstexte keineswegs rein standardsprachlich sind, ist eine direkte Äquivalenz bezüglich der Varietäten nicht gegeben“ (Herbst 1994:89). Der Charakter der Filmfiguren wird oft durch den Einsatz von Akzenten und Dialekten unterstrichen, aus denen sich laut Herbst (1994:90) folgende Rückschlüsse ziehen lassen:

1. Die regionale Einordnung eines Sprechers
2. Die soziale Einordnung eines Sprechers
3. Die ethnische Zugehörigkeit eines Sprechers

Wesentlich erscheint aber noch, daß ganz offensichtlich in bestimmten Sprachgemeinschaften mit bestimmten Varietäten gewisse Klischeevorstellungen verbunden werden, die auch einen Teil der Bedeutung des Textes ausmachen können.

Unter Klischeevorstellungen versteht Herbst die Konnotationen und Eigenschaften, die in Verbindung mit einem bestimmten Dialekt entstehen und sich auf den Charakter einer Person beziehen. Durch die Verwendung von Standardsprache wird natürlich die Charakteräquivalenz in der Synchronfassung neutralisiert. Es gibt jedoch gewisse

---

<sup>20</sup> Im Sinne von „über den Mundarten, lokalen Umgangssprachen u. Gruppensprachen stehende, allgemein verbindliche Sprachform“ (Duden Deutsches Universalwörterbuch: Standardsprache).



Lösungsansätze, die zwar zwangsläufig einen Verlust an Textqualität mit sich bringen, mit denen aber indirekte Äquivalenz erreicht werden kann. Zum einem bei sozialen Dialekten durch die entsprechende intonatorische oder stilistische Gestaltung der Synchronisation und zum anderen bei regionalen Dialekten durch eine entsprechende explizite Übersetzung. (vgl. Herbst 1994:128.)

#### 4.1 Theoretischer Rahmen

Ziel des hervorgehenden Kapitels war nur die Beschreibung der Einschränkungen und Anforderungen der zwei gängigsten Formen der AVT. In diesem Kapitel wird das Zustandekommen einer Synchronfassung im Detail erläutert, mit besonderem Augenmerk auf der Rohfassung.

Laut Whitman-Linsen (1992:60 f.) erhält das Synchronstudio folgendes Arbeitsmaterial:

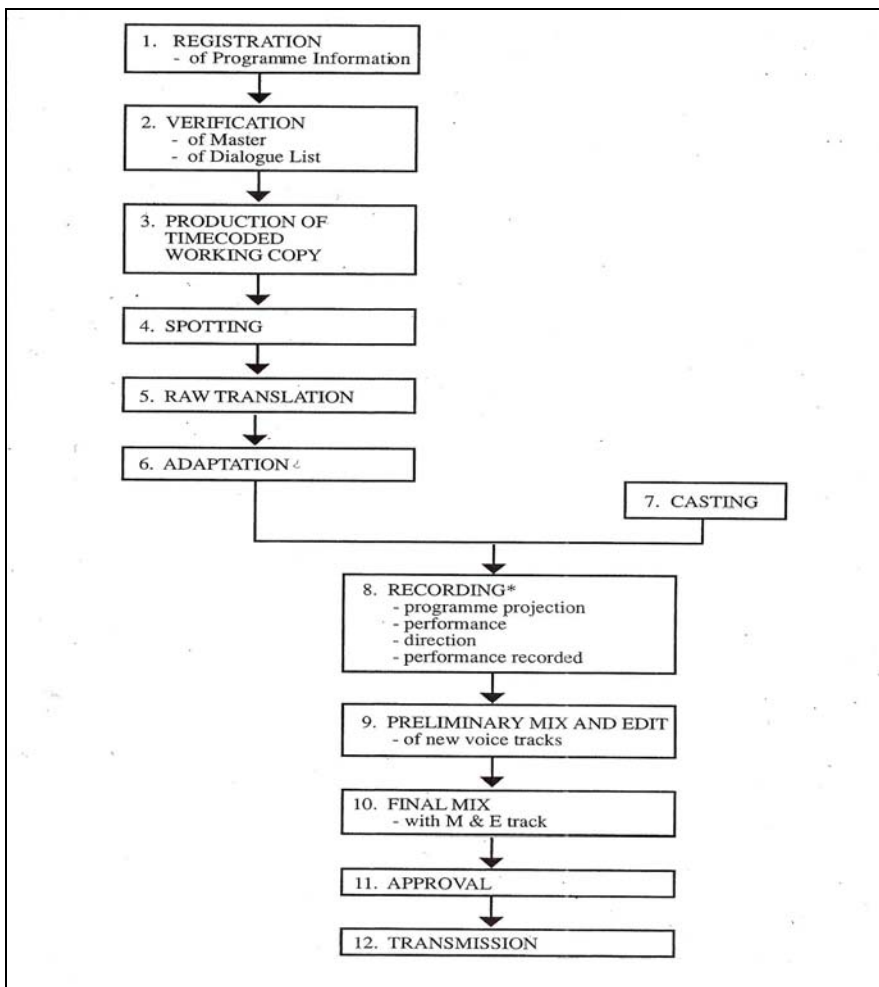
- 1) eine Originalkopie des Films mit Originaldialog, Musik und Soundeffekts
- 2) die „continuity“<sup>21</sup> (d. h. das tatsächliche Dialogbuch, mit Szenen, Aufnahmen, Blickwinkel etc.)
- 3) die *IT-Bänder* (*IT* steht für *International Track*) mit der Filmmusik, Hintergrundgeräuschen, Soundeffekts außer dem Dialog der Schauspieler.
- 4) ein so genanntes *Inter-Negativ* (eine Kopie des Films ohne Tonspur, d. h. ohne Dialog, Musik und Geräusche) (Hervorhebungen durch Autor)

Bevor der Synchronsprecher zum Einsatz kommt, gilt es einige Vorarbeit zu leisten. Der eigentliche Text durchläuft verschiedene Bearbeitungsphasen, auf die in den folgenden Absätzen genauer eingegangen wird. Am Anfang steht die Erstellung einer Rohübersetzung anhand der Dialoglisten des Originalfilmes, die die Basis für das Synchronbuch bildet. In einer zweiten Phase wird laut Herbst (1994:13) die Einteilung in sogenannte *Takes* vorgenommen, dabei handelt es sich um kurze Filmabschnitte, die nicht mehr als zwei oder drei Sätze lang sind. Das eben erwähnte Synchronbuch wird durch einen Synchronredakteur gestaltet, der die Arten der Synchronität berücksichtigen

---

<sup>21</sup> Laut Whitman-Linsen ist dieser Terminus auch auf Deutsch üblich (1992:60).

muss, um eine lippensynchrone Fassung zu erstellen. Anschließend kommen die Synchronsprecher zum Einsatz, die auf der Grundlage der in *Takes* eingeteilten Synchronübersetzung den Text im Studio aufnehmen. „Der Synchronregisseur gibt dabei den Schauspielern Anweisungen, wie der Text zu sprechen ist, und macht Angaben zum Kontext, zur Handlung und zum Rollenverständnis. Das ist insofern erforderlich, als die Synchronsprecher den Film häufig nicht kennen“ (Herbst 1994:14). Abschließend wird das gesamte Tonmaterial gemischt und wieder in Reihenfolge zusammengeschnitten. Anhand des überlieferten Materials können die Synchronstimmen individuell dazugemischt werden, ohne die übrigen Töne und Geräusche extra neu aufnehmen zu müssen. Es kann aber jedoch passieren, dass die gelieferten IT-Bänder unvollständig sind, was die Neuaufnahme der Geräusche zur Folge haben würde. Gottlieb (1997: 70) macht in folgender Abbildung die einzelnen Schritte im Synchronisationsprozess sichtbar:



#### 4.2 Die Rohübersetzung

Die Rohübersetzung steht am Anfang des Synchronisationsprozesses und stellt die Weichen für das eigentliche Dialogbuch, mit dem der Synchronredakteur die Synchronfassung des Filmes unter Berücksichtigung der Arten der Synchronität verfasst. Die Rohübersetzung ist der Schlüssel zur Ausgangsversion und somit ein wichtiges Puzzleteil des Synchronisationsprozesses. “The person conferred the task of translating the original script, or continuity, is responsible for laying the groundwork upon which the entire edifice will have to stand” (Whitman-Linsen, 1992:105). Bei der Synchronisation ist dies die einzige Phase, in der das Übersetzen im Vordergrund steht.

Die Übertragung der ZS-Dialoge liegt einzig und allein beim Synchronredakteur, wobei während der Sprachaufnahmen noch kleine Änderungen im Text vorgenommen werden können. Diese Zweiteilung des Übersetzungsprozesses ist laut Götz/Herbst eine der Gründe für unbefriedigende Synchronfassungen und sie beklagen außerdem die Tatsache, dass der Rohübersetzer mit der endgültigen Textgestaltung nichts mehr zu tun hat:

Aufgabe des Rohübersetzers ist, den nachfolgenden Bearbeitern einen ‚möglichst genauen Eindruck‘ von dem zu geben ‚was gesagt wird‘. Die Praxis hierbei ist, daß ‚möglichst genauer Eindruck‘ mit ‚möglichst wörtlicher Übersetzung‘ gleichgesetzt wird. Diese Gleichsetzung ist mit Sicherheit einer der wesentlichen Schwachpunkte des gesamten Verfahrens. (Zit. in Pisek 1994:87.)

Whitman-Linsen vertritt den Standpunkt, dass in Deutschland die Rohübersetzung und das Dialogbuch von einer einzigen Person erarbeitet werden sollten, dies würde sowohl Zeit als auch Geld sparen (vgl. 1992:122). Diese Zweiteilung ist darauf zurückzuführen, dass es sich um zwei sehr verschiedene Aufgaben handelt: zum einen besitzen Übersetzer nicht unbedingt die Fertigkeit, lippenasynchrone Texte zu erstellen, und zum anderen kann auch nicht erwartet werden, dass der Synchronredakteur die Fremdsprache so gut beherrscht, um die Dialoge selbst zu übersetzen (vgl. Herbst 1994:198).

Laut Herbst hat der Rohübersetzer als einziges Arbeitsmaterial die Dialoglisten des Originalfilmes, d. h. dass ihm das Filmmaterial nicht zur Verfügung steht (vgl. 1994:16). Das Arbeitsmaterial des Übersetzers, die sogenannte *Continuity*, muss nicht unbedingt die endgültige Fassung des Filmes sein, hierbei kann es sich um ein *pre-production script* oder ein *post-production script* handeln, wobei beim *pre-production script* Änderungen im Film nicht enthalten sind. Der Rohübersetzer hat hier einen immensen Nachteil, zum einen, da ihm die visuellen und auditiven Informationen, die im Film vorkommen, völlig verweigert werden, und zum anderen, weil sein Ausgangsmaterial nicht immer mit der endgültigen Fassung übereinstimmt. Diese Arbeitsweise führt oft zu Fehlinterpretationen, so kann aus einem Dialogbuch nicht immer Ironie oder Sarkasmus herausgelesen werden, genauso wenig wie Informationen zu Alter, sozialer Stellung oder Akzent der Charaktere. Gertraude Krueger bezeichnet Rohübersetzungen zu Recht als „Blindübersetzungen“ (zit. in Pruys 1997:86), die zu Fehlinterpretationen geradezu einladen. Ähnlich argumentiert auch Whitman-Linsen:

[...] he is deprived of not only all the other linguistic messages (e.g., written materials, such as posters, billboards, newspaper headlines, often background radio and television conversation and announcements), but also supporting and crucial paralinguistic messages (e.g., tone of voice, facial expressions, bodily movements). (Whitman-Linsen, 1992:106.)

Erst seit geraumer Zeit wird dem Übersetzer eine Filmkopie als Arbeitsmaterial zur Verfügung gestellt, wobei unklar ist, wie viele Translatoren die Zeit haben, sich das Material anzuschauen, wenn man bedenkt, unter welchem Zeitdruck sie arbeiten müssen. Wie schon erwähnt, wird bei der Rohübersetzung vor allem auf die wörtliche Übertragung des Ausgangstextes geachtet. Diese dient ausschließlich der Wiedergabe des Inhaltes und toleriert keine eigenen Interpretationen. „Abgesehen davon, daß sich das negativ auf den übersetzerischen Ehrgeiz auswirken muss, hätte es auch wenig Sinn eine besonders gelungene Übersetzung anzufertigen, da die Formulierungen ohnehin geändert werden müssen“ (Herbst 1994:199). Allgemein gilt es, eine möglichst „zuverlässige“ und sinnngemäße Rohübersetzung zu erstellen. Wie am folgenden Beispiel zu sehen ist, ist das nicht immer der Fall, sei es wegen Mangel an audiovisuellem Material oder wegen der

Tatsache, dass auch unqualifizierte Übersetzer als Rohübersetzer fungieren. Es entstehen sehr oft wörtliche, teilweise auch Wort-zu-Wort-Übersetzungen, die alles andere als „zuverlässig“ sind und zu fatalen Folgen für das sprachliche Verständnis der Endversion führen können:

A classic example of meaningless word-for-word translation is provided by a scene in which one man is twisting another's arm, who then shouts, "Uncle! Uncle!" a slang term used as a cry of surrender. "Onkel! Onkel!" pleads the victim in German, too. (Whitman-Linsen, 1992:109)

„Rohübersetzungen werden meist von freien Mitarbeitern angefertigt, die an der weiteren Arbeit im Studio nicht teilnehmen [...]“ (Pruys 1997:85). Whitman-Linsen (1992:104) charakterisiert Übersetzer im Film zu Recht als „generally underpaid and often underqualified“. In den meisten Fällen jedoch werden Rohübersetzungen der Dialogbücher von qualifizierten Translatoren getätigt, allerdings gibt es leider keine einheitliche Regelung, die vorsieht, nur Experten zu engagieren. Die Tatsache, dass Rohübersetzungen oft den Hinweis „wörtlich“ enthalten, zeigt, dass sich andere wichtigere Gesichtspunkte als die ‚Wort-für-Wort-Treue‘ nicht durchgesetzt haben (vgl. Herbst 1994:201 f.).

In dieser Phase bleiben die synchronisatorischen und filmspezifischen Aspekte außen vor. „Die eigentliche Aufgabe der Übertragung liegt also beim Synchronautor, der auf die lippen-synchrone Gestaltung des Textes achtet [...]“ (Pisek 1994:87). Allerdings wird von dem Rohübersetzer erwartet, Anmerkungen, Hinweise und Alternativversionen zu erstellen, zum Beispiel wenn idiomatische Redewendungen oder Kulturspezifika zu beachten sind. Wie soll aber ein Rohübersetzer Kulturspezifika nur anhand der Dialogbücher herauslesen, die oft keine Angaben zu räumlichen und zeitlichen Faktoren geben? Hier stellt sich die Frage nach der eigentlichen Funktion der Rohübersetzung. Wenn sie nur die Funktion erfüllen soll, Informationen über den Inhalt zu geben, sind laut Herbst (1994:203) Hinweise und Alternativversionen überflüssig, soll sie jedoch die Basis der Synchronfassung bilden, ist sie nicht ausgereift genug. Fakt ist jedoch, dass die

Rohübersetzung einen beträchtlichen Einfluss auf die endgültige Fassung hat hinsichtlich Formulierungsschwächen, Stilverschiebungen, Textstruktur, Syntax etc. Diese Auswirkungen sollen anhand des Filmes „Los Lunes al Sol“ in Kapitel 5. genauer unter die Lupe genommen werden.

Während Rohübersetzer die Gewissheit haben, dass ihr Text später verändert und adaptiert wird, können Synchronredakteure sich zu sehr auf die angefertigte Rohübersetzung verlassen und somit viele Fehler übernehmen. Dazu kommt, dass sie sich möglicherweise mehr auf die Einhaltung der Synchronität konzentrieren als auf die idiomatisch und stilistisch korrekte Wiedergabe des Textes. Laut Herbst ist die schlechte Qualität vieler Synchrontexte durch folgende Faktoren bedingt:

- Das dreiphasige Textverarbeitungsverfahren, bei denen der Text nie als Text übersetzt wird,
  - die Überzeugung, die Rohübersetzung könne unverbindlich und provisorisch sein, die in deutlicher Diskrepanz steht zu
  - der Verarbeitung der Rohübersetzung durch den Synchronautor (und der Synchronübersetzung durch den Synchronregisseur), bei der eine Abweichung vom Wortlaut der Rohübersetzung über die Satzebene hinaus praktisch nicht stattfindet.
- (1994:217)

#### 4.3 Die Arbeit des Synchronredakteurs

Auf der Grundlage der Rohübersetzung wird vom Synchronredakteur eine lippensynchrone Fassung erstellt. Dazu wird der Film in so genannte *takes* und anschließend in *dubbing units* eingeteilt, kurze Sequenzen, die etwa ein bis vier Zeilen des Dialogs ausmachen. Laut Whitman-Linsen (1992:62) wird ein durchschnittlich langer Film in Deutschland in 700 bis 800 *takes* eingeteilt. Der Dialogautor erstellt verschiedene Versionen, bis der Text mit den Lippenbewegungen, Mimik und Gestik übereinstimmt, und nimmt die endgültige Synchronfassung mit einem Diktaphon auf. Hier muss noch erwähnt werden, dass der Synchronautor und der Synchronregisseur, die in Deutschland

meist ein und dieselbe Person sind, keine ausgebildeten Übersetzer sind und oft nicht einmal mit der Ausgangssprache vertraut (Whitman-Linsen, 1992:63). Hier können also durchaus noch viele Verzerrungen im Text passieren. Der Synchronredakteur und der Rohübersetzer nehmen hier zwei ganz unterschiedliche Stellungen ein, wobei dem Synchronredakteur die wichtigste Rolle zugewiesen wird, weil er derjenige ist, der die „Illusion“ vollbringt und den Text an das Bild und den Ton adaptiert, indem er die Arten der Synchronität berücksichtigt, die im vorherigen Kapitel besprochen wurden. Er entscheidet also darüber, was der Zuschauer verstehen kann oder nicht, welche kulturellen Symbole übertragen werden können und welche nicht. Der Synchronautor hat also nicht nur sprachliche, sondern auch kulturspezifische Entscheidungen zu treffen, die eigentlich im Zuständigkeitsbereich und in der Expertise des Translators liegen. Seine Arbeit besteht darin, das Maß an idiomatischer Authentizität und Natürlichkeit, im Sinne der Originalfassung, zu heben. So werden beispielsweise Anglizismen, idiomatische Redewendungen, Formulierungsschwächen etc. aus der Rohübersetzung entfernt. „Dennoch bleiben die Änderungen der Rohübersetzung im Wesentlichen auf die Wort- und Satzebene beschränkt“ (Herbst 1994:216). In Anbetracht dessen, dass es sich hierbei meist um Übersetzungslaien handelt, bleiben viele Fehler leider unentdeckt. Wie in Punkt 3.5.3 festgestellt, hat die quantitative Synchronität einen wesentlich bedeutenderen Einfluss als die qualitative, d. h. dass der Synchronredakteur sich während seiner Arbeit vor allem mit der Länge der Dialoge und ihrer Anpassung auseinandersetzen muss. „Obwohl also die Rohübersetzung deutliche Auswirkungen auf die Synchronübersetzung hat, wäre es verfehlt, die Veränderungen, die auf der Stufe der Synchronübersetzung stattfinden, allein den Erfordernissen der Lippen synchronität zuzuschreiben“ (Herbst 1994:205). Ein weiterer Grund für Veränderungen der Synchronfassung ist die Verbesserung der Textqualität, wobei Herbst bei seiner Analyse der Serien *Falcon Crest* und *Denver-Clan* zu dem Schluss kommt, dass etwa die Hälfte der Veränderungen darauf zurückzuführen sind.

#### 4.4 Die Aufgabe des Synchronregisseurs und der Synchronsprecher

Die Auswahl der Synchronsprecher erfolgt durch den Synchronregisseur, der den Schauspielern Instruktionen für die Stimmaufnahme gibt. Diese kennen die originale Version des Filmes nicht und können sich nur an die Anweisungen des Regisseurs halten. Laut Pisek (1994:80) ist eines der wichtigsten Auswahlkriterien für Synchronsprecher das der Charaktersynchronität. Dabei muss beachtet werden, dass die neue Stimme zum äußeren Erscheinungsbild des Schauspielers passt. Bei der Nummerierung der *dubbing units* wird aus Zeit- und Kostengründen darauf geachtet, dass die Synchronsprecher alle ihre *takes* auf einmal machen können. So müssen nicht unbedingt alle Sprecher gleichzeitig anwesend sein. Zuerst werden die einzelnen Szenen in der Original-Version auf eine Leinwand projiziert, somit wird dem Sprecher in der Sprecherkabine<sup>22</sup> die Möglichkeit gegeben, Intonation, Sprechgeschwindigkeit etc. vorab etwas zu üben. Hierzu muss noch erwähnt werden, dass die meisten Synchronsprecher selbst Schauspieler sind, die somit die Gestik und die vermittelten Emotionen besser als Laien umsetzen können. Bei der anschließenden Aufnahme achtet der Synchronregisseur darauf, ob die Aufnahme lippensynchron ist und gibt außerdem noch Anweisungen zu Kontext, Intonation etc. und Hinweise über die Entwicklung der Rolle (vgl. Herbst 1994:14). Es kann vorkommen, dass während der Aufnahme geeignetere Formulierungen gefunden werden, in einem solchen Fall würde der Regisseur auch über Textveränderungen entscheiden. Textveränderungen können sich auch aus der Tatsache ergeben, dass auf der großen Leinwand im Studio Mundbewegungen deutlich sichtbarer und detaillierter sind als auf einem Monitor, außerdem wird zum ersten Mal versucht, die ZS-Dialoge auf die Lippenbewegungen anzupassen (vgl. Herbst 1994:208). Nach Abschluss der Aufnahmen überprüft der Cutter, ob Ton und Bild übereinstimmen. Anschließend werden die *takes* wieder in die originale Reihenfolge gebracht und mit den Geräuschen und der Musik der *IT-Bänder* gemischt. Nach Zustimmung und Absprache mit dem Auftraggeber ist die Synchronisationsarbeit beendet.

---

<sup>22</sup> „Neuere Konzepte trennen Regie- und Sprecherraum nicht mehr voneinander, auf diese Weise ist der Dialog direkter, man spricht und hört gemeinsam ohne Umweg über Mikro und Talkback. Diese Arbeitsweise ist intuitiver, auch wenn viele Sprecher gerade die räumliche Trennung als Konzentrationshilfe begrüßen.“ (<http://www.movie-college.de/filmschule/ton/sprachsynchron.htm>.)



So kann abschließend festgehalten werden, dass der Synchronredakteur im Vergleich zu anderen Mitwirkenden die beste Position hat, um Einfluss auf die Synchronfassung zu nehmen. Vor allem im Bereich der Paralinguistik bieten sich viele Möglichkeiten der Manipulation an, denn die Auswahl der Synchronsprecher liegt in der Verantwortlichkeit des Synchronredakteurs, der so die Gestaltung der Filmcharaktere in der Synchronfassung beeinflussen kann. Er ist auch derjenige, der über Textveränderungen entscheidet, auch wenn diese im kulturspezifischen Bereich und damit im Zuständigkeitsbereich des Übersetzers liegen.

#### 4.5 Das Synchronisationsgewerbe: ein Schattendasein

Die Darstellung des Synchronisationsprozesses hatte auch zum Ziel, den Stellenwert der Übersetzung und des Übersetzers aufzuzeigen. Wir können durchaus behaupten, dass der Übersetzer das schwächste Glied in der Synchronisationskette ist. Dies liegt zum einen an der Tatsache, dass die Rohübersetzung als unverbindliche Vorlage und als Provisorium angesehen wird, und das, obwohl der wissenschaftliche Beleg vorliegt, dass sie einen erheblichen Einfluss auf die Synchronfassung hat. Zum anderen liegt es an der „weitverbreiteten Mißachtung der Komplexität des Übersetzens“ (Herbst 1994:218). Viele Menschen denken immer noch, dass es reicht, eine Sprache gut zu beherrschen, um als Übersetzer tätig sein zu können, und unterschätzen die Fachkompetenzen, die das professionelle Übersetzen erfordern. Auf der Webseite von Irina von Bentheim, der deutschen Synchronstimme für Carrie Bradshaw aus *Sex and the City*, findet sich ein sehr interessanter Artikel über die Arbeit in der Synchronisationsbranche, der Folgendes besagt:

Das schlechte Image der Synchronisation ist allerdings infrastrukturell bedingt: Von der Rohübersetzung zur Dialogfassung bis zum Endschnitt geht das Produkt durch zu viele Hände. Die meisten Synchronregisseure beherrschen zudem nur Englisch ausreichend gut, bei französischen, chinesischen oder russischen Filmen müssen sie sich gänzlich auf die Rohübersetzung verlassen und die ist manchmal nur die Übersetzung der englischen Untertitel. Dementsprechend schief kann die ganze Sache gehen. (Romana Kanzian, zit. nach: [http://irinavonbentheim.de/projekte\\_hoeren.php](http://irinavonbentheim.de/projekte_hoeren.php).)

Diese Aussage unterstreicht nochmals den Stellenwert, den dem Rohübersetzer zukommen sollte, denn auf ihn ruht die Verantwortung einer sprachlich gelungenen Synchronfassung. Die empfohlenen Gagen in der Synchronbranche spiegeln diese Tatsache nicht im Geringsten. Ich beziehe ich mich hier auf eine Vergütungsempfehlung<sup>23</sup> der „Mittelstandsgesellschaft Synchron“, einem Zusammenschluss von hauptberuflich im Synchronbereich tätigen Schauspielern, Synchronautoren und Synchronregisseuren, die der Vereinten Dienstleistungsgewerkschaft ver.di oder Berufsverbänden angehören. Laut der Vergütungsempfehlung von 2005 sollte ein Rohübersetzer je nach Zeitaufwand eine Gage von 500,- Euro netto bei Übersetzungen bis maximal 90 Minuten erhalten. Im Vergleich dazu steht das Honorar der Synchronautoren, die pro Sendeminute 40,- Euro netto bekommen. Obwohl diese Richtlinien keine gesetzlich verpflichtende Wirkung haben, zeigen sie doch, wie der soziale Status des Rohübersetzers aussieht. Allein der Wortvergleich Synchron~~autor~~ zu Rohübersetzer weist darauf hin, dass der Übersetzer nicht als Verfasser angesehen wird, somit kann er auch im Nachhinein überhaupt keinen Einfluss auf Textveränderungen nehmen, geschweige denn Verantwortung oder Haftbarkeit für seinen Text übernehmen. Man könnte behaupten, er ist der „Underdog“ des Synchronisationsprozesses. Die Stellung des Rohübersetzers wird im folgenden Abschnitt anhand der Theorie des translatorischen Handelns noch weiter erläutert werden.

#### 4.6 Die Rollenverteilung bei der Filmsynchronisation anhand der Theorie des Translatorischen Handelns

*„Es gibt ein Grunddilemma beim Übersetzen, für das weder Rezensenten noch Verleger noch gar Übersetzer selbst verantwortlich sind: Übersetzen ist wie Hausarbeit, es ist dann gut, wenn es nicht auffällt.“* Pieke Biermann, Schriftstellerin und Übersetzerin<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Um die gesamte Dokument einsehen zu können, siehe folgenden Link:  
[http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41\\_verweis1.pdf](http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41_verweis1.pdf).

<sup>24</sup> <http://www.krimi-couch.de/krimis/uebersetzer.html>.

Dank der steigenden Zahl an audiovisuellen Medien sowie Fernsehsendern gibt es heutzutage immer mehr Arbeit für Translatoren im Bereich Film und Fernsehen. Wie schon besprochen, gilt der Beruf des Rohübersetzers aber leider als einer der undankbarsten der Filmindustrie. Wegen des Mangels an Literatur in Bezug auf die Rolle und den sozialen Status des Translators in der Filmindustrie wird dieser nun zu der Kategorie der Literaturübersetzer<sup>25</sup> gezählt, da die meisten Übersetzer ohnehin ihre Existenz auf mehrere Säulen stützen müssen und keineswegs nur in einem Gebiet tätig sind. Ein Argument gegen diese Einteilung könnte lauten, dass Filmübersetzer im Vergleich zu Literaturübersetzern ihre Arbeit ohne künstlerischen beziehungsweise kreativen Anspruch machen. Wie aber schon erläutert, verlangt allein die Praxis des Filmübersetzers eine möglichst wörtliche Übersetzung ohne kreativen Anspruch, was nicht heißen möchte, dass der Translator nicht dazu fähig ist. Hier ist noch anzumerken, dass literarische Übersetzer als Urheber ihrer Translate angesehen werden, was man von Filmübersetzern, in der Praxis zumindest, nicht behaupten kann. Diese Tatsache wird später im Text genauer diskutiert werden.

Der literarische Übersetzer führt häufig ein Schattendasein, denn wie im oben angeführten Zitat wird eine Übersetzung vom Rezipienten meist nur wahrgenommen, wenn sie von schlechter Qualität ist. Je besser die Übersetzung, desto unsichtbarer der Übersetzer. Diese Tatsache lässt sich ohne Weiteres auch auf die Rolle des Übersetzers in der Filmindustrie anwenden, mit dem Unterschied, dass am Ende des Synchronisationsprozesses nicht viel von seinem Translat übrigbleibt und somit auf den ersten Blick nur schwer über die Qualität seiner Arbeit zu urteilen ist. Davon abgesehen, erscheinen die Namen der Übersetzer so gut wie nie im Abspann eines Filmes, im Gegensatz zu Literaturübersetzern, die im Buch namentlich erwähnt werden. Diese „Sichtbarkeit“ des Übersetzers sollte eigentlich eine Selbstverständlichkeit sein, unabhängig von der Qualität seiner Übersetzung. Denn was wäre die Filmindustrie ohne

---

<sup>25</sup> In den Masterstudien der Universität Wien werden beim Schwerpunkt Literaturübersetzen auch die Übersetzung multimedialer Texte genannt, so wie auch Untertitelung und Synchronisierung. ([http://transvienna.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/fak\\_translationswissenschaft/Studienprogrammleitung/MASTERSTUDIUM\\_UEbersetzen\\_04\\_06\\_2007.pdf](http://transvienna.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/fak_translationswissenschaft/Studienprogrammleitung/MASTERSTUDIUM_UEbersetzen_04_06_2007.pdf).)

Übersetzer? Wir können durchaus behaupten, dass die meisten Menschen mehr über Hollywood wissen als über ihre heimischen Filmindustrien, und dies ist nur möglich, wenn ein Fluss an Übersetzungen aus dem Englischen besteht.

Wenn man die Rollenverteilung von Holz-Mänttari auf die Arbeit der Filmübersetzung appliziert, kommen folgende Aktanten ins Spiel:

Der Bedarfsträger/ Translationsinitiator	Verleih/ Vertrieb
Der Besteller	Das Synchronstudio
Der Ausgangstexter	Der Drehbuchautor
Der Translator	Der Rohübersetzer
Der (Ziel-)Text- Applikator	Der Synchronredakteur, der Synchronsprecher
Der (Ziel-)Text-Rezipient	Das Kino-Publikum

„Die Produktion einer lippensynchronen Fassung beginnt routinemäßig mit einer Rohübersetzung der Dialoge. Diese wird meist von der Synchronisationsfirma in Auftrag gegeben, wie überhaupt die Studios während der Produktion fast alle Entscheidungen selbst treffen“ (Pruys 1997:85). Der Filmverleih oder der Vertrieb nehmen also die Rolle des Translationsinitiators ein, wobei es immer darauf ankommt, wer die Filmrechte besitzt. Bei der Filmübersetzung fallen die Rollen des Bedarfsträgers und des Bestellers nicht zusammen, der Auftrag zur Übersetzung der AS-Dialoglisten wird vom Synchronstudio getätigt, der hier die Rolle des Bestellers einnimmt und somit auch direkter Ansprechpartner für den Translator ist. Der Translator ist hier der Rohübersetzer, der meist keinen Kontakt zum Filmverleih oder zum Vertrieb hat.

Wie im vorherigen Absatz über den Prozess der Filmsynchronisation besprochen wurde, wird dem Rohübersetzer als einziges Material die so genannte „continuity“ (Dialoglisten in der AS) zur Verfügung gestellt. Vom Rohübersetzer wird nun erwartet, eine möglichst wörtliche Übersetzung zu erstellen, in der idealerweise auf alle Nuancen, Slang-Ausdrücke, Stiländerungen im Text, Stimmfarbe etc. hingewiesen wird (Whitman-Linsen, 1992:61). Wie kann aber kann von einem Translator erwartet werden, eine zuverlässige Übersetzung zu liefern, wenn ihm jegliche visuelle und auditive Information verweigert wird? Hier wird deutlich, dass dem Übersetzer keine besonders wichtige Rolle

zugesprochen wird und er keinesfalls als gleichberechtigter Kooperationspartner im Handlungsgefüge angesehen wird. Er wird meist unterbezahlt, muss unter großem Zeitdruck arbeiten und hat keinerlei Zugang zu Zusatzinformationen. Der Begriff „Rohübersetzung“ setzt an sich voraus, dass der Botschaftsträger keine lange Lebensdauer haben wird. Gemäß der Theorie des Translatorischen Handelns sollte der Translator aber eine genauso wichtige Rolle spielen wie alle anderen Aktanten und die Möglichkeit haben mit den Bedarfsträger und den Zieltext-Applikator zu kooperieren und zu kommunizieren.

Filmleute vergessen wohl allzu oft, dass die Rohübersetzung das Fundament der Synchronfassung ist und wie viel Einfluss die Rohübersetzung letztendlich auf die endgültige Synchronfassung hat. Leider wird die Rolle der Rohübersetzung immer noch unterschätzt und dem Translator keine Möglichkeit gegeben, für seinen Botschaftsträger Verantwortung zu übernehmen. Diese wird ihm schlechthin entzogen, indem ihm kein Mitspracherecht bei den anschließend vorgenommenen Änderungen seines Textes gegeben wird. Für den Rohübersetzer endet die Arbeit abrupt mit der Abgabe der „zuverlässigen“ Übersetzung der Dialoglisten. Der Zieltextapplikator, d. h. der Synchronautor oder -Regisseur, der meist keine oder nur schlechte Kenntnisse der AS hat, hat hier genauso wenig die Möglichkeit, den Übersetzer bei Fragen zu konsultieren. Holz-Mänttari (1984:111) bestimmt die Rolle des Zieltext-Applikators folgendermaßen: „Der Zieltext-Applikator arbeitet mit dem Text, trägt ihn z. B. vor, benutzt ihn als Schulungsmaterial oder setzt ihn als Verkaufsmittel ein.“ Das bedeutet also, dass in dieser Phase keine Textveränderungen vorgenommen werden, sondern dass der fertige Botschaftsträger vom Applikator in der Praxis verwendet wird. Der Synchronautor bzw. der Synchronregisseur führt jedoch etliche Veränderungen durch, er revidiert, verbessert, verkürzt oder verlängert den Text, um ihn an das Bild anzupassen. Er könnte also hier als Ko-Übersetzer gesehen werden, obwohl er eigentlich nicht die Expertise dafür besitzt.

#### 4.7 Die Lage der Übersetzer in Deutschland

Wie schon angesprochen, werden Filmübersetzer, in dieser Arbeit, zu der Kategorie der Literaturübersetzer gezählt. In diesem Absatz wird ihre Situation in Deutschland geschildert hinsichtlich ihrer Organisation, Marktsituation, Honorare und Rechte.

#### 4.7.1 Organisation

Im Vergleich zu anderen Ländern gelten die deutschen Literaturübersetzer als privilegiert, da ihnen, im Gegensatz zu vielen Osteuropäischen Kollegen, eine starke Gewerkschaft zur Seite steht. Der 1954 gegründete Verband deutschsprachiger Übersetzer VdÜ ([www.literaturuebersetzer.de](http://www.literaturuebersetzer.de)) hat sich, gemeinsam mit dem Schriftstellerverband, der größten Einzelgewerkschaft Deutschlands angeschlossen: der Vereinten Dienstleistungsgewerkschaft ver.di. „Die Gewerkschaft gewahrt seinen Mitgliedern bei Bedarf Rechtsschutz und kümmert sich zunehmend auch um die Belange kleiner Selbständiger wie eben auch der Literaturübersetzer.“<sup>26</sup> Ziel des VdÜ ist vor allem die Verbesserung der rechtlichen und wirtschaftlichen Situation der Übersetzer, die Professionalisierung des Berufes sowie die Information und der Austausch. Der VdÜ ist der einzige Berufsverband für Übersetzer in ganz Deutschland.

Einziges Aufnahmekriterium ist eine veröffentlichte oder vertraglich vereinbarte Literaturübersetzung – Buch, Zeitschriftenbeitrag, Theaterstück, Hörspiel, Drehbuch etc. Ob das literarische Übersetzen im Hauptberuf oder im Nebenberuf ausgeübt wird, ist egal. Qualität- oder ähnliche Kriterien spielen keine Rolle (Gewerkschaft ist Gewerkschaft). (Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände 2006) (Hervorhebung von A. S. G.)

#### 4.7.2 Marktsituation

An dieser Stelle sollte noch erwähnt werden, dass ‚Literaturübersetzer‘ keine geschützte Berufsbezeichnung ist, da es zumindest in Deutschland keine oder nur wenige Studien-

---

<sup>26</sup> *Kirschen in Nachbars Garten*, Berufspolitische Konferenz zum Austausch mit Übersetzern aus Mittel- und Osteuropa 2006, Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände: [http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx\\_useruedoku/Kirschen\\_in\\_Nachbars\\_Garten.pdf](http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx_useruedoku/Kirschen_in_Nachbars_Garten.pdf).

gänge gibt, die sich ausschließlich damit befassen. Die meisten Literaturübersetzer sind entweder Fachübersetzer oder Quereinsteiger, die nebenberuflich tätig sind. Diese Tatsache unterstreicht die traurige Wirklichkeit des Übersetzerdaseins, denn anscheinend sind die Honorare so unterschiedlich, dass kaum ein Translator seinen erlernten Beruf zum Hauptberuf machen kann. Die Projektgruppe Internationale Übersetzungsverbände äußert sich folgendermaßen zur Auftragslage in Deutschland:

Die Auftragslage ist für Übersetzer sehr unterschiedlich, je nach Sprache und (eigenen) Ansprüchen an die Qualität und die Bezahlung. Wer Taschenbuch-Unterhaltung aus dem Englischen übersetzt, pünktlich liefert und brav alles akzeptiert, kommt schnell ins Geschäft und kann mit kontinuierlichen Aufträgen rechnen und sogar davon leben. Bei allen anderen wird es schwierig. Wer anspruchsvolle Titel kleinerer Sprachen übersetzt, um Qualität bemüht ist und sich beim Honorar nicht abspeisen lässt, ist auf zusätzliche Einkünfte und / oder Stipendien angewiesen.<sup>27</sup>

Übersetzer haben es offensichtlich nicht leicht, denn anscheinend können nur diejenigen überleben, die ihre Ansprüche herunterschrauben. Laut der Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände kann die Vertretung von Literaturübersetzern zum einem durch spezielle Agenturen stattfinden, die sich sowohl um die Verhandlung von Verträgen als auch um die Verwaltung der Rechte kümmern. Auf der anderen Seite gibt es eine Unzahl an Übersetzungsbüros, die angesichts der immensen Konkurrenz Gesamtpakete zu Dumping-Preisen anbieten. Diese Entwicklung wirkt sich besonders negativ auf die soziale und finanzielle Stellung des Übersetzers aus, denn sie führt dazu, dass seine Arbeit nicht ausreichend gewürdigt wird.

Eine positive Entwicklung ist jedoch, dass Literaturübersetzer als Urheber ihrer Werke angesehen werden: „Wir sind die Schöpfer unseres Werks, der Übersetzung nämlich. Das sagt das Urheberrecht, das Übersetzer neben die Autoren stellt. Wir sind Urheber nicht mit demselben Recht wie Autoren, sondern: mit eigenem Recht.“ (Broschüre des

---

<sup>27</sup> *Kirschen in Nachbars Garten*, Berufspolitische Konferenz zum Austausch mit Übersetzern aus Mittel- und Osteuropa 2006, Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände: [http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx\\_useruedoku/Kirschen\\_in\\_Nachbars\\_Garten.pdf](http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx_useruedoku/Kirschen_in_Nachbars_Garten.pdf).

deutschen Literaturübersetzerverbandes 2009<sup>28</sup>) Die Berner Übereinkunft, die von 164 Staaten unterzeichnet wurde, sieht vor:

‘Translations, adaptations, arrangements of music and other alterations of a literary or artistic work shall be protected as original works without prejudice to the copyright in the original work.’ The same Article 2 defines the scope of the Convention: ‘The expression “literary and artistic works” shall include every production in the literary, scientific and artistic domain, whatever may be the mode or form of its expression.’ In practice this means that not just translations of ‘high literature’ enjoy copyright protection, but all translations that bear the stamp of their author, including works of nonfiction.  
([http://www.ceatl.eu/en/situation\\_survey\\_en.html](http://www.ceatl.eu/en/situation_survey_en.html))

„Obwohl die Berner Übereinkunft Übersetzungen als eigenständige Originale anerkennt, wird das Urheberrecht der Übersetzer von Verlegern regelmäßig verletzt“ (Schneider 2003<sup>29</sup>). Hier stellt sich die Frage, wieso das Urheberrecht der Filmübersetzer in der Praxis übersehen wird? Das Urheberrecht sieht vor, dass die Weiterverarbeitung des Werkes nur mit der Einwilligung des Urhebers möglich ist. Fakt ist also, dass auch ein übersetztes Drehbuch geistiges Eigentum des Übersetzers ist und er somit auch gewisse Rechte an diesem Werk und seine Weiterverarbeitung hat. Das übersetzte Drehbuch wird nämlich als eigenständiges Werk angesehen und nicht als Kopie des Originals.

In Bezug auf Honorare ist es schwierig, Vergleiche zwischen Literaturübersetzern an sich und Übersetzern im Bereich Film und Fernsehen zu ziehen, denn es gibt kaum Translatoren, die nur von Filmübersetzungen leben können.

Nach diversen Umfragen in den letzten Jahren beträgt das durchschnittliche Einkommen (Einnahmen minus Betriebskosten) von Literaturübersetzern, legt man eine normale Arbeitszeit zugrunde, etwa 1000 € im Monat – Übersetzer von leichter Unterhaltungsliteratur schaffen natürlich mehr, Übersetzer anspruchsvoller Literatur oft viel weniger. (Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände 2006)

<sup>28</sup> [http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx\\_useruedoku/dieLiteraturuebersetzer.pdf](http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx_useruedoku/dieLiteraturuebersetzer.pdf).

<sup>29</sup> <http://www.uebersetzerportal.de/nachrichten/n-archiv/2003/2003-09/2003-09-30.htm>.



Wenn der Translator als Urheber seines Werkes angesehen wird, sollte die Vergütung auch bei Filmübersetzungen dementsprechend hoch sein. Die Tatsache, dass der Rohübersetzer nicht weiter an dem Synchronisationsprozess und an der Vermarktung seines Werkes teilhat, setzt voraus, dass er seine Urheberrechte bei abgeschlossener Arbeit abgibt. Diese Rechte müssten aber dementsprechend vergütet werden, was sie offensichtlich in der Praxis nicht werden.

#### 4.7.3 Lösungsansätze zur Aufwertung des Status des Filmübersetzers

Literaturübersetzer erhalten mittlerweile eine Beteiligung an den Verkaufserlösen, die jedoch minimal sind. Laut der Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände sind das „(z. B. 0,5 % vom Nettoladenpreis ab 30.000 verkauften Exemplaren), dazu keine oder eine nur geringe Beteiligung bei der Verwertung von Nebenrechten (z. B. 5 % vom Verlagsanteil)“<sup>30</sup>. Diese Bemühungen sind zwar bei weitem nicht auszureichend, aber ein guter Ansatz. Es wäre denkbar, eine solche Beteiligung auch für Drehbuchübersetzer einzuführen, wobei die Filmvertriebe, die für die Distribution zuständig sind, mitspielen müssten. Es ist schwer vorstellbar, dass eine solche Maßnahme bei den derartig umsatzorientierten Vertrieben durchsetzbar ist. Gewerkschaften und Übersetzungsverbände müssten hier enormen Druck ausüben und sich für die kleine Gruppe der Übersetzer in diesem Bereich einsetzen. Ein anderer Ansatz ist der sogenannte „Bestseller-Paragraph“, der den Verlagen und der Medienwirtschaft ein gründlicher Dorn im Auge ist. Demzufolge:

„[...] können Kreative in Zukunft auf gesetzlicher Grundlage Nachforderungen stellen, wenn ihre Werke bessere Erlöse erzielen als erwartet. Wenn etwa ein Film wider Erwarten ein Publikumsrenner wird, müssten die Produzenten bei Kameramännern und Beleuchtern, Statisten, Schauspielern und Regisseuren noch einmal nachlegen. Das soll

---

<sup>30</sup> *Kirschen in Nachbars Garten*, Berufspolitische Konferenz zum Austausch mit Übersetzern aus Mittel- und Osteuropa 2006, Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände: [http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx\\_useruedoku/Kirschen\\_in\\_Nachbars\\_Garten.pdf](http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx_useruedoku/Kirschen_in_Nachbars_Garten.pdf).

künftig für alle Lizenzpartner in der Verwertungskette gelten, also etwa auch für Herausgeber von Taschenbüchern oder ausländischen Übersetzungen.“<sup>31</sup>

Der Bestseller-Paragraph ist aber eine zweiseitige Angelegenheit, denn diejenigen, die mehr Honorar einfordern, werden wohl oder übel damit rechnen müssen, weniger oder gar keine Aufträge mehr zu bekommen. Laut der Anwaltskanzlei Jacobshagen Rechtsanwälte, die die Website filmrecht.com betreibt, findet der Paragraph auch bei Filmen Anwendung. Die Voraussetzungen sind sogar herabgesetzt worden, so bedarf es nicht einmal eines echten Kassenschlagers, um eine gesonderte Vergütung zu bekommen. So müssten Filmübersetzer auch von diesem Gesetz Gebrauch machen können, um ihre Einkommenssituation zu verbessern.

#### 4.7.4 Fazit

Übersetzer und Gewerkschaften haben noch einen steinigen Weg vor sich, um die übersetzerische Tätigkeit ins richtige Licht zu stellen. Hier gilt es einige Aufklärungsarbeit zu leisten um die Arbeitsbedingungen, das Recht auf angemessene Vergütung und die Anerkennung der Übersetzungsleistung als professionelle Tätigkeit in der Gesellschaft zu verankern.

Das mangelnde Verständnis vieler Auftraggeber für dieses Metier führt dazu, dass Übersetzer täglich die Notwendigkeit ihrer Ausbildung und ihre Honorare rechtfertigen müssen. Die Einführung von rudimentären Übersetzungsmaschinen im Internet und die von ihnen vermittelte trügerische Vereinfachung der Übersetzungsaufgaben trägt mit dazu bei, die Bedeutung des Übersetzens zu verwischen und das Berufsbild des Übersetzers zu beschädigen.<sup>32</sup>

Bei dem Begriff „angemessene Vergütung“ scheiden sich die Geister. Verleger denken natürlich, dass sie ohnehin schon angemessen bezahlen. Hierzu muss noch festgehalten

---

<sup>31</sup>

<http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~E023F5FB63BF749CEAB1F48640F3328A5~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

<sup>32</sup> <http://www.uebersetzerportal.de/nachrichten/n-archiv/2003/2003-09/2003-09-30.htm>.

werden, dass der Beruf Übersetzer<sup>33</sup> immer noch nicht rechtlich geschützt ist, so kann sich fast jeder als Übersetzer bezeichnen. Meines Erachtens sollte zuerst hier angesetzt werden, denn nur wenn dieser Beruf weltweit geschützt wird, können die Mitglieder rechtliche und finanzielle Ansprüche besser durchsetzen. Dies würde sich auch positiv auf das Selbstbild des Translators auswirken, der mit mehr Selbstwertgefühl und mit der Gewissheit, einer starken Gruppe anzugehören, an seine Tätigkeit herangehen würde. Auch die Qualität der Übersetzungen wäre somit gewährleistet, denn nur Translatoren mit entsprechender Ausbildung könnten sich Übersetzer nennen und den Beruf ausüben. Laut Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände gibt es selbst innerhalb der Übersetzerschaft große Differenzen, wie eine angemessene Honorierung aussehen sollte. Das liegt daran, dass Übersetzer es gewohnt sind, als Einzelkämpfer zu agieren, und eine sehr heterogene Gruppe bilden. Wenn diese jedoch gemeinsam und geschlossen für ihre Rechte kämpfen würden, könnten sich Verlage, Filmvertriebe etc. nicht mehr querstellen.

Im nun folgenden Teil dieser Arbeit wird der Einfluss der Rohübersetzung auf die endgültige Synchronfassung des Filmes analysiert. Als Analysemodell gelten dabei die wichtigsten Merkmale einer „zuverlässigen“ Rohübersetzung: Grammatik, Lexik, Sprachregister, Sprachstil, Idiomatik, Personencharakterisierung und Wörtlichkeit.

## **5. „Los Lunes al Sol“ von Fernando León de Aranoa**

### 5.1 Inhalt

Vigo, Hafenstadt im Norden der spanischen Atlantikküste. Die großen Zeiten der Schiffsindustrie sind vorbei, die Auseinandersetzungen um den Erhalt der Arbeitsplätze verloren. Die Werften liegen verlassen in bester Küstenlage. Bulldozer rollen an, um Platz zu schaffen für rentable Neubauten. Für die Werftarbeiter von einst hat längst ein anderes Leben begonnen. Jeden Tag nimmt der arbeitslose Werftarbeiter Santa zusammen mit ehemaligen Kollegen die Fähre über die Bucht von Vigo. Da ist Lino, der

---

<sup>33</sup> <http://www.uebersetzerportal.de/nachrichten/n-archiv/2003/2003-09/2003-09-30.htm>.

kaum noch an eine neue Chance glaubt und doch die meiste Zeit in den Vorzimmern der Personalbüros verbringt, trotzig und nervös zwischen jugendlichen Mitbewerbern. José, mit knapp vierzig der Jüngste der Gruppe, kann sich nur schwer damit abfinden, dass seine Frau Ana mit ihrer Arbeit für das Familieneinkommen sorgt. Amador, der immer im Naval zu finden ist, der Kneipe des früheren Kollegen Rico. Amadors Frau ist fort, bei ihrer kranken Mutter, man weiß nichts Genaues. Sergej, der früher Kosmonaut in der Sowjetunion war, bevor es ihn nach Vigo verschlagen hat. Und Santa selbst, der trotzig Rebell mit der großen Klappe, ein Frauenheld mit Watschelgang, rüde und herzlich, der sich weigert, das Bußgeld für die bei den Protesten gegen die Werftenschließung eingeworfene Straßenlampe Urban Swimlight zu bezahlen. Alle zusammen reihen sich ein in die Schlange auf dem Arbeitsamt, treffen sich auf ein Glas in Ricos Bar, reden von damals und von heute, vom Leben, wie es ist, wie es wird, wie es hätte sein können.<sup>34</sup>

Diese Geschichte ist stellvertretend für das schwere Leben vieler, die ihre Arbeitsstelle verloren haben und ihre Tage gemeinsam damit verbringen, in Erinnerung an bessere Zeiten zu schwelgen und ihren Frust und ihre Hoffnungen in einer Bar zu ertränken. Für diese Männer ist jeder Tag ein unfreiwilliger freier Tag, der sich ums Nichtstun dreht, jeder Montag ist ein Montag in der Sonne, so wie jeder Wochentag ein Tag ohne Arbeit und ohne Zukunft ist. So tragisch die Geschichte dieser Männer sein mag, so wird sie nicht ohne Humor, Freundschaft, Mitgefühl und Sensibilität erzählt. Der Regisseur Fernando León de Aranoa schafft es spielend leicht, zwischen Komödie und Drama zu wechseln und Situationen von unglaublicher Komik zu schaffen.

## 5.2 Analysemodell

Die vorliegende Arbeit hat sich weitgehend mit der Rolle und dem Einfluss der Rohübersetzung bei der Filmsynchronisation befasst. In diesem Kapitel sollen die dargelegten übersetzungstheoretischen Aspekte der Synchronisation mit Beispielen dokumentiert werden. Nun werden auf Grundlage der Anforderungen an eine gelungene Rohübersetzung praktische Beispiele aus dem Film analysiert. In einem ersten Punkt wird

---

<sup>34</sup> <http://www.montags-in-der-sonne.de/main.html>

die Rohübersetzung mit dem spanischen Original verglichen. Dabei werden Beispiele in folgende Kategorien eingeteilt: Informationsübertragung, Sprachregister, Sprachstil und Idiomatik. Es wird anhand dieser Beispiele vorgeführt, wie der Übersetzer mit Hilfe des Arbeitsmaterials (in diesem Fall die Dialoglisten und eine Filmkopie) mit den sprachlichen, visuellen und auditiven Gegebenheiten umgegangen ist. Der korrekte Umgang mit Grammatik und Lexik gehört natürlich auch zu den Anforderungen einer zuverlässigen Übersetzung, allerdings gibt es keine erwähnenswerten Verstöße in der Rohübersetzung, die mit Beispielen belegt werden könnten.

In einem zweiten Punkt wird die Rohübersetzung der deutschen Synchronfassung gegenübergestellt, um den Einfluss der Übersetzung auf die endgültige Fassung zu bestimmen. Hier wird sowohl auf die Charaktersynchronität als auch auf die wörtliche Übernahme von Ausdrücken geachtet. In der Praxis gilt die wörtliche Übertragung der Dialoge als Anforderungen an die Rohübersetzung. An diesem Punkt muss erneut erwähnt werden, dass es nur möglich ist, Beispiele aus diesen zwei Kategorien zu analysieren, denn es ist unklar, inwieweit der Synchronautor bei der Anpassung der Rohübersetzung Veränderungen mit dem Ziel der Textverbesserung (z. B. bei gängigeren Kollokationen oder bei einer stärkeren Annäherung an die gesprochene Sprache) vorgenommen hat oder Änderungen mit dem Ziel einer erhöhten Synchronität (z. B. bei Umformulierungen oder Textkürzungen).

### 5.3 Zum Zielrezipienten

Im Fall von *Montags in der Sonne* kann davon ausgegangen werden, dass die Zielgruppe sich aus Personen ab ungefähr 25 Jahren zusammensetzt, die sich für soziale Themen interessieren, die vielleicht schon Erfahrungen mit Spanien hatten und sich ein anderes Bild machen wollen als das des üblichen Klischees des immer gutgelaunten spanischen Volkes. Dieser Film fällt definitiv in die Kategorie „Anspruchsvoll“ und hat nichts mit den üblichen Blockbustern zu tun, die in den kommerziellen Kinos ausgestrahlt werden.

Dementsprechend ist der Zieltextrezipient ein gebildeter Rezipient, der schon das eine oder andere über Spanien weiß.

#### 5.4 Der Schauplatz und die spanischen Bezeichnungen

Bei Synchronfassungen gibt es zwangsläufig einen Widerspruch zwischen fremdem Bild und Ort und vertrauter Sprache. Dieser Film wurde in verschiedenen Drehorten in Asturien und Galizien gedreht, wobei die einzigen Hinweise, dass es sich um eine spanische Stadt handelt, nur von einzelnen Plakaten (wie „Astilleros Aurora“), Zeitungen (*El País*) oder der Name der Fähre („Lady España“) herauszulesen ist. Der Name der Stadt wird kein einziges Mal im Film erwähnt, wahrscheinlich um zu betonen, dass sich diese Geschichte überall abspielen kann und nicht nur in einer bestimmten Stadt in einem bestimmten Land. Dies wird durch eine Einblendung am Anfang des Filmes unterstrichen, die besagt: “Esta película no está basado en una historia real sino. Esta basada en miles”. Arbeitslosigkeit ist definitiv ein universelles Thema. Allgemein kann behauptet werden, dass die Umgebung und das Lokalkolorit sehr neutral gehalten wurden und dass die spanischen Aufschriften, Plakate, Eigennamen genauso wie Songtexte (bei der Karaoke-Szene) bei der deutschen Synchronfassung übernommen wurden. Diese Tatsache wirkt sich nicht negativ auf das Verständnis des Filmes aus, denn Dialog und Gestik der Schauspieler stehen im Vordergrund. Es bedarf also keiner zusätzlichen Informationen, um das Thema des Filmes zu verstehen.

#### 5.5 Zur Rohübersetzung

Daniel Zimmermann, M. A.; Übersetzer, Berlin, zum Arbeitsmaterial:

Normalerweise bekomme ich die originale Dialogliste als Email-Attachement zugeschickt und archiviere sie dann. Bei "Los lunes al sol" war das allerdings anders - das Script kam per Post auf Papier, zusammen mit der DVD (das Bild war mit Timecode unterlegt, alle paar Minuten wurde groß "Studio Babelsberg - Arbeitskopie" oder sowas eingeblendet, um Raubkopien etc. zu verhindern...). Beides musste ich danach wieder

zurückgeben, habe also den Ausgangstext in diesem Fall nicht mehr vorliegen. Die Dialoge entsprachen aber mit ganz wenigen Ausnahmen exakt dem Bild, daher gehe ich davon aus, dass es sich um das Postproduktions-Script handelte (hatte schon andere Filme, wo ein Großteil der Dialoge nicht oder anders im fertigen Film vorkamen, dafür fehlten im Text dann Teile etc. - das frisst enorm Zeit, wenn Dialoge abgehört und transkribiert werden müssen...). Das Bild ist natürlich immer mit dabei, es geht ja genau darum, die Endversion, die synchronisiert oder Untertitelt werden soll, auf Richtigkeit zu prüfen und nur das zu übersetzen, was wirklich gesagt wird. Früher waren das VHS-Kassetten, inzwischen sind es DVDs, ich hatte sogar schon andere Formate ganz ohne physischen Datenträger (dann als ftp-Download oder Email-Anhang). (E-Mail-Korrespondenz vom 11.01.2009)

Die Vorlage für die Rohübersetzung dieses Filmes war laut Herrn Zimmermann ein Postproduktions-Skript. Das mir vorliegende Originaldrehbuch ist um einiges länger, es wurden leider viele sprachlich interessante Szenen gestrichen. In Kapitel 4. zum Synchronisationsprozess wurde besprochen, dass dem Rohübersetzer früher keine Kopie des Filmes für seine Übersetzung mitgeliefert wurde. Heutzutage wird in der Regel eine Kopie auf DVD zur Verfügung gestellt, wie im Fall von *Montags in der Sonne*. Dies wirkt sich natürlich positiv auf die Rohübersetzung aus, denn es finden sich viele Hinweise auf nonverbale Äußerungen im Text, so wie Kopfschütteln oder Räuspern. Es finden sich aber auch Anmerkungen zu visuellen Hinweisen, wie z. B., wenn einer der Schauspieler sich äußert und dabei mit dem Rücken zum Zuschauer steht.

## 5.6 Praktische Beispiele: Eine Gegenüberstellung der Rohübersetzung mit der spanischen Synchronfassung

### 5.6.1. Informationsübertragung

Die Übertragung von Informationen (sprachlich, visuell und auditiv) kann ausschlaggebend für das Verständnis eines Filmes sein. In Bezug auf die spanischen Aufschriften wurde festgestellt, dass diese in der Synchronfassung in der Ausgangssprache übernommen wurden. Wie sieht es aber in der Rohübersetzung aus?

Dadurch, dass dem Translator hier eine Filmkopie zur Verfügung stand, müssten in der Rohübersetzung diese Angaben übersetzt worden sein. Auch hinsichtlich der Gesten- und Nukleussynchronität (d. h. der Ausdruck von Emotionen wie z. B. Gelächter oder etwa das Hochziehen von Augenbrauen, um etwas zu betonen) sollten in der Rohübersetzung Hinweise zu finden sein.

### 1) Informationsübertragung in Bezug auf Off-Stimmen und Aufschriften

Erste Szene des Filmes: Wir sehen eine Demonstration von Werftarbeitern mit großen Transparenten und heftige Ausschreitungen mit der Polizei. Anschließend sehen wir den Eingang zur Fähre, samt Ticketschalter und Passagieren.

<b>Spanische OV</b>	<b>Deutsche Rohübersetzung</b>
ASTILLEROS AYUDAS=EMPLEO COMITE DE EMPRESA	Werft: Subventionen/Beihilfen= Arbeitsplätze Betriebsrat
ASTILLEROS AURORA	WERKSTOR „Werft Aurora“
Señores viajeros, estación Ría les informa que el transbordador efectuara su salida a las 8:15 desde el muelle 3.	LAUTSPRECHER (off) Werte Fahrgäste, die Anlegestelle “Ría“ teilt Ihnen mit, dass die Fähre um 8 Uhr 15 von Mole/Kai 3 abfährt. (4 Mal wiederholt)

Anhand dieses Beispiels kann sehr gut die Rolle der auditiven und visuellen außersprachlichen Angaben erklärt werden. Wenn dem Übersetzer keine Filmkopie zur Verfügung gestellt worden wäre, würden die Informationen aus diesem Beispiel verlorengehen, denn nur anhand des Bildes und des Tones hätten diese ermittelt werden können. Im Dialogbuch wird diese Art von Information nicht ausgeführt, es enthält ausschließlich die Filmdialoge und Regieanweisungen. Dass in der deutschen Fassung die Aufschriften in der Originalsprache übernommen wurden, liegt wahrscheinlich daran, dass sie nicht ausschlaggebend für das Verständnis des weiteren Filmverlaufs sind. Dem



Zuschauer wird anhand der Dialoge und der Bilder sehr schnell bewusst, worum es in diesem Film geht. Andererseits kann auch nicht ausgeschlossen werden, dass diese Maßnahmen wegen Budgetmangels getroffen wurden. Die Off-Stimmen sind in der Regel auch nicht im Dialogbuch zu finden, es bedarf also höchster Konzentration, solche Passagen nicht zu überhören, ansonsten wäre das Translat unvollständig. Typisch für Rohübersetzungen sind auch Hinweise auf Alternativversionen, wie bei der Plakataufschrift „Subventionen/Beihilfen“ zu sehen ist. Diese Alternativen sind für den Synchronautor gedacht, der gemäß den Anforderungen der Synchronität den geeigneteren Ausdruck wählen kann oder ihn ganz ändert.

## 2) Informationsübertragung in Bezug auf Gesten und Nukleussynchronität

Santa, Lino und Jose beschweren sich über die Fähre und unterhalten sich über Linos bevorstehendes Bewerbungsgespräch.

Spanische OV	Deutsche Rohübersetzung
José: Y azafatas.	José (zu sich selbst): Und Stewardessen/Hostessen.
Lino: Lo único es la edad, que tiene límite. Treinta y cinco. Lino: ¿Qué? ¿No?	Lino (über die Anzeige): Das einzige ist die Altersgrenze: Fünfunddreißig Lino (keiner Antwortet): Was denn? Nicht?
José: ¿Treinta y cinco? Justito.	José ( <u>schaut ihn an</u> ): Fünfunddreißig? Genau richtig/Stimmt/passt ja genau.
Santa: ¿Justito? ¿Con esas canas?	Santa ( <u>ungläubig</u> ): Passt genau?! Mit diesen grauen Haaren?
Santa: ¿Que? Que lo pone aquí. De 20 a 35, con buen	Santa ( <u>verteidigt sich</u> ) : Was denn! Was steht denn da? „Zwischen 20

aspecto.	und 35. Und gutes Erscheinungsbild/gut aussehend/ gepflegtes Äußeres“.
----------	------------------------------------------------------------------------

Wir können anhand dieser Konversation beobachten, wie der Rohübersetzer mit den non-verbalen Aspekten umgegangen ist. Zum einen macht er Anmerkungen zu Bewegungen und Ausdruck der Schauspieler, die paralinguistisch gesehen wichtig für das Gespräch sind, wie etwa, wenn Santa ungläubig auf die Aussage von Lino reagiert. Wenn man sich die Szene anschaut, bemerkt man sehr wohl den skeptischen Ausdruck in Santas Augen. Im Dialogbuch wird diese Ungläubigkeit durch Regieanweisungen sichtbar gemacht. Wenn dies nicht der Fall wäre, könnte die Aussage von Santa auch als belustigend gedeutet werden und es würde zu einer Fehlinterpretation kommen. Das beweist also, wie wichtig es ist, das Bild bei der Übersetzung zu berücksichtigen.

#### 5.6.2. Sprachregister und Sprachstil

Das Sprachregister spielt in diesem Film eine wichtige Rolle, denn die Redenweise reflektiert die sozialen Beziehungen der Darsteller. Unter Register verstehen wir also:

Register sind linguistische Varietäten, die sich aus dem kommunikativen Akt ergeben; sie sind personen- und situationsspezifisch gebunden. [...] Ein und dieselbe Person kann gleichzeitig oder sukzessiv verschiedene Register „ziehen“, indem sie sich – meist unbewußt in Sprache, Form, Inhalt und außersprachliche Faktoren auf den jeweiligen Kommunikationspartner einstellt. (Lehrndorfer 1996:33)

Unter Sprachstil verstehen wir die Art und Weise, wie jemand spricht oder schreibt, z. B. wenn eine Person mit vielen Fremdwörtern spricht, eine eloquente Sprechweise hat oder einen Alltagssprachstil verwendet.

Die Originaldialoge auf Spanisch in dem untersuchten Film charakterisieren sich durch den Gebrauch eines umgangssprachlichen und alltäglichen Wortschatzes, der die freundschaftliche Beziehung zwischen den Charakteren unterstreicht. Die Verwendung von Schimpfwörtern und Beleidigungen (z. B. in der Szene, in der Santa seinen

verstorbenen Freund *Cabrón* nennt) sind Merkmale für die Identifikation mit der Gruppe und werden somit nicht als Drohung empfunden, sondern eher als liebevolle, affektive Ausdrucksweise. Personen, die eine enge freundschaftliche Beziehung führen, machen oft Gebrauch von Interaktionsmarkern (wie z. B. *hombre, vamos*) oder auch von imperativen (*oye, mira, venga, fíjate*) und interrogativen (*¿no?, ¿verdad?, ¿ves?*) Markern. Auf Grund dieser Betrachtungen können wir annehmen, dass die Übersetzungsarbeit eine echte Herausforderung war, denn die Übertragung dieser sprachlichen Diskursmarker erweist sich als sehr schwierig und kann bei der Übersetzung verlorengehen. Es folgen einige Beispiele.

Spanische OV	Deutsche Rohübersetzung
José: Si lo llaman será para decir que si, <u>¿no?</u> [...]	José: Wenn sie anrufen, doch eher um ja zu sagen, <u>oder?</u> [...]
Santa: Te han despachado. Lo han despachado Amador. [...]	Santa: Sie haben dich rausgeschmissen/abgewimmelt/abgefertigt. [...]
Santa: Dí que si, y ni falta que hace. <u>Ponle</u> una a Amador, <u>anda</u> . Vamos a celebrar que a lo mejor nos llaman.	Santa: Sag einfach ja, oder auch nicht, verdammt. (zu Rico) <u>Gib</u> Amador noch einen (Drink), <u>los</u> . Lass uns feiern, dass sie uns „eventuell anrufen“.
Rico: Yo se la pongo ¿Quien la paga? ¿Tu? [...]	Rico: Ich mach ja schon, aber wer bezahlt? Du? [...]
Santa: Le debo yo algo a alguien, o <u>¿que?</u>	Santa: Schulde ich hier etwas jemandem was, <u>oder wie?</u>
José: <u>Pues mira</u> , Santa, a mi doce mil, de tu pensión, acuérdate.	José: <u>Also hör mal</u> , Santa, mir Sechstausend (Peseten = ca. 36 €), das von deiner Pension/deinem

	Zimmer.
--	---------

Das Sprachregister ist hier eindeutig kolloquial, denn die Sprache ist im informellen, plaudernden Stil gehalten. Der Sprachstil erfüllt die Merkmale typischer Umgangssprache, die Briz (1998:40-1) wie folgt definiert: „[...] *cotidianidad, oral espontáneo, interactivo, informal*.“ Diskursmarker, wie etwa Pues mira, können nicht wörtlich Übersetzt werden, sondern nur durch funktional adäquate Ausdrücke, wie es der Rohübersetzer in diesem Beispiel gemacht hat. Im Gegensatz zu diesem Sprachregister steht die formelle und juristische Sprachweise, die in der Szene vor Gericht verwendet wird. Man kann hier deutlich die Unterschiede zwischen diesen zwei linguistischen Varietäten sehen:

Spanische OV	Deutsche Rohübersetzung
<p>Carreño:</p> <p>Y así quedó entendido en su momento, señoría, eso no se discute. Lo que esta defensa quiere que se tenga en cuenta es el contexto de conflictividad laboral en el que se desarrollan los hechos, que fue ese cierre patronal y el despido de 200 trabajadores, entre ellos mi defendido, lo que hizo que el mismo junto con otros muchos, participara en las movilizaciones de protesta que todos conocemos y que concluyeron con lamentables enfrentamientos entre los trabajadores y la fuerza pública.</p>	<p>Carreño:</p> <p>Dies wurde damals so entschieden, Hoheit, das bezweifelt niemand. Die Verteidigung möchte darauf hinweisen, dass der soziale Kontext des Arbeitskampfes berücksichtigt werden muss, in welchem sich die Ereignisse zugetragen haben, verursacht durch die Aussperrung und Kündigung von 200 Arbeitern, unter ihnen mein Mandant, was dazu führte, dass er selbst, zusammen mit vielen anderen, an den Protesthandlungen teilnahm, die wir alle kennen, und die bedauerlicherweise zu Zusammenstößen zwischen Arbeitern und Sicherheitskräften führten.</p>

Juristische Sprache unterscheidet sich weitgehend von Umgangssprache und charakterisiert sich durch den Gebrauch von juristischen Floskeln und Fachvokabular. Der Gebrauch von Hochdeutsch reflektiert auch die Beziehungen der Charaktere zueinander, die von Distanz geprägt sind. Der Redner unterstreicht somit auch seine Machtposition.

Stilverschiebungen ergeben sich in diesem Film fast ausschließlich bei der Übertragung von Schimpfwörtern und vulgären Ausdrücken, die im Deutschen in der gleichen Form nicht existieren, wie beispielsweise das Wort *hostia*, das im Text oft sinngemäß mit *Mensch* übersetzt wurde. Beide Termini sind Ausrufe des Staunens, des Erschreckens oder der Bewunderung, wobei *hostia* im Spanischen nur umgangssprachlich (außer im Bezug auf die *Hostie* (Rel.)) benutzt wird, im Gegensatz zum Begriff *Mensch*, der zwar salopp ist, aber nicht unbedingt kolloquial. Folgendes Beispiel zeigt eine andere Übersetzung von *hostia*, die in diesem Fall keine Stilverschiebung mit sich trägt.

Spanische OV	Deutsche Rohübersetzung
José: Que no, tú déjame a mi, que de esto no sabes, Santa, <u>hostia</u> .	José: Nein, Mann, <u>verdammt</u> , lass mich nur machen, davon verstehst du nichts.

An dieser Stelle muss noch festgehalten werden, dass erst durch den Einsatz solcher Ausdrücke der Zuschauer die Möglichkeit hat, die Charaktere in ihrer Umgebung einzuordnen, ihren sozialen Status sowie ihren Bildungsgrad zu ermitteln. Bei der Übersetzung von Schimpfwörtern ist auch festzuhalten, dass zum einen vieles schlimmer klingt, als es gemeint ist, und das hier eben nur sinngemäß übersetzt werden kann (obwohl eigentlich bei einer Rohübersetzung die Wörtlichkeit als Maßstab gilt). Da der Text allgemein sehr alltagsprachlich gehalten wurde, finden sich wenige bis gar keine nennenswerten Stilverschiebungen in den Dialogen, außer bei besagten Schimpfwörtern. Leider sind viele solcher Ausdrücke aus dem Originaldrehbuch gestrichen worden, vielleicht aus dem Grund, um den Film auch für jüngere Zuschauer zugänglicher zu machen. Es wäre interessant gewesen zu sehen, wie der Rohübersetzer und der

Synchronautor mit Redensarten wie „con ganas de liarla“ oder „que cojones pinto yo aquí“ umgegangen wären.

Ana und José sind in einer Bank, um einen Kreditantrag zu stellen, die Situation gerät aus den Fugen.

Spanische OV	Deutsche Rohübersetzung
<p>Ana:</p> <p>Pues sí José, era un juicio. Funciona así, que le voy ha hacer. Si les gustas te dan su dinero, si no, no.</p> <p>¡No te gusta, <u>te jodes</u>, pero es lo que hay! [...]</p>	<p>Ana:</p> <p>Ja José ein Prozess, es war ein Prozess. Das funktioniert eben so, was soll ich denn machen?</p> <p>Wenn du ihnen gefällt, geben sie dir das Geld, wenn nicht, dann nicht. Wenn´s dir nicht passt, hast du eben <u>Pech gehabt</u>. So ist das/Mehr gibt's nicht. [...]</p>

Spanische OV	Deutsche Rohübersetzung
<p>José:</p> <p>Que no coño, tú déjame a mí, que de esto no sabes.</p>	<p>José:</p> <p>Nein, Mann, verdammt, lass mich nur machen, davon verstehst du nichts.</p>
<p>Santa:</p> <p>Y tú sí, <u>no te jode</u>.</p>	<p>Santa:</p> <p>Ach und du ja? <u>Ach, hör auf zu spinnen.</u></p>

Anhand dieser Beispiele kann man sehr gut die verschiedenen Bedeutungen von spanischen Schimpfwörtern sehen, die sich natürlich immer aus dem Kontext ergeben. Der Ausdruck te jodes (im Sinne von *te fastidias*) wurde im ersten Beispiel sehr getroffen mit Pech gehabt übersetzt, obwohl der Ausdruck stilistisch gesehen milder ist als im Spanischen. *Joder* wird auch oft als Interjektion verwendet und hat viele verschiedene Bedeutungen, wie beispielsweise *Scheiße*, *verdammt*, aber auch *ärgern*, *belästigen*, *kaputtmachen* oder *versagen*, es ist also nicht immer leicht, die korrekte Übersetzung zu treffen, ohne sehr gute Kenntnisse der spanischen Sprache zu haben.

### 5.6.3 Idiomatik

Die korrekte Wiedergabe von Idiomen ist eine der schwierigsten Aufgaben für einen Übersetzer. Unter Idiomatik versteht man alle sprachlichen Ausdrücke (Redewendungen, Phraseologismen etc.), die charakteristisch für eine Sprache sind, die aber oft nicht wörtlich übersetzt werden können. So muss der Übersetzer sehr gute Kenntnisse der Ausgangssprache und der Zielsprache haben, um eventuell ähnliche Wendungen zu finden oder diese gegebenenfalls umzuschreiben, wie man in folgenden Beispielen beobachten kann:

Spanische OV	Deutsche Rohübersetzung
Carreño: Te <u>cargaste</u> su farola, ¿no? [...]	Carreño: Du hast ihre Laterne <u>kaputt gemacht</u> / ist im <u>Arsch</u> (vulgär), nicht? [...]

*Cargarse algo* ist ein umgangssprachlicher spanischer Ausdruck, der Sinngemäß mit *etwas kaputtmachen* übersetzt werden kann. Etwas *kaputtmachen*, im Sinne von *zerstören* oder *beschädigen*, ist laut DUDEN<sup>35</sup> kein standardsprachlicher Ausdruck, somit ist diese Übersetzung sowohl sinngemäß als auch in Bezug auf den Stil geeignet. Im Gegensatz dazu würde die Alternativversion, *im Arsch sein*, als zu vulgär empfunden werden.

José: Y tú <u>encantado</u> , ¿no? <u>Menuda vida te estas pegando</u> , desde que se ha ido al pueblo. Te pasas aquí el día.	José: Da <u>freust du dich</u> sicher, nicht? <u>Hast doch ein irres Leben</u> , seit sie weg/in ihrem Dorf ist, hängst den ganzen Tag hier rum.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Die Redewendung *estar encantado* bedeutet sinngemäß mit *etwas hochzufrieden sein*. Der Übersetzer hat diese Wendung umschreiben müssen, da es keine genaue Äquivalenz

<sup>35</sup> 1. entzwei; defekt; nicht mehr funktionierend: -es Spielzeug, Geschirr; <nicht standardsprachl. auch mit erweiterter Endung:> -ene Schuhe; ein -es (scherzh.; gebrochenes) Bein; das -e (völlig zerstörte) Berlin; die Uhr ist k.; die Birne ist k. (durchgebrannt) [...]

dazu im Deutschen gibt. Die zweite spanische Redensart *Menuda vida te estas pegando* ist ebenso umgangssprachlich und ist mit dem deutschen Ausdruck *es sich gut gehen lassen* gleichzusetzen. Das Adjektiv *menudo* oder *menuda* ist in diesem Zusammenhang kolloquial und wirkt verstärkend auf den Sinn der Aussage. Der Translator hat sich hier für eine sinngemäße Übersetzung entschieden. Das Adjektiv *menudo* oder *menuda* kann entweder eine positive als auch eine negative Betonung mit sich bringen. Im diesem Fall ist die Betonung durchaus positiv, somit kann auch nachvollzogen werden, wieso der Translator die Wendung *irres Leben* gewählt hat, um die Bedeutung von *menuda* im Sinn zu integrieren.

### 5.7 Praktische Beispiele: Vergleich Rohübersetzung und deutsche Synchronfassung

In diesem Absatz wird die Rohübersetzung der endgültigen deutschen Fassung gegenübergestellt. Es werden Beispiele in Bezug auf Charakteräquivalenz und wörtliche Übernahmen im Synchrontext erläutert werden. Zu dem Beispielen, die im Zusammenhang mit der Charaktersynchronität stehen, wird auch auf den Verlust an Atmosphäre durch mangelnde Wiedergabe von Akzent eingegangen werden. Das ist insofern wichtig, weil ein Akzent oder eine Sprachvarietät immer mit gewissen Klischeevorstellungen verbunden ist. Dieser Akzent bzw. Sprachvarietät zieht sich als atmosphärisches Element durch den gesamten Film und unterstreicht durchgehend das Aufeinanderprallen verschiedener Welten (vgl. Herbst 1994:103).

#### 5.7.1 Charaktersynchronität

Die Gruppe sitzt auf dem Dach eines Baues und schaut sich von dort aus ein Fußballspiel an. Sergei, der russische Einwanderer, spricht:

Deutsche Rohübersetzung	Deutsche Synchronfassung
Sergei (mit starkem russischem Akzent): „Tschorni Pou“? (Russisch) – Die schwarze	Sergei: „Tschorni Pou“ - Der beste Torwart von Welt.



Spinne. Der beste Torwart von Welt. Er war immer schwarz angezogen. Und alle hatten Angst vor er. Gegnerische Spieler, wenn sie Tor schießen, bitten Yashin Entschuldigung. Ball hat auch Angst vor Yashin. Er lenkt Ball ab mit Blick.	Er war immer schwarz angezogen. Und alle hatten Angst vor ihm. Gegnerische Spieler, wenn sie Tor schießen, bitten sie Yashin um Entschuldigung. Auch der Ball hatte Angst vor Yashin. Er lenkt Ball ab mit seinem Blick.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Deutsche Rohübersetzung	Deutsche Synchronfassung
<p>Sergei (mit Akzent):</p> <p>Eine russische Geschichte erzählt: Zwei alte Parteigenossen treffen sich, sagt der eine zum anderen: Siehst du? Alles, was sie uns über den Kommunismus erzählt haben, war gelogen. Sagt der andere: Das ist nicht das Schlimmste. Das Schlimme ist, dass alles, was sie uns über den Kapitalismus erzählt haben, wahr ist.</p>	<p>Sergei:</p> <p>Eine russische Geschichte erzählt, zwei Parteigenossen treffen sich nach langer Zeit wieder. Sagt der eine zum anderen: weißt du? Alles, was sie uns über den Kommunismus erzählt haben, war gelogen. Sagt andere: Das ist aber nicht das Schlimmste. Viel schlimmer ist, dass alles, was sie uns über den Kapitalismus erzählt haben, leider wahr ist.</p>

Sergei ist ein russischer Einwanderer, der nach Spanien ausgewandert ist in der Hoffnung, Arbeit zu finden. Er ist aber ebenso arbeitslos wie die anderen. Im Film spricht er nur gebrochenes Spanisch mit sehr starkem russischem Akzent. Wie an den folgenden Passagen zu sehen ist, wird seine grammatikalisch unkorrekte Aussprache in der Rohübersetzung nicht konsequent durchgehalten. Im ersten Beispiel spricht er noch mit gebrochenem Deutsch und im zweiten wiederum fast perfektes. In der deutschen Synchronfassung hat man ihn, im Großen und Ganzen, mit einem grammatikalisch korrekten Deutsch synchronisiert. Vielleicht liegt es daran, dass es im deutschsprachigen Raum mehr Russen gibt als in Spanien, die vielleicht auch eine bessere Aussprache haben. Egal für welche Variante man sich entscheidet, diese sollte jedoch konsequent verfolgt werden, um den Synchronautor bzw. den Zuschauer nicht zu verwirren. Der Charakter von Sergei bedient sich in der Synchronfassung einer weit weniger mit Akzent gefärbten Variante des deutschen, was unweigerlich zu einem gewissen Verlust der

Charaktertreue führt. Auch der humoristische Aspekt des gebrochenen Deutsch verblasst angesichts der grammatikalischen „Korrektheit“ der Aussagen in der Synchronfassung. Hierzu muss noch betont werden, dass die Informationen und Klischeevorstellungen, die durch den Akzent hervorgerufen und übertragen werden, in diesem Fall nicht ausschlaggebend für das Verständnis des Filmes sind, dies bedeutet aber nicht, dass dieser Wegfall keinen qualitativen und atmosphärischen Verlust mit sich bringt.

### 5.7.2 Wörtlichkeit

Wie vorher besprochen, ist eine der Charakteristiken von Rohübersetzungen die wörtliche Übertragung der Dialoge in die Zielsprache. In diesem Absatz wird der Einfluss dieser Übersetzungsanforderung auf die Synchronfassung ermittelt.

Santa, José und Lazaro (der geistig etwas zurückgebliebene Wächter der geschlossenen Werft) unterhalten sich über die Laterne, die Santa bei den Ausschreitungen mit der Polizei zerschossen hat.

Deutsche Rohübersetzung	Deutsche Synchronfassung
Lazaro (stottert): Also mir gefällt Sie.	Lazaro: Also mir gefällt sie.
Santa: Ich weiß Lazarito (Diminutiv von Lazaro), mein Kind, aber du hast eben kein <u>Urteilsvermögen</u> / <u>keine Meinung</u> (wörtl.: „Kriterium“) [...]	Santa: Ja ich weiß Lazaro, aber du hast kein <u>Kriterium</u> dafür. [...]
José: Ist jemand oben?	José: Ist jemand oben?
Lazaro (öffnet das Tor) : Alberto ist da. Hast du „ <u>Kriterium</u> / <u>Urteilsvermögen</u> “, José?	Lazaro: Ja, Alberto. Hast du <u>Kriterium</u> , José?

An diesem Beispiel ist der Einfluss der Rohübersetzung deutlich zu erkennen. Der Translator hat für Santas Aussage zwei Alternativversionen zur Auswahl gegeben, wobei, laut Kontext, der Begriff *Urteilsvermögen* in diesem Fall die korrekte Übersetzung des spanischen *criterio* ist. Der Synchronautor hat sich für den Begriff *Kriterium* (Singular von Kriterien) entschieden, was im Deutschen im Sinne von *Entscheidungsmerkmal* zu verstehen ist. Dies trifft nicht ganz den eigentlichen Sinn der Aussage, denn Santa nimmt Lazaro auf den Arm (ohne dass er das merkt), weil er geistig zurückgeblieben ist und somit Schwierigkeiten mit der korrekten und auf Vernunft basierenden Beurteilung einer Situation hat. Genau diese Feinheiten zeigen, dass in der Phase der Textadaptation noch Fehler passieren können oder Ausdrücke fälschlicherweise übernommen werden, denn der Synchronautor hat hier im Gegensatz zum Rohübersetzer die wörtliche Übersetzung bevorzugt, ohne dabei zu merken, dass der Sinn mit der Ausgangsprache nicht übereinstimmt. Solche Fehler könnten durchaus behoben werden, wenn die Anforderung der Wörtlichkeit an die Übersetzung aufgehoben werden würde.

## **8. Schlussfolgerung**

Holz-Mänttari hat es sich, anhand ihrer Theorie, zur Aufgabe gemacht, den Berufsstand des Translators aufzuwerten und ihm mehr Sicherheit, Handlungsspielraum und Kompetenzen bei der Ausübung dieses Experten-Berufes zu vermitteln. Das Ziel von Holz-Mänttari, translatorisches Handeln als gesellschaftliche Institution, als Kooperationsmuster zu etablieren, ist zumindest im Falle der Filmsynchronisation gescheitert. Das Bild des Übersetzers als Experte für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern hat sich in der Praxis noch nicht durchgesetzt. Es wird von vornherein angenommen, dass Translatoren nicht im Stande seien, angemessene Dialogbücher zu schreiben. Die Realität sieht so aus, dass ihnen nicht einmal eine Chance geboten wird, adäquate Übersetzungen zu liefern, weil sie von anderen Kooperationspartnern nicht als gleichberechtigte Aktanten angesehen werden. Die Arbeit des Translators endet abrupt mit der Abgabe seiner Übersetzung und er wird keineswegs in die weitere Verarbeitung seines Textes einbezogen. Davon abgesehen hat der Übersetzer während der Produktion des Botschaftsträgers meist keinen Kontakt zu anderen Aktanten und somit keine

Möglichkeit der Kooperation. Diese Realität steht im Widerspruch zur Theorie des translatorischen Handelns. Fakt ist auch, dass ein Übersetzer nur dann Verantwortung und Haftung für sein Produkt übernehmen kann, wenn er den gleichen Status und die gleichen Möglichkeiten wie andere Personen im Handlungsgefüge hat. Der Ansatz von Holz-Mänttari, „dass der Zieltext als Produkt des Translators sein geistiges Eigentum ist“ (1984:115), wird heutzutage in der Praxis nur im Falle von Literaturübersetzungen angewendet. Filmübersetzer gehören zu keiner besonderen Kategorie von Translatoren, obwohl ihre Arbeit am ehesten mit der von literarischen Übersetzern zu vergleichen ist. Das Argument, das Filmübersetzer im Vergleich zu Literaturübersetzern ihre Arbeit ohne künstlerischen beziehungsweise kreativen Anspruch machen, ist nicht zutreffend, denn allein die Praxis verlangt nach einer möglichst wörtlichen Übersetzung ohne kreativen Anspruch, was nicht heißen möchte, dass der Translator nicht dazu fähig und willig ist. Es gibt genügend theoretische Ansätze, die der Filmindustrie einen Anstoß zum Umdenken geben können - wann diese Erkenntnisse in der Praxis umgesetzt werden, scheint leider noch nicht absehbar.

Eine überzeugende Synchronisation kann nur mit großer Geschicklichkeit und großem Aufwand erreicht werden. Anhand der analysierten Beispiele komme ich zu dem Schluss, dass die Normen und Konventionen, die bei der Übersetzung von Dialoglisten gelten, kontraproduktiv sein können. Zum einen wird dem Übersetzer eine „wörtliche“ Übersetzung abverlangt, die allein den Sinn des Inhaltes wiedergeben soll. Die Beispiele haben gezeigt, dass dies ein zweischneidiges Schwert sein kann, denn der Synchronautor kann dazu verleitet werden, Strukturen, Ausdrücke, Wendungen identisch zu übernehmen und somit die Qualität der Synchronfassung in Mitleidenschaft ziehen. Es muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass Synchronautoren meist wenige oder keine Kenntnisse der AS haben, es sind also in der Regel keine Sprachexperten. Die Norm der „Wörtlichkeit“ bringt also viele Probleme mit sich und beeinflusst die Synchronfassung negativ.

Das schlechte Image der Synchronisation und die schlechte Qualität mancher Synchronfassungen sind jedoch auch infrastrukturell bedingt, denn das Produkt geht offensichtlich durch viele Hände und durchläuft etliche Veränderungen bis zum Endschnitt. Wenn hier Verbesserungsbedarf besteht, dann unweigerlich in dem ersten

und zweiten Schritt des Synchronisationsprozesses, d. h. bei der Übersetzung und der Adaptation des Textes an Bild und Ton. Hier sollten der Rohübersetzer und der Synchronautor entweder die Möglichkeit haben zu kooperieren und gemeinsam Lösungsansätze finden oder Übersetzern eine echte Chance geben, sprachlich geeignete Dialogbücher zu liefern und keine vorläufigen kurzlebigen Translate. Anhand dieses Kooperationsmodells könnte die Qualität vieler Synchronfassungen deutlich verbessert werden und den Aktanten mehr Handlungsspielraum und Verantwortung eingeräumt werden.

Die einstige Praxis, die vorsah, dem Übersetzer keine Kopie des Filmes zu Verfügung zu stellen, wurde schon von zahlreichen Wissenschaftlern, wie etwa Whitman-Linsen (1992:105) oder Götz und Herbst (1987:21), als Ursache für viele unbefriedigende Synchronfassungen verurteilt. Heutzutage ist die Wichtigkeit des Bildes und des Tones unumstritten, denn nur unter Betrachtung der audiovisuellen Gesichtspunkte kann der Translator eine geeignete Übersetzung konzipieren. Der Ton und das Bild wurden also als wichtige Informationsträger erkannt, die wesentlich zum Verständnis eines Filmes beitragen und die es beim Übersetzungsprozess zu berücksichtigen gilt.

Ziel einer Synchronisation ist es, die Illusion des Originalfilmes zu erhalten, ihn jedoch in die Zielkultur einzubetten, um ihn so dem Zielpublikum verständlich zu machen. Die Überwindung des Widerspruchs zwischen fremdem Schauplatz und vertrauter Sprache kann nur bedingt erreicht werden, denn die Übertragung von kulturellen Elementen kann nur funktionieren, wenn Ähnlichkeiten zwischen den zwei Kulturen bestehen. In dem Film *Los Lunes al Sol* konnten keine Probleme bei der zielkulturellen Einbettung festgestellt werden, denn beide Kulturen haben sowohl gemeinsame Werte als auch eine gemeinsame europäische Geschichte, was die Übersetzung von Realien deutlich erleichtert. Die Übertragung von ausgangskulturellen Elementen liegt eigentlich in der Expertise des Rohübersetzers, diese wird aber bei der weiteren Verarbeitung seines Produktes unweigerlich an den Synchronautor überstellt, der aufgrund der Textveränderungen unwillkürlich als „Ko-Übersetzer“ fungiert, ohne jedoch die geeigneten Qualifikationen zu haben.

Die Analyse der Beispiele hat auch demonstriert, wie wichtig die Charaktersynchronität hinsichtlich der Übertragung von atmosphärischen Elementen ist. Dazu zählt sowohl die

konsequente Verfolgung von Sprachvarietäten als auch die Übertragung von Sprachregistern, die dem Zuschauer die Möglichkeit geben, Charaktere in ihrer Umgebung einzuordnen und deren sozialen Status sowie Bildungsgrad zu ermitteln.

Alles in allem ist die Synchronfassung von *Los Lunes al Sol* durchaus gelungen, außer einigen Verstößen hinsichtlich der Charaktersynchronität und der wörtlichen Übernahme von Wendungen. Diese Verstöße sind dem Kinobesucher ohne einen direkten Vergleich mit der Originalfassung nicht einsehbar. Außerdem konnte festgestellt werden, dass der durchschnittliche Kinobesucher eine relativ große Toleranzschwelle in Bezug auf kleine Diskrepanzen in der Lippsynchronität hat, es ist eher die Anhäufung und Aneinanderreihung von Verstößen, die den Rezipienten irritieren.

Bei der praktischen Anwendung der Theorie des translatorischen Handelns konnten weitgehend die reale Rolle und der Status des Übersetzers bei der Filmsynchronisation ermittelt werden. Heutzutage sind wir weit von der von Holz-Mänttari plädierten Gleichstellung aller Aktanten im Handlungsgefüge entfernt. Das beschriebene Kooperationsmuster findet in der Praxis nicht statt, denn zum einen wird der Translator nicht als Experte angesehen, sondern als externer Dienstleister, der nach Abgabe seines Produktes von der weiteren Verarbeitung ausgeschlossen wird. Diese Arbeit zeigt auch den Einfluss der Rohübersetzung auf die Synchronfassung, aber auch die Einflussnahme der Normen und Konventionen der Synchronarbeit auf die Qualität der Übersetzungen. Tatsache ist, dass Film ein sehr anspruchsvolles Medium ist, das Lösungsansätze von qualifizierten ausgebildeten Translatoren fordert. Zu beklagen ist offensichtlich der Mangel an Vertrauen und Respekt gegenüber Übersetzern, die nicht nur in der Synchronbranche horrende Arbeitszeiten, niedrige Löhne und der ständige Druck, ihre Arbeit rechtfertigen zu müssen, über sich ergehen lassen müssen. Es würde nicht schaden, sich und der Gesellschaft die Frage zu stellen: Wie würde die Welt ohne Translatoren aussehen?

## **Bibliographie**

### **Nachschlagewerke:**

*Diccionario Salamanca de la lengua española*. 1996. Equipo de Redacción Santillana, coedición con la Universidad de Salamanca (Hg.). Madrid: Santillana.

*Duden – Deutsches Universalwörterbuch*. 5., überarbeitete Auflage. 2003. Dudenredaktion (Hg.). Mannheim, Leipzig, Zürich, Wien: Dudenverlag.

*The Oxford History of World Cinema: The definitive history of cinema worldwide*. 1996. Geoffrey Nowell-Smith (Hg.). Oxford u.a.: Oxford University Press.

### **Quellenliteratur:**

DVDs:

*Los Lunes al Sol*. 2002. Sogepaq. S. A. Madrid.

*Montags in der Sonne*. 2004. Verleih Piffel Medien. Berlin.

### **Sekundärliteratur:**

Briz Gómez, Antonio. 1998. *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatografía*. Barcelona: Ariel

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

D'Lugo, Marvin. 1997. *Guide to the cinema of Spain*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Publishing Group.

Delabastita, Dirk. 1989. "Translation and mass communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". In: *Babel. International Journal of Translation* 35:4.

Díez Puertas, Emeterio. 2003. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Fodor, István. 1976. *Film Dubbing: Phonetic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.

García Fernández, Emilio C. et Sánchez González, Santiago. 2002. *Guía histórica del cine 1895-2001*. Madrid: Editorial Complutense.

Götz, Dieter et Herbst, Thomas. 1987. „Der frühe Vogel fängt den Wurm: erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation“. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 12:1.

- Gottlieb, Henrik. 1992. "Subtitling - a new university discipline". In: *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*. Dollerup, Cay et Anne Loddegaard (Hgg.). Amsterdam: John Benjamins.
- Gottlieb, Henrik. 1997. *Subtitles, Translation and Idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Göpferich, Susanne. 1995. *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie – Kontrastierung – Translation*. Forum für Fachsprachen-Forschung 27. Tübingen: Narr.
- Harweg, Roland. 2001. *Studien zur Textlinguistik*. Aachen: Shaker.
- Herbst, Thomas (Hg.) 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Holz-Mänttari, Justa. 1986. „Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.
- Holz-Mänttari, Justa. 1993. Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht. In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (Hrsg.): *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Holz-Manttari, Justa. 1996. Das Transfer-Prinzip. In: Lauer, Angelika (Hg.): *Übersetzungswissenschaft im Umbruch. Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Narr.
- Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Tr. Robert C. Crofts, Stockholm: TransEdit HB.
- Ivarsson, Jan; Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn, Sweden: TransEdit.
- Kilchenstein, Gabriele. 1997. *Frühe Filmzensur in Deutschland: eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München 1906 – 1914*. München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig u. Ledig.
- Kleinhans, Bernd. 2003. *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*. Köln: PapyRossa.
- Knauer, Gabriele. 1998. *Grundkurs Übersetzungswissenschaft Französisch*. Stuttgart: Klett-Verlag.



- Lehrndorfer, Anne. 1996. *Kontrolliertes Deutsch: linguistische und sprachpsychologische Leitlinien für eine (maschinell) kontrollierte Sprache in der Technischen Dokumentation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Maiwald, Klaus-Jürgen. 1983. *Filmzensur im NS-Staat*. Dortmund: Nowotny.
- Montoliú Camps, Pedro. 2005. *Madrid en la posguerra, 1939-1946: los años de la represión*. Madrid: Silex Ediciones.
- Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Prunč, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft: Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank Timme.
- Pruys, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Filme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.
- Reiss, Katharina et Vermeer, Hans Josef. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen: Niemeyer.
- Rudolph, Elke. 1999. *Im Auftrag Francos: „Filme von internationalem Interesse“: Zur politischen Instrumentalisierung des spanischen Films in den 60er Jahren*. Berlin, Hamburg, Münster: LIT Verlag.
- Vermeer, Hans J. 1989. „Skopos and commission in translational action“ In: Andrew Chesterman (Hg.): *Readings in Translational Theory*. Helsinki: Finn Lectura.
- Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.

### **Sammelbände**

- Bartrina, Francesca. 2004. The challenge of research in audiovisual translation. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Chiaro, Delia/ Heiss, Christine/ Bucaria, Chiara (Hgg.). 2008. *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Díaz-Cintas, Jorge (Hg.). 2008. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

Gottlieb, H. 1994. Subtitling: People Translating People. In Dollerup C. & Lindegaard, A. (Hgg.) *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

Hurt Christina & Widler Brigitte. 1998. Untertitelung/Übertitelung. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.): *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg.

Laver J. et P. Trudgill. 1979. Phonetic and Linguistic Markers in Speech. In: Scherer, K. R. & Giles H. (Hgg.) *Social Markers in Speech*. Cambridge: Cambridge University Press.

Neves, Josélia. 2007. A world of change in a changing World. In: Garin, Eugenio; Díaz-Cintas, Jorge; Orero, Pilar; Remael, Aline: *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi.

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The nature of audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

### **Internetquellen**

Bartoll, Eduard; Mas López, Jordi; Orero, Pilar. o. J. “Las nuevas tecnologías y su impacto en la enseñanza de la traducción audiovisual: Subtitul@m”

<http://www.uax.es/publicaciones/linguax.htm>

[Stand: k. A. Zugriff: 03.03.2009, 12:00 MESZ]

Conseil Européen des Associations de Traducteurs littéraires. o. J. “The Berne Convention”

[http://www.ceatl.eu/en/rights\\_status\\_en.html](http://www.ceatl.eu/en/rights_status_en.html)

[Stand: k. A. Zugriff: 11.05.2009, 11:30 MESZ]

Conseil Européen des Associations de Traducteurs littéraires. o. J. “Literary Translation and Literary Translators”

<http://www.ceatl.eu/docs/policy-uk.pdf>

[Stand: k. A. Zugriff: 11.05.2009, 11:30 MESZ]

Díaz Cintas, Jorge/ Orero, Pilar/Remael, Aline. 2006. “Introduction: The Landscapes of Audiovisual Translation.” In: *The Journal of Specialised Translation*, Issue 6

[http://www.jostrans.org/issue06/intro\\_issue06.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/intro_issue06.pdf)

[Stand: 07.2006. Zugriff: 14.04.2009, 15:30 MESZ]

Díaz Cintas, Jorge & Muñoz Sánchez, Pablo. 2006. “Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment.” In: *The Journal of Specialised Translation*, Issue 6

[http://www.jostrans.org/issue06/art\\_diaz\\_munoz.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf)

[Stand: 07.2006. Zugriff: 14.04.2009, 15:45 MESZ]

El Mundo. 2003. “Muere Ramón Serrano Suñer: El último dirigente vivo de la Guerra Civil”

<http://www.elmundo.es/elmundo/2003/09/01/espana/1062442868.html>

[Stand: 01.09.2003 Zugriff: 19.03.2009, 16:30 MESZ]

Engel, Esteban & Prietze, Nicola (dpa). 2009. „Urheberrecht: Verlage setzen sich durch“  
<http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~E023F5FB63BF749CEAB1F48640F3328A5~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

[Stand: 2009 Zugriff: 20.05.2009, 19:30 MESZ]

European Association for Studies in Screen Translation. o.J. “ESIST in a nutshell”

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

[Stand: k. A. Zugriff: 01.05.2009, 09:30 MESZ]

Expediente 121. 2007. “La censura en el cine”

<http://programastvonline.blogspot.com/2007/12/expediente-121-la-censura-en-el-cine.html>

[Stand: 02.12.2007. Zugriff: 02.03.2009, 09:00MESZ]

Kanzlei Jacobshagen Rechtsanwälte. o. J. “Schmuddelkinder gesäubert LG München“

[http://www.filmrecht.com/html/neues\\_recht.html](http://www.filmrecht.com/html/neues_recht.html)

[Stand: 2003-2009. Zugriff: 01.05.2009, 11:30 MESZ]

Lars Schafft. o. J. Nachgefragt - Interviews mit Autoren & Co., „Die Rolle der Übersetzer: Unbedeutend, unterbezahlt, unsichtbar?“

<http://www.krimi-couch.de/krimis/uebersetzer.html>

[Stand: 2002–2009. Zugriff: 02.06.2009, 18:45MESZ]

Movie College. o. J. „Warum synchronisieren?“

<http://www.movie-college.de/filmschule/ton/sprachsynchron.htm>

[Stand: 1999–2008. Zugriff: 05.04.2009, 15:45MESZ]

Ministerio de Cultura. BOE número 287 de 1/12/1977. Real decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas”

[http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=1977/28665](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=1977/28665)

[Stand: k. A. Zugriff: 11.04.2009, 10:30 MESZ]

Palou, Josep. 1995 “La Filmoteca recupera la primera película sonora de la historia del cine español.'El misterio de la Puerta del Sol' fracasó al no haber salas preparadas para el sonido”

[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Filmoteca/recupera/primera/pelicula/sonora/historia/cine/espanol/elpepicul/19950125elpepicul\\_1/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Filmoteca/recupera/primera/pelicula/sonora/historia/cine/espanol/elpepicul/19950125elpepicul_1/Tes/)

[Stand: 25.01.1995 Zugriff: 22.03.2009, 13:30 MESZ]

Piffelmedien GmbH. 2003

<http://www.montags-in-der-sonne.de>

[Stand: 2003 Zugriff: 12.11.2008, 17:30 MESZ]

Projektgruppe Internationale Übersetzerverbände. 2006. Berufspolitische Konferenz zum Austausch mit Übersetzern aus Mittel- und Osteuropa: „Kirschen in Nachbars Garten“

[http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx\\_useruedoku/Kirschen\\_in\\_Nachbars\\_Garten.pdf](http://www.uebersetzercolloquium.de/uploads/tx_useruedoku/Kirschen_in_Nachbars_Garten.pdf)

[Stand: 2006. Zugriff: 02.06.2009, 08:30 MESZ]

Sánchez Ortiz, César. o. J. “Cuentos en pie de guerra: caperucitas y patitos feos al servicio de los más diversos ideales. (*Adaptaciones de cuentos tradicionales en la Guerra Civil Española.*)”

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350575300026180535680/p0000001.htm>

[Stand: k. A. Zugriff: 13.05.2009, 14:30 MESZ]

Schneider, Richard. 2003 „Motto des Weltübersetzertags: ‚Rechte der Übersetzer‘.

Universitas feiert, ATICOM mahnt“

<http://www.uebersetzerportal.de/nachrichten/n-archiv/2003/2003-09/2003-09-30.htm>

[Stand: 2003 Zugriff: 18.05.2009, 19:40 MESZ]

Universität Wien - Institut für Übersetzen und Dolmetschen. 2007. „Masterstudium an der Universität Wien“

[http://transvienna.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/fak\\_translationswissenschaft/Studienprogrammleitung/MASTERSTUDIUM\\_Uebersetzen\\_04\\_06\\_2007.pdf](http://transvienna.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/fak_translationswissenschaft/Studienprogrammleitung/MASTERSTUDIUM_Uebersetzen_04_06_2007.pdf)

[Stand: 2007. Zugriff: 14.05.2009, 12:30 MESZ]

Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. (VdÜ). o. J.

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

[Stand: k. A. Zugriff: 14.05.2009, 12:40 MESZ]

Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft. 2005. „Synchron Gagen 2005:

Vergütungsempfehlung für den Synchronbereich“

[http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41\\_verweis1.pdf](http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41_verweis1.pdf)

[Stand: 2005 Zugriff: 20.05.2009, 19:30 MESZ]

## 8. Anhang

Synchron-Gagen 2005Vergütungsempfehlung für den Synchronbereich

Gagenkategorie		Erläuterung / Bedingung	Vergütungssatz
			in Euro
Schauspieler/in als Synchronsprecher/in			
S 1	Grundgage	fällig bei Antritt (auch Casting) pro Tag und je Produktion	50,-
S 2	Takegage	pro Take	3,-
S 3	Tagesgage	fällig bei 80 Takes oder ab 6 Arbeitsstunden	290,-
S 4	Gage für zusätz- liche Stunden	je weitere angefangene Arbeitsstunde	35,-
S 5	Gage für zusätz- liche Takes	bei mehr als 80 Takes pro zusätzlichen Take	3,-
S 6	Deutsch auf Deutsch	Benachrichtigungspflicht durch den Produzenten	doppelter Gagensatz
S 7	PC-Spiele (wie S 1 bis 5)	nur wenn nicht synchron, kein Zeitlimit, maximal 3 Zeilen	2,50
Synchronautor/in			
A 1	Autorenhonorar	pro Sendeminute	40,-
A 2	Rohübersetzung bis 25 Minuten	zusätzliche Rohübersetzung durch Autor/in	125,-
A 3	Rohübersetzung bis 45 Minuten		250,-
A 4	Rohübersetzung bis 90 Minuten		500,-
Synchronregisseure/innen			
R 1	Gage für Synchronregie	pro Tag	300,- bis 600,-

Quelle: [http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41\\_verweis1.pdf](http://www.connexx-av.de/upload/m42f37e6058e41_verweis1.pdf)

## Filmcredits spanische Originalversion

Originaltitel: Los lunes al sol

Uraufführung: Spanien, 23 September 2002 (San Sebastián Film Festival)

Produktion: Antena 3 Televisión, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.,  
Eyescreen S.r.l., Quo Vadis Cinéma, Sogepaq, Televisión de Galicia (TVG) S.A., Vía Di

Verleih: Mediapro

Regie: Fernando León de Aranoa

Buch: Fernando León de Aranoa... Ignacio del Moral

Hauptdarsteller: Javier Bardem (als Santa), Luis Tosar (als José), José Ángel Egido (als Lino), Nieve de Medina (als Ana)

Restliche Besetzung: Enrique Villén (als Reina), Celso Bugallo (als Amador), Joaquín Climent (als Rico), Aida Folch (als Nata), Serge Riaboukine (als Sergej)

Musik: Lucio Godoy

Drehorte: Gijón, Oviedo, Asturias, Spanien;  
Vigo, Pontevedra, Galicia, Spanien

Auszeichnungen:

- Spanischer Filmpreis Goya 2003: Bester Film; Beste Regie; Bester Hauptdarsteller: Javier Bardem; Bester Nebendarsteller: Luis Tosar; Nachwuchspreis: José Ángel Egido
- Filmfestival San Sebastian 2002: Bester Film
- Gramado Film Festival 2003: Bester Film; Beste Regie; Bester Hauptdarsteller
- Premios CEC 2003 – Preis der spanischen Filmkritik: Bester Film; Beste Regie; Bestes Drehbuch; Bester Hauptdarsteller: Javier Bardem; Beste Nebendarsteller: Luis Tosar und Nive de Medina

**Filmcredits deutsche Synchronfassung**

Titel: Montags in der Sonne

Uraufführung: 15. Januar 2004

Verleih: PIFFL MEDIEN

Rohübersetzung: Daniel Zimmermann, M. A., Übersetzer, Berlin;

Fernanda Lange Boettcher, M. A., Übersetzerin, Berlin

Synchronfassung: Studio Babelsberg AG

Synchronregie: Joachim Kunzendorf