



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Unterschiede zwischen Übersetzungskulturen Polens und des deutschsprachigen Raums am Beispiel der deutschen und der polnischen Übersetzung von Shrek“

verfasst von

Malgorzata Czescik

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Deutsch Englisch

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Michèle Cooke

Danksagung/Podziękowania

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke bedanken. Sie hat mich stets kompetent betreut und hatte jederzeit ein offenes Ohr für meine Fragen und Anliegen. Vielen Dank für Ihre Unterstützung und Ihren Zuspruch.

Chciałabym także podziękować moim Rodzicom, za to że umożliwili mi pójście na studia i tym samym zapewnili lepszą przyszłość. Serdeczne podziękowania należą się także mojej Siostrze, za to, że zawsze we mnie wierzyła i moim Przyjaciołom, którzy trzymali za mnie kciuki.

Bez Waszej pomocy byłoby dużo ciężiej!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Audiovisuelle Translation.....	8
2.1. Synchronisation – Definition.....	11
2.2. Bewertung einer Synchronisation.....	13
2.3. Der Synchronisationsprozess.....	15
3. Kulturspezifika.....	19
4. Translationskultur	21
5. Translationskultur Polens.....	23
5.1. Zwischenkriegszeit in Polen.....	24
5.2. Nachkriegszeit in Polen.....	25
5.2.1. Regierung Bieruts.....	27
5.2.2. Regierung Gomulkas	27
5.2.3. Regierung Giereks.....	28
5.2.4. Gründung von „Solidarnosc“.....	28
5.2.5. Kriegszustand 1981 und Untergang des Kommunismus.....	28
5.2.6. Die dritte Republik Polens	29
6. Die Translationskultur in den deutschsprachigen Ländern.....	31
6.1. Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg.....	33
6.2. Die Weimarer Republik	33
6.3. Drittes Reich.....	37
6.4. Nach dem Zweiten Weltkrieg.....	39
6.4.1 Deutsche Demokratische Republik (DDR).....	40
6.4.2. Bundesrepublik Deutschland (BDR).....	41
6.5. Wiedervereinigung Deutschlands.....	45
7. Das praktische Teil: Besprechung der polnischen und deutschen Übersetzung von Shrek.....	46
7.1. Das Original vs. Die polnische Übersetzung.....	47
7.2. Das Original vs. Deutsche Übersetzung.....	81
8. Schlussfolgerung:.....	96

9. Bibliografie: 100
9.1. Primärliteratur (DVDs)..... 100
9.2. Sekundärliteratur:..... 100

1. Einleitung

Zum Thema dieser Masterarbeit wird ein Vergleich zwischen der polnischen und der deutschen Translationskultur anhand der Übersetzung des im Original auf Englisch gedrehten Filmes *Shrek* gezogen. *Shrek – Der tollkühne Held* ist ein computeranimierter Kinofilm von PDI/DreamWorks aus dem Jahr 2001.

Regie: Andrew Adamson, Vicky Jenson

Drehbuch: Ted Elliot und Terry Rossio, Joe Stillman und Roger S.H. Schulman

Sprecher (u.a.)

<i>Protagonist</i>	<i>Original</i>	<i>Deutsche Synchronisation</i>	<i>Polnische Synchronisation</i>
SHREK	Mike Myers	Sasha Hehn	Zbigniew Zama-chowski
FIONA	Cameron Diaz	Esther Schweins	Agnieszka Kunikow-ska
ESEL	Eddie Murphy	Randolf Kronberg	Jerzy Stuhr
LORD FARQUAAD	John Lithgow	Rufus Beck	Adam Ferency
ROBIN HOOD	Vincent Cassel	Michael Pan	Janusz Zadura

Der Film basiert auf dem Buch von William Steig unter dem gleichen Titel und erzählt die Geschichte eines Ogers, der alleine in seinem Sumpf lebt. Eines Tages entdeckt er viele Märchenfiguren in seinem Zuhause – sie wurden von Lord Farquaad geschickt. Da Shrek seine Ruhe haben will, beschließt er Farquaad zu finden. Viel mehr als eine Abenteuer-

animation ist *Shrek* eine schöne Geschichte über Freundschaft, Fremdheit und Liebe. Es ist auch eine unterhaltsame Komödie, die nicht nur Kinder zum Lachen bringt. Der Titel des Filmes kommt aus dem Jiddischen und entspricht dem deutschen Wort „schrecken“. Der Film war in allen drei erwähnten Kulturkreisen (USA, der deutschsprachige Raum und Polen) sehr erfolgreich: nach Statistiken (<http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&country=PL&id=shrek.htm>, zuletzt eingesehen am 9.09.2014) hat der Film

in den USA - \$267,665,011

in Österreich - \$2,118,942

in Deutschland - \$16,232,722

in der Schweiz – \$2,821,794

in Polen - \$4,920,386

verdient. Es wurde auch 2002 mit einem Oskar für den besten Animationsfilm preisgekrönt.

Das Ziel meiner Arbeit ist es festzustellen, in welchem Maße sich die Translationskultur Polens von der Translationskultur des deutschsprachigen Raums unterscheidet und wo und warum diese Differenzen entstehen.

Im ersten Kapitel wird audiovisuelle Translation definiert und beschrieben. Weiter folgt die Kategorisierung des Feldes und eine detaillierte Beschreibung der Synchronisation (der Synchronisationsprozess und die daran Beteiligten). Danach werden

Beurteilungskriterien eines Synchronprozesses thematisiert. Im dritten Kapitel wird der Terminus Kulturspezifika eingeführt und abgelehnt. Im vierten Kapitel folgt eine Definition der Translationskultur nach Prunc, die dann in den nächsten Kapiteln genauer beschrieben wird mit Hinsicht auf die polnische und deutsche Geschichte (Translationskultur Polens Kapitel 5 und Translationskultur des deutschsprachigen Raums Kapitel 6) wird. Im weiteren Verlauf der Arbeit kommt der praktische Teil. Es werden konkrete Beispiele eingeführt, zuerst aus dem polnischen Übersetzung (mit einem ausführlichem Kommentar), dann aus der deutschen Synchronisation. Dialoglisten und Lieder werden getrennt verglichen mit besonderer Betonung auf Problemstellen. Am Ende werden die Schlussfolgerungen präsentiert.

2. Audiovisuelle Translation

„AVT is definitely one of the fastest growing areas in the field of Translation Studies (TS)“

(Diaz Cintas/Remanes 2008: 1)

Mit der Geburt des Tonfilmes in den 1920-er Jahren entstanden neue Herausforderungen für ÜbersetzerInnen. Seitdem müssen Filme zuerst übersetzt werden, damit sie auch unter den Zuschauern aus anderen Sprachgemeinschaften verbreitet werden können. Als Oberbegriff für verschiedene Arten der Filmübersetzung wird in dieser Arbeit der Terminus *audiovisuelle Translation* (AVT) verwendet. Luyken definiert diese Art der Übersetzung folgendermaßen:

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

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

(Luyken, 1991:11)

Die audiovisuelle Translation unterscheidet sich von den anderen Übersetzungsarten dadurch, dass sie die Informationen durch zwei Kanäle weitergeleitet werden und zwar durch

Bilder und Töne. Es ist sogar umstritten, ob audiovisuelle Translation eigentlich als eine Translation bezeichnet werden kann: aufgrund ihrer spezifischen Gestaltung, die bestimmten Platz- und Zeitvorgaben unterliegt und nicht wie ein *normales* Translat in Erscheinung tritt. Rowe (1960: 116) beispielsweise sieht Synchronisation nicht als eine Form des Übersetzens und stellt fest, dass der/die am Synchronisationsprozess beteiligte ÜbersetzerIn „is not essentially a translator, and his text should not, therefore, be subjected to the quality and fidelity standards properly applied to literary translation“. Dies stützt er mit der Argumentation, dass ein Synchrontext nicht zum Lesen, sondern zum Hören geschrieben werde und „to be seen (...) on the lips and in the gestures of the images on the screen and not on the printed page“ (Rowe 1960: 116).

Bei der Untertitelung kommt zusätzlich der Wandel zwischen dem gesprochenen und geschriebenen Text vor zum Tragen.

Dass es bei AVT-Übersetzungen keinen Anspruch auf eine völlige Äquivalenz zum Zieltext gibt, ist direkt mit dem entsprechenden Texttyp zu verbinden. Reiß definiert einen audio-medialen Text folgendermaßen:

Audio-mediale Texte, (...) leben nicht vom Sprachgeschehen allein, sondern sie sind lediglich mehr oder weniger wichtige Elemente eines größeren Ganzen. Kennzeichnend für sie ist ihr Angewiesensein auf au-

ßersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art. (...). All jene Texte, die als gesprochenes Wort eines außersprachlichen Mediums bedürfen, um zum Hörer zu gelangen, und bei deren sprachlicher Gestaltung sowohl in der ausgangs. als auch der zielsprachlichen Version die besonderen Bedingungen zu beachten sind. (Reiß, 1971:49)

Die AVT bedeutet Übersetzung für das Kino und den Fernsehapparat, sowie anderen filmischen Material wie DVDs, Videos und neuerlich BluRays. Im Allgemeinen unterscheidet man folgende drei Typen der audiovisuellen Translation:

- Synchronisation
- Voice-Over
- Untertitelung.

Im Fall der Untertitelung spricht man auch von einer schriftsprachlichen Bearbeitungsform, Synchronisation und Voice-Over werden als verbalsprachliche Übertragungsformen bezeichnet. (vgl. Müller, 1982: 89). In der folgenden Masterarbeit werde ich mich nur auf Synchronisation konzentrieren.

2.1. Synchronisation – Definition

Synchronisation nennt man einen Prozess der Übertragung fremdsprachiger Filme, wo im Zuge dessen originellen Stimmen das von fremdsprachigen Schauspielern aufgenommene Translat zu hören ist. Aber die Synchronisation muss nicht zwingend interlingual sein. Wenn die Aufnahme des Originals eine schlechte Qualität aufweist oder den künstlerischen Anforderungen nicht entspricht, wird der Dialog neu im Synchronisationsstudio vorbereitet. In diesem Fall handelt es sich um eine „Nachsynchronisation“. Die Nachsynchronisation kommt auch zum Einsatz, wenn die Stimme des Schauspielers nicht zu seiner Rolle passt. Das kommt oft bei Werbefilmen vor, vor allem wenn die Stimme mit dem beworbenen Produkt nicht harmoniert (vgl. Birner, 2006:12).

Bei der Synchronisation sind folgende Faktoren zu berücksichtigen: quantitative und qualitative Lippensynchronität, Sprachtempo, Gesten- und Mimikysynchronität, eine passende Stimme:

a) Quantitative Lippensynchronität

bedeutet die Gleichzeitigkeit von Lippenbewegungen und Ton, die trotz unterschiedlicher Lippenpositionen und des Sprachtempos vorhanden sein sollte (vgl. Herbst, 1994:33). Fehler bei der Lippensynchronisation sind besonders auffallend und beeinflussen die Qualität der Synchronisation negativ. Die Lippensynchronität ist nun besonders wichtig bei sogenannten On-Passagen, also wenn die Lippen auf der Leinwand zu sehen sind.

b) **Qualitative Lippensynchronität**

Unter diesem Begriff versteht man die Gleichheit der Bewegungen der Artikulationsorgane in der Ziel- und Ausgangssprache. Betonung, Lippen- und Kieferstellungen bei der Aussprache bestimmter Vokale und Konsonanten können den Synchronisationsprozess erschweren (vgl. Herbst, 1994:39). Dabei ist auch das **Sprachtempo** wichtig, das wichtige Merkmale der sprechenden Person übermitteln kann. Falls die Sprachgeschwindigkeit von der Originalfassung abweicht, kommt es zu unterschiedlichen Inhaltsverschiebungen (vgl. Herbst, 1994: 71). Ein nicht angepasstes Sprachtempo lässt zusätzliche Interpretationsmöglichkeiten zu, die im Original nicht vorhanden sind, wie Unentschlossenheit oder Zweifel beim zu langsamen Sprachtempo oder Hektik und Ungeduld beim zu schnellen Sprachtempo (Pawlak, 2011: 15).

c) **Gesten und Mimik**

Gesten und Mimik sind eng mit dem ausgesprochenen Inhalt verbunden, deswegen sollen sie genau da auftauchen, wo sie zu erwarten sind. Die fehlerhafte Gesten- und Mimiksynchronität hinterlässt einen negativen Eindruck und mindert die Illusion der Authentizität. Weiters spielt auch **Stimme** eine wesentliche Rolle, wobei anzumerken ist, dass mit derselben Stimme in verschiedenen Kulturkreisen unterschiedliche Eigenschaften verknüpft werden können (Herbst, 1994: 81). Außerdem muss die in der Synchronversion verwendete

Sprache möglichst natürlich klingen und deshalb wird dabei die gesprochene Sprache bevorzugt. Auf Wichtigkeit des entsprechenden Gebrauch der Stilebene weist Kurz hin:

Eine Synchronisation soll den Film in der Zielsprache authentisch und glaubhaft erscheinen lassen.

Man soll den zielsprachlichen Dialogen nicht anmerken, dass sie ein Translat sind. Hierzu gehört auch, dass die in der Synchronfassung verwendete Sprache situativ angemessen ist, d.h. dass sie gesprochene Sprache widerspiegelt und die Dialoge kein Übermaß an Schriftsprachlichkeit aufweisen. (Kurz, 2006: 71)

In der Translationswissenschaft wurde der Lippensynchronität lange Zeit die oberste Priorität im Synchronisationsprozess zugeschrieben. Anfang der 1960er Jahre wurde eher auf Dialogqualität verzichtet als auf Lippensynchronisation (vgl. Whitman-Linsen 1992: 21).

2.2. Bewertung einer Synchronisation

Welche Bewertungskategorien in Bezug auf Synchronfassungen gewählt werden sollen, ist unter Wissenschaftlern noch umstritten. Einerseits stellen Pisek (vgl. Pisek, 1997) und Whitman-Linsen (vgl. Whitman-Linsen, 1992) fest, dass eine Übersetzung eine enge Verbindung zum Ausgangstext zeigen sollte. Ihre Bewertungskategorien lauten:

- Auslassung/Hinzufügung
- Verstärkung, Übertreibung und Streben nach besonderer Originalität
- Allgemeine inhaltliche Veränderungen (Pisek)
- Tense und Aspect Divergencies (Whitman-Linsen).

Ihrem Ansatz nach dürfte eine Synchronisation zwar kreativ sein, aber eine zu starke Entfernung von der Originalfassung sei zu vermeiden. Andererseits vertritt Pruys die Meinung, dass die Synchronisation nicht nur reproduktiver Natur sein muss, sondern gleichwertig auf einem Niveau mit der Originaldialogen stehen könnte. Seiner Ansicht nach ist eine völlige Äquivalenz zum Ausgangstext nicht zu erwarten (vgl. Pruys, 1997:194). Kurz pflichtet diese Einstellung bei. In seinem Buch „Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlichen Sicht“ schreibt er:

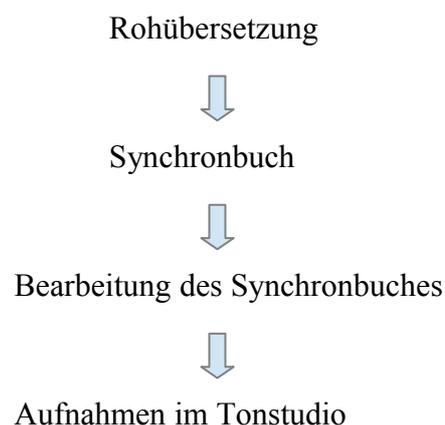
Ich bin der Meinung, dass ein Spielfilm – welchen Genres auch immer: Liebesfilm, Actionfilm, Drama, Horrorfilm, Komödie, Thriller – mit dem Ziel produziert wird, das Publikum möglichst gut zu unterhalten und für ca. zwei Stunden eine Illusion einer anderen Welt zu entführen. Folglich muss die Synchronisation gewährleisten, dass die Zuschauer in der zielsprachlichen Fassung eines Spielfilms ebenso unterhalten werden wie die Zuschauer in der Originalfassung. Erst dann erfüllt der Film in der Zielkultur seinen Zweck, den er auch in der Ausgangskultur erfüllt.

(Kurz, 2006: 7)

2.3. Der Synchronisationsprozess

Der Synchronisationsprozess fängt mit einem Verleiher oder einer Fernsehanstalt an, die über Ausstrahlungsrechte an einem Film oder einer Fernsehserie verfügen. Diese können als der von Holz-Mänttari (1984) identifizierte Translations-Initiator bzw. Bedarfsträger angesehen werden.

Thomas Herbst (vgl. Herbst, 1994:16) gliedert die Entstehung der Synchronisation in vier Phasen.



Der Verleiher setzt sich im Kontakt mit einem Synchronstudio, das dann einen/eine Übersetzer/in mit der Übersetzung des Skripts beauftragt. Dabei handelt es sich um ein/eine RohübersetzerIn, der/die eine Rohübersetzung anfertigt, also eine möglichst wörtliche Über-

tragung, in der sogar idiomatische Redewendungen wortgetreu übersetzt werden (vgl. Whitman-Linsen 1992: 103).

Die angefertigte Rohübersetzung wird dann an einen/eine Synchronautor/in weitergeleitet. Diese Arbeitsteilung zwischen RohübersetzerInnen und SynchronautorInnen ist laut Herbst (1994: 198) deswegen wichtig, da nicht angenommen werden kann, dass RohübersetzerInnen auf der einen Seite „in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind“ und von SynchronautorInnen auf der anderen Seite nicht erwartet werden kann, „dass sie die Fremdsprache (so gut) beherrschen, dass sie in der Lage wären, das Drehbuch selbst zu übersetzen“.

Die Rohübersetzung dient dann den SynchronautorInnen als Basis zur Erstellung von Dialoglisten, die mit den Lippenbewegung übereinstimmen sollen. SynchronautorInnen müssen dabei alle filmspezifischen Bedingungen berücksichtigen, also sowohl die technischen wie auch die bildbedingten Erfordernissen des Originals (vgl. Pisek 1994: 87). Deswegen treffen SynchronautorInnen „inhaltliche Entscheidungen“ (Pisek 1994: 88), was soziokulturelle

Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur betrifft:

Cultural signs also play an important role in dubbing. (...) Fortunately, the western culture shares many of them such as colours, places, physical appearance, etc., most of which usually have the same meaning.

(Chaume Varela 1997: 324).

Das fertige Skript mit Anweisungen über nonverbale akustische Elemente wie lautes Atmen, Seufzer oder Räuspern wird anschließend an die SynchronsprecherInnen weitergereicht (vgl. Whitman-Linsen 1992: 64). Die Tonaufnahme wird von dem/der Synchronregisseur/in kontrolliert, der/die den SynchronsprecherInnen die erwartete Intonation, Sprachmelodie und die gesamte charakterliche Gestaltung einer Rolle erklärt. Manchmal ist es auch nötig, den Kontext einer Szene zu beschreiben, der den SprecherInnen nicht immer vertraut ist. Das liegt daran, dass ein Drehbuch aus Kostengründen nicht chronologisch synchronisiert wird, sondern meist alle Dialoge eines bestimmten Charakters hintereinander vertont werden und so Szenen aus allen Teilen des Films aufeinander folgen (vgl. Herbst 1994: 14).

Grundsätzlich nehmen RegisseurInnen selbst an dem Synchronisationsprozess ihrer Filme nicht teil, obwohl auch hier Ausnahmen bestehen. Stanley Kubrick beeinflusste stark fremdsprachige Adaptationen von seinen Werken, genauso Robert Altman, der für den Film „Prêt-à-porter“ ein 52-seitiges Instruktionsbuch zur Synchronisation verfasste. Steven Spiel-

berg lässt sich Sprachaufnahmen schicken und wählt dann den/die Synchronsprecher/in aus (vgl. Bräutigam, 2001: 31).

Es soll angemerkt werden, dass die Synchronisation für den deutschsprachigen Markt hauptsächlich in Deutschland angefertigt wird.

3. Kulturspezifika

Any film is a mirror of the culture in which it unfolds, along with the mentality, attitudes and intensions of its screenplay author and director, all conveyed through the language and visual images which serve as their vehicle.

(Whitman-Linsen, 1992:125)

Die Filmübersetzung besteht nicht nur aus der reinen Dialogübertragung. Vielmehr müssen auch kulturelle Unterschiede dem Zielpublikum verständlich gemacht werden. Die tief in der Ausgangskultur verankerten Elemente werden in der Translationswissenschaft oft als Kulturspezifika bezeichnet. Das Problem mit dem oben dargestellter Terminus liegt darin, was unter dem Begriff „Kultur“ und „Sprache“ verstanden wird. Nach Kaiser-Cooke (2003: 41) ist „Sprache das Mittel, mit dem wir unsere Theorie zweiter Ordnung (unsere Kultur) ausdrücken“. Sie unterstützt somit die Stellung Malinowskis (Malinowski 1938:305): „Language is essentially rooted in the reality of the culture (...) it cannot be explained without constant reference to these broader contexts of verbal utterance.“

Somit ist Sprache in ihrer Gesamtheit kulturspezifisch. So bildet die Bezeichnung „Kulturspezifika“ eigentlich eine Tautologie, weil eine linguistisch objektive Realität nicht vorhanden ist. Alle Einheiten einer Sprache sind gleichermaßen kulturspezifisch.

Allerdings impliziert der Terminus „Kulturspezifika“, dass Übersetzungsprobleme von konkreten Problemwörtern verursacht werden. Das ist im Grunde genommen eine falsche

Einstellung, da Wörter immer in einem Kontext funktionieren und nicht als Wörter alleine. Manchmal können Problemwörter in einem Satz kein Hindernis für ÜbersetzerInnen stellen, und dann drei Zeilen später sehr schwierig wiedergeben zu sein. Diese gewisse Dynamik ist ein fixer Bestandteil des Übersetzungsprozesses.

Aus oben genannten Gründen bestreitet die Verfasserin Legitimität des Terminus 'Kulturspezifika' und verzichtet darauf in ihrer Masterarbeit.

Im Folgenden wird der Terminus 'Translationskultur' erläutert und Translationskultur Polens und des deutschsprachigen Raums detailliert besprochen.

4. Translationsskultur

Jede Translation ist in zwei Kulturkreisen verankert: in der Ausgangs- und in der Zielkultur. Um die Zielkultur des jeweiligen Landes zu beschreiben, wurde der Terminus „Translationskultur“ erfunden. Prunč (2007: 330) nennt eine Translationskultur „ein gesellschaftliches Konstrukt, das wie eine relativ selbständige Subkultur in den jeweiligen kulturellen Rahmen eingebettet ist“ und bietet folgende Definition an:

Unter Translationskultur ist das historisch gewachsene, sich aus der dialektischen Beziehung zur Translationspraxis entwickelnde, selbstreferentielle und selbstregulierende Subsystem einer Kultur zu verstehen, das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht. Sie besteht aus einem Set von gesellschaftlich etablierten, gesteuerten und steuerbaren Normen, Konventionen, Erwartungshaltungen, Wertvorstellungen und habitualisierten Verhaltensmustern aller in der jeweiligen Kultur aktuell oder potentiell an Translationsprozessen beteiligten Handlungspartnern besteht. Als kulturelles Subsystem weist Translationskultur auch eine para-, dia- und idio-kulturelle Gliederung auf. Eine kulturübergreifende allgemeine Translationstheorie ist nur in dem Sinne möglich, als Konvergenzen und Divergenzen zwischen konkreten Translationskulturen festzustellen, beschreib- und systematisierbar sind.

(Prunč , 2007: 331)

Translationskulturen können von der TranslationswissenschaftlerInnen analysiert werden und so entstehen Handlungsanleitungen für ÜbersetzerInnen (vgl. Prunč, 2007: 331). In

autoritären Gesellschaften beeinflusst der Diktator eine Übersetzungskultur in einem großen Maße, durch z.B. die Einführung der Zensur. In einer Demokratie, im Gegenteil dazu, herrscht Freiheit der Entscheidungsstrukturen des/r Übersetzers/in. Eine Entscheidungsstruktur nennt man alle Schritte des Übersetzungsprozesses, bei denen eine Wahl zwischen verschiedenen Alternativen notwendig ist. Die Alternativen können durch verschiedenen Faktoren, z.B. durch den Kontext, eingeschränkt werden. Jede Wahl hat die Struktur einer Problemlösung, bei der alle alternativen Möglichkeiten ausgeschieden werden, bis nun eine übrig bleibt (vgl. Prunč, 2007: 213).

In der Translationswissenschaft ist auch die Bezeichnung „Übersetzungskultur“ zu finden, aber in der folgenden Arbeit wird eher der Terminus „Translationskultur“ bevorzugt, weil dieser auch Dolmetschen mit einbezieht.

5. Translationskultur Polens

Kleine Länder mit einer geringen Eigenproduktion an Filmen und einer überschaubaren Anzahl an Muttersprachlern – wie z.B. Portugal, Rumänien, Griechenland oder Israel – müssen sich aus finanziellem Kalkül der Untertitelung zuwenden, da sie extrem billig ist: der Preis für eine Untertitelung liegt bei weniger als einem Zehntel dessen einer Synchronisation. (Wahl 2003:152)

Polen zählt zu den typischen Untertitelungsländern. In der Praxis werden ausschließlich Kinderfilme synchronisiert, so dass die Handlung für ihre Empfänger, die in den meisten Fällen noch nicht lesen können, nachvollziehbar ist. Bei Fernsehsendungen verwendet man gerne Voice-Over.

In dem Kapitel wird die Geschichte Polens von 1918 bis 2015 kurz dargestellt, mit der Betonung aller Faktoren, die für ÜbersetzerInnen eine Rolle hätten spielen können. Zu diesen Elementen zählt unter anderem die Zensur, die folgendermaßen verstanden wird:

Es gibt zwei Arten von Zensur: die Innere, die sich der Künstler selbst auferlegt und die Äußere, die seitens Staat und Ihre Institutionen droht. Die innere Zensur kommt aus Angst, während die äußere Zensur dazu dient, in einem Land Ordnung zu bewahren. Die bei der Zusammenarbeit eines Künstler mit dem Staat aufgetauchte Anforderungen und Beschränkungen nennt man auch Zensur, vor allem wenn das Projekt völlig von dem Staat finanziert wird. (vgl. Wajda, 1986:119)

5.1. Zwischenkriegszeit in Polen

Nach dem ersten Weltkrieg wurde Polen unter der Namen „Zweite Republik Polen“ neu gegründet, nachdem es 1795 völlig von der Karte Europas verschwunden ist. Die junge Demokratie wurde mit vielen politischen Konflikten geplagt.

Als die ersten Tonfilme Polen erreicht haben, wurden sie nicht übersetzt. Stattdessen, wie in vielen anderen Ländern, entstanden neue, anderssprachige Versionen. Diese Methode wurde aber schnell zugunsten der Synchronisierung fallen gelassen, da Letztere viel billiger war. Leider war die Qualität der ersten Versuche so schlecht, dass sich Tonfilme schnell viele Feinde gemacht haben. Ein der bedeutendsten Schauspieler, Mieczyslaw Franke, hat die Situation damals so kommentiert:

Sound film is nothing more nor less than the destruction of the human voice. The impromptu change of the tone of the voice and the diction of the actor on the stage sometimes with telling effect cannot be made on film. There is something wrong with it. Singing is more or less valid, but when it comes to speaking,

Gold help us!

(nach Ford/Hammond, 2005: 67)

Zusammen mit der Abneigung gegenüber Tonfilmen, stieg auch die Ablehnung der Synchronisation. 1934 wurde in Warschau, unter der Führung von Leon Grossinger, das erste, professionelle Synchronisationsstudio von British Acoustic gegründet. Drei erste synchro-

nisierte Produktionen hießen: *I was a spy* (in Polen unter dem Titel erschienen: *Sister Martha is a spy*) von Victor Savilles, *Episode* von Walter Reisch und *The Unexpected Journey* von Jean de Limur (in Polen unter dem Titel: *With you `til the end of the world*). Alle drei waren für das Studio eine herbe Enttäuschung. Eine Ausnahme bildet die Synchronisation von *Snow White and Seven Dwarfs* von Walt Disney, die beim Publikum gut angekommenen ist (vgl. Ford/Hammond, 2005: 70).

Die Zeit zwischen 1934 und 1939 war für polnische Filmografie sehr erfolgreich und fruchtbar. Zahlreiche polnische Filme wurden im Ausland präsentiert, z.B. auf dem Venediger Festival . Nach dem Überfall der Wehrmacht auf Polen wurden logischerweise keine Filme mehr produziert. Bis 1946 wurden polnische Produktionen fast nur im Ausland gedreht, u.a. in der Sowjetunion, in Großbritannien, Frankreich, in den USA und in Ägypten (vgl. Ford/Hammond, 2005: 95).

5.2 Nachkriegszeit in Polen

Da die Rote Armee Polen von der deutschen Besetzung befreit hat, hatte die Sowjetunion nach dem zweiten Weltkrieg großen Einfluss auf die politische Bühne Polens. Der Realsozialismus wurde als politisches System eingeführt und die kommunistische Partei über-

nahm die Regierung. Die ersten Versuche, das bolschewikische Zensursystem in Polen anzubauen, wurden schon 1944 unternommen. Damals wurden zwei Vertreter der sowjetischen Zensurverwaltung *Glavlit* nach Polen geschickt, die dann in 1945 das Amt für Pressekontrolle ins Leben gerufen haben. Im Jahre 1946 wurde das Amt für Presse-, Publikations- und Aufstellungskontrolle (auf Polnisch: Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) gegründet, das bis 1990 funktioniert hat (vgl. Müller, 2004:142). 1949 wurden alle KünstlerInnen gezwungen, den „Sozialistischen Realismus“ akzeptieren und seitdem die Wirklichkeit nur wie sie sein soll, und nicht wie sie ist, darzustellen (vgl. Bajbakow, 2006:6).

5.2.1. Regierung Bieruts

In den Jahren 1948 – 1956 war Polen unter Regierung Bieruts. In dieser Zeit hat sich Kontrolle über Presse, Rundfunk und Verlagswesen deutlich verschärft. Jeder Verstoß gegen das Geschichtsbild, das alle Erscheinungen des bürgerlichen Polens als negativ darstellte und die Sowjetunion als leuchtendes Beispiel hoch pries, wurde bestraft. (vgl. Alexander, 2003: 334). Im „Stalinismus“, wie diese Zeit in der Historiografie genannt wird, waren Auslandsreisen und überhaupt der Kontakt mit Fremden streng verboten, was zur Provinzialisierung des Landes führte. (vgl. Alexander, 2003: 336).

5.2.2. Regierung Gomulkas

1956-1980 wurde die kommunistische Regierung zuerst von Gomulka und dann von Gierek geleitet. Gomulka forderte einen Sonderplan für Polen, mit mehr Freiheit in der Politik und weniger Unterwürfigkeit gegenüber Moskau, aber die alten Stalinisten haben ihre Veränderungspläne im Keim erstickt (vgl. Bajbakow, 2006:8). Einerseits wurden neue Zeitschriften, westliche Filme, Bücher und Theatereinführungen erlaubt, andererseits aber die als zu revolutionäre geltende Zeitung „Po prostu“ („Geradeheraus“) am 3. Oktober 1957 verboten. Weiter folgten Verbote für „Nowa Kultura“ („Neue Kultur“) und „Przegląd Kulturalny“ („Kulturschau“). In Warschau entstand eine neue Zensurbehörde, die alle Veröffentlichungen überprüfen und kritische Intellektuelle unter Druck setzen sollte.

5.2.3. Regierung Giereks

Gierek brachte einen Aufwind mit sich, doch wuchs die Unzufriedenheit der Bevölkerung ständig. Am 27. September 1976 wurde von zahlreichen polnischen Künstlern, Wissenschaftlern, Akademikern, aber auch Arbeitern das „Komitee zur Verteidigung der Arbeiter“ (KOR) gegründet, das sich 1977 in das „Komitee für die gesellschaftliche Selbstverteidigung“ (KSS KOR) verwandelte. Das Komitee veröffentlichte in einem eigenen

Untergrundverlag Broschüren, Zeitungen und Bücher verfemter Autoren, die später geheimnisvoll verteilt wurden. In den von dem KSS KOR organisierten Diskussionsforen wurde außerhalb der, durch die Zensur auferlegten, Grenzen diskutiert. Es entstanden viele Oppositionsgruppen, wie z.B. „die fliegende Universität“. In Privatwohnungen wurden Vorlesungen zu Tabu-Themen durchgeführt (vgl. Schmidt-Rösler, 1996:232)

5.2.4. Gründung von „Solidarnosc“

Nach der Gründung von „Solidarnosc“ 1980 setzte die kommunistische Partei ein neues, lockeres Zensurgesetz in Kraft. Die Lockerung der Zensur ermöglichte den KünstlerInnen der „Solidarnosc“ beizutreten, zu denen u.a. Andrzej Wajda gehörte. Sein Film „Der Mann aus Marmor“, der zum Thema den Streik im Jahre 1970 hat, durfte zum ersten Mal gezeigt werden (vgl. Bajbakow, 2006: 16).

5.2.5. Kriegszustand 1981 und der Untergang des Kommunismus

Als 1981 Jaruzelski das Amt des Ersten Sekretärs der PZPR übernahm, verschärfte sich das Klima zwischen der Regierung und der „Solidarnosc“. Am 13. Dezember wurde der Kriegszustand verkündet. Somit verfügte die Polizei und Jaruzelski unbegrenzte Macht. Alle Freiheiten, die „Solidarnosc“ schon erkämpft hatte, wurden wieder aufgehoben. Die Tele-

kommunikation wurde zuerst vollständig blockiert und danach streng kontrolliert. Das gleiche galt für jede Art von Korrespondenz. Rundfunk und Fernsehen wurden nur noch zu militärischen Zwecken verwendet. Nur zwei Zeitungen hatten das Recht zu Publizieren. „Solidarosc“ veröffentlichte die Untergrundpresse und ließ damit andere, nicht zensierte Meinungen entstehen. Am 31. Dezember 1982 wurde das Kriegsrecht aufgehoben.

1989 kam es zum Untergang des kommunistischen Systems in Polen. Mit der neuen Politikwende und der Einführung der Demokratie, geriet die Zeit der Unterdrückung und des Terrors in Vergessenheit.

5.2.6. Die dritte Republik Polens

Nachdem sich das kommunistische System in Polen als Misserfolg erwiesen hat, wurde der politische Wandel mit vielen Hoffnungen verbunden. Für die neue Demokratie wurde der Name „die dritte Republik Polens“ gewählt. Leider nach ein paar Jahren hielt der Optimismus nicht allzu lange an, als klar wurde, dass sich die wirtschaftliche Situation nicht verbessert. Da die Rückständigkeit des Landes hauptsächlich mit der Verstaatlichung assoziiert wurde, wurden viele Branchen, darunter auch die Filmindustrie, im großen Maße privatisiert. Einer riesigen Beliebtheit erfreuten sich in der 90-ern Jahren besonders Filme, die sich den Themen aus der polnischen Geschichte gewidmet haben. Anfang des neuen Jahrtausends

wurde sogar debattiert, ob in jedem Kino ein Saal nur für polnische Filme stattfinden soll, was aber heftige Proteste seitens amerikanischer Unternehmen verursachte (vgl. Mazierska, 2007:37).

Im freien Polen wurden Produktionen zugelassen, die in der Zeit des Kommunismus verboten wurden, u.a. Bugajskis *Przesluchanie* („Interrogation“), Domaradzki's *Wielki Bieg* („Big race“) oder Hollands *Kobieta Samotna* („Woman alone“) (vgl. Falkowska). Leider verliefen die polnischen Filme nach 1989 in den meisten Fällen ohne Erfolg, als ob FilmemacherInnen ohne Zensur nicht mehr motiviert gewesen wären, hochwertige Filme für ein gebildetes Publikum zu drehen. Zitierend Ford/Hammond:

The new found freedom was not to be synonymous with victory. On the contrary, at that moment, just as we were waiting for the explosion of creativity, Polish cinema promptly fell into a state of catatonic shock. The habits, the subjects, the ways of financing, the means of production, everything had become obsolete.

(Ford/Hammond, 2005:206)

Die neuen polnischen Produktionen sind hauptsächlich Actionfilme für junges Publikum, das sich nicht mehr den politischen Themen widmen will (Haltorf, 2002: 256).

6. Die Translationsskultur in den deutschsprachigen Ländern

Der deutschsprachige Raum gehört zusammen mit Frankreich, Italien und Spanien zu den typischen Synchronisationsländern. In der in „Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers“ 1950 veröffentlichten Studie wurde festgestellt, dass nur in den oben genannten Ländern Synchronisation die einzige akzeptable Übertragungsform ist. Nicht ohne Bedeutung ist die Tatsache, dass gerade in diesen Staaten faschistische Diktaturen in den 30er Jahren zur Macht gekommen sind. Da sie den Kult der Überlegenheit der eigenen Sprache und Kultur förderten, forcierten faschistische Regierungen die Synchronisation als eine Standardlösung (vgl. Garncarz, 2003:18). Heutzutage mit der anderen politischen Situation, wurde die Synchronisationsfassung beibehalten, da das Publikum sich schon daran gewöhnt hat und nicht mehr darauf verzichten will.

Eine Ausnahme bildet Wales, wo trotz geringer Anzahl der Bevölkerung nicht-englische Filme ins Walisische synchronisiert werden.

Laut Kathrin Heiss wird in Österreich im öffentlichen-rechtlichen Fernsehen viel mehr synchronisiert bzw. Untertitelt als in Deutschland (vgl. Heiss, 2008:15). Als Grund gibt sie an, dass der ORF (Österreichischer Rundfunk) viel mehr ausländische Programme zeigt als ihr deutsches Äquivalent.

In folgendem Kapitel wird die Geschichte Deutschlands in Hinsicht auf die kulturelle Zensur in verschiedenen Zeitperioden kurz dargestellt. Anfangs wird Deutschland in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg besprochen, dann die Weimarer Republik, Das Dritte Reich und die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg in beiden Teilen (in der DDR und in der BRD). Der Abschlussteil beschäftigt sich dann mit der Filmindustrie in wiedervereinigtem Deutschland. Für den Zweck folgender Masterarbeit erwies sich die Geschichte Österreichs und der Schweiz als nicht signifikant, da Synchronisationsfassungen für den deutschsprachigen Raum hauptsächlich in Deutschland produziert werden. Nur einige kleine Produktionen wurden in österreichischen Studios übersetzt und dann eher mithilfe einer Untertitelung oder eines Voice-over Verfahrens (vgl. Luyken, 1991: 32). Hinsichtlich der Schweiz, die über drei Amtssprachen (Deutsch, Italienisch und Französisch) verfügt, hat sich die Situation in letzten Jahrzehnten deutlich verändert: in den 1950ern und 1960ern Jahren war es noch üblich, Filme in den Originalfassungen mit der entsprechenden Untertitelung zu zeigen. Danach wurden aber synchronisierte Versionen von Nachbarstationen aus Italien, Frankreich und Deutschland vom Publikum bevorzugt. Heutzutage werden alle Fernsehprogramme in den Sprachen der jeweiligen Regionen gesendet (vgl. Luyken, 1991: 35-36).

6.1. Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg

Vor dem Ersten Weltkrieg wurden viele fremdsprachige Filme (vor allem aus Großbritannien, Frankreich, Italien und den USA) nach Deutschland gebracht und somit bestand der deutsche Filmmarkt zu 85 Prozent aus Importen. Aber schon während des Ersten Weltkriegs wurden Gesetze verabschiedet, welche die Einfuhr der fremdsprachigen Filme regulierten. Ab 1916 wurde zeitweise sogar ein generelles Einfuhrverbot verhängt (vgl. Pruys, 1997:55).

6.2. Die Weimarer Republik

Unter dem Namen Weimarer Republik versteht man den Abschnitt der deutschen Geschichte von 1918 bis 1933. Diese Epoche begann mit der Ausrufung der Republik am 9. November 1918 und endete mit der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933. Ihren Namen verdankt sie einer deutschen Stadt, wo die erste Nationalversammlung der Weimarer Republik stattfand.

Nach Ende des Ersten Weltkrieges durften ausländische Filme erneut nach Deutschland eingeführt werden, was zur Folge hatte, dass 98,5 % des Filmmarktes aus ausländischen Produktionen bestand (Pruys, 1997: 56).

Nach dem ersten Tonfilm, der 1927 veröffentlichte „The Jazz Singer“ von Alan Crosland, dessen Erfolg zur schnell steigenden Popularität der Tonfilme beigetragen hat, versuchte die amerikanische Filmindustrie ihre Werke auch in andere Teile der Welt zu verschicken. Da gab es aber viele Probleme: nicht nur zeigten die anderssprachigen Länder wie Deutschland, Italien oder Frankreich keine Interesse an amerikanischen Produktionen, das Publikum in Großbritannien hat den amerikanischen Akzent außerdem abgelehnt (Pruys, 1997: 147). Um die Filme dem deutschen Publikum näher zu bringen, wurde die Lippen-synchronisation entwickelt. Es ist nicht ganz klar, wann man in Deutschland genau damit angefangen hat. Müller nennt hier als Referenzzahl 1933, Luyken 1936, Pruys schlägt 1930 vor. Sicher ist, dass seit 1932, also seit es ermöglicht wurde, vier Tonspuren zu mischen, es leichter war eine Synchronisation zu erstellen.

Gesetzlich gesehen war kulturelle Zensur in der Weimarer Republik verboten (Artikel 118), aber in der Realität konnte die Regierung eingreifen, wenn sie entschied, dass die Veröffentlichung einen negativen Einfluss auf junge Menschen hätte haben können. Doch in den ersten Jahren wurden nur Einzelfälle zensiert, unter anderen *Santa Susanna* von Hindemith 1921 in Stuttgart. Interessanterweise wurde die Oper aber ein Jahr später in Frankfurt aufgeführt, wo sie viele Proteste verursachte (vgl. Müller, 2004: 68).

Der enge Zusammenhang zwischen Politik und Kultur bestand in der Weimarer Republik nicht allein aus der Unterdrückung unliebsamer kultureller Aktivitäten und Einrichtungen, sondern auch aus der staatlichen Kulturförderung (vgl. Petersen, 1995:42). Gemäß des Artikels 142 WRV sollte die Freiheit von Wissenschaft und Kunst garantiert werden, andererseits wurde aber der Staat aufgefordert, diese beide Bereiche zu schützen und zu pflegen. Schon 1919 bezeichnete der Staatssekretär im Kulturmuseum Carl Heinrich Becker die Aufgaben des Staates als „eine bewusste Einsetzung geistiger Werte im Dienste des Volkes oder des Staates zur Festigung im Innern und zur Auseinandersetzung mit anderen Völkern nach außen“ (Hoegner, 1966: 25). Am stärksten war der staatliche Einfluss im Rundfunk, aber auch öffentliche Büchereien wurden vom Landesbehörden kontrolliert. Die Preußische Regierung richtete schon 1919 im Kultusministerium eine dafür zuständige Abteilung ein, und andere Länder folgten diesem Beispiel (Petersen, 1995: 43). Unter dem Begriff staatliche Kulturvermittlung verstand man auch Bemühungen sozialdemokratischer Regierung um die Pflege eines demokratischen Bewusstseins in der Bevölkerung, unter anderem: Versuche, den 11. August, den Tag des Inkrafttretens der Reichsverfassung, per Gesetz zum Nationalfeiertag zu erheben; Anordnungen zu behördlichen Verfassungsfeiern im Reich und in einzelnen Ländern; die Erklärung des Deutschlandliedes zur Nationalhymne; Bestrebungen, die neuen Reichsfarben die allgemeine Anerkennung zu verschaffen, die Umgestaltung der Reichszen-

trale für Heimatdienst zu einem Instrument offiziöser Aufklärung über aktuelle Probleme der Wirtschaft und Außenpolitik und schließlich die Verwendung des Fonds zum Schutz der Republik für die republikanische Öffentlichkeitsarbeit in Vereinigungen wie dem demokratischen Studentenbund, dem Reichsbanner und dem republikanischen Reichsbund (vgl. Otto, 1968:16). Von der durchgreifenden staatlichen Kontrolle wurde als Erstes der Bildungssektor betroffen. Lernbücher und Lerninhalte wurden überprüft und zensiert.

Je populärer Kino wurde, desto mehr wurde es von Politikern als ein potenziell schädlicher Faktor betrachtet. Nach der Einführung des sog. Lichtspiegelgesetzes am 12. Mai 1920 wurden Filmen untersagt, wenn

die Prüfung ergibt, dass die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden. (RGBl. 963).

Um die Filmzensur mit den Regelungen des Art. 118, I WRV über die freie Meinungsfreiheit abzustimmen, wurde das Lichtspiegelgesetz mit der Wendung bereichert, dass die Zulassung wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder weltanschaulichen Tendenz als solcher versagt werden dürfte. Dieser Klausel war so vage, dass es dadurch ei-

gentlich ermöglicht wurde, jeden Film zu untersagen (vgl. Petersen, 1995: 52). Das Lichtspielgesetz nahm die Zensur aus den Händen der Polizei.

1926 wurde ein Dokument formuliert, das spezifische Forderungen zum Ausführungsplan der deutschen Nationaltheater für die kommende Saison feststellte. Es sollten ausschließlich Autoren mit deutscher Herkunft bevorzugt werden, Werke von Brecht, Toller, Zuckmayer, Werfel und vielen anderen Autoren aus jüdischen oder ausländischen Kreisen wurden untersagt (vgl. Stenzel, 1998: 231-232).

Unter den Politikern waren die Meinungen zur Zensur unterschiedlich: vor allem die Bayerische Volkspartei befürwortete ihre Verschärfung, andererseits waren Kommunisten völlig dagegen. (vgl. Petersen, 1995: 54).

6.3. Das Dritte Reich

In der NS-Zeit dienten Filme ausschließlich zu Propagandazwecken und so wurde das dritte Reich 1941-1945 völlig vom amerikanischen Filmmarkt abgeschnitten. Die großen Produktionen wie „Casablanca“, „Citizen Kane“ oder „Gone with the wind“ wurden verboten. In dieser Zeit wurden nur ausländische Filme synchronisiert, die einen explizit antisemitischen Inhalt hatten, wie z.B. die schwedische Produktion „Pettersson und Bendel“ (Birner, 2006:20).

Sonst wurden die meisten anderssprachigen Spielfilme untersagt oder, wenn überhaupt zugelassen, mit Untertiteln versehen, der unbeliebtesten Form der Übersetzung im deutschsprachigen Raum. Synchronfassungen wurden aber immer wieder produziert, denn es mussten Propagandafilme für besetzte Länder übersetzt werden.

Interessanterweise wurde von den 30er Jahren bis in die 60er Jahre auch in Hollywood eine Art der Selbstzensur auferlegt. Bestimmte Themen und Szenen durften aus den pädagogischen, moralischen, gesellschaftlichen oder politischen Gründen nicht gezeigt werden (vgl. Zimmermann, 2004: 233).

Als wohl bekannteste Folge der NS-Zensur gelten die Bücherverbrennungen am 10. Mai 1933, die von Studenten unter der Führung des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes (NSDStB) im Zuge der „Aktion wider den undeutschen Geist“ durchgeführt wurden. Diese Kampagne sollte die bestimmte Werke und Autoren als Feinde der Öffentlichkeit brandmarken. Die verbotenen Schriftsteller waren Juden, Kommunisten oder Pazifisten. Die „Aktion wider den undeutschen Geist“ wurde am 13.3.1933 vom Propagandaminister Joseph Goebbels ins Leben gerufen. Es wurde befohlen, alle öffentlichen und privaten Leihbüchereien nach Asphaltliteratur zu durchsuchen und diese zu vernichten. Außerdem entstanden Schwarzslisten, auf denen verbotene Autoren aufgelistet wurden. Die vollständige Liste beinhaltete etwa 400 Autoren aus den Bereichen „Schöne Literatur“ (Epik), Politik, Staats-

wissenschaften, Geschichte, Literaturgeschichte, Kunst, Geographie und Biographie. Es war jedoch vorgesehen, von jedem Werk 25 Exemplare zu bewahren, so dass sie später untersucht und widerlegt werden konnten.

1933/1934 wurde die Reichsfilmkammer gegründet, die sich in der Folge um alle filmtechnischen Belange im Dritten Reich kümmerte und u.a. scharfe Zensur ausübte (Kurz, 2006: 26). Zwischen 1933 und 1938 wurden jedes Jahr durchschnittlich nur noch 79 ausländische Filme im Kino gezeigt (Pruys, 1997:57).

6.4. Nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach dem Sieg der Alliierten wurde das ehemalige deutsche Reich auf der Potsdamer Konferenz im August 1945 von den Siegermächten Sowjetunion, Großbritannien und den USA in vier Besatzungszonen aufgeteilt. Dabei erhielt die Sowjetunion die deutschen Ostgebiete, wo sie schon im Juli 1945 einige Länder gegründet hat. 1946 haben sich Länder der amerikanischen und britischen Besatzungszone zusammengesetzt und zur Bizone vereinigt. Aufgrund verschiedener politischer Konzepte der herrschenden Mächte kam Deutschland als ein vereinigt Land nicht in Frage. So wurde die Bundesrepublik Deutschland am 23. Mai 1949 mit dem, in einer neuen Verfassung bestimmten, demokratischen System ins Leben ge-

rufen. Wenige Wochen nach der Gründung der Bundesrepublik wurde in der sowjetischen Besatzungszone die Deutsche Demokratische Republik (DDR) geschaffen.

6.4.1. Deutsche Demokratische Republik (DDR)

Die Zensur in der DDR war die Folge der Marxist-Leninist Ideologie: es wurde vor allem versucht, eine neue Gesellschaft zu schaffen, in der „die bürgerliche Denkweise“ entfernt wurde, sodass sich eine kommunistische Utopie verwirklichen könne. Mittels Propaganda und Gehirnwäsche galt es eine neue Persönlichkeit zu erreichen, die imstande wäre, die alten gesellschaftlichen Strukturen zu verlassen und neue Konzepte durchzusetzen. Um sich diesem Ziel zu nähern, musste der ganze Büchermarkt restrukturiert werden. Bücher wurden nicht mehr als reine Unterhaltung angesehen, sie erhielten eine wichtige Funktion. Wie von Thomson-Wohlgemuth kommentiert: „It was the notion of `usefulness` that become imperative to all literary output.“ (Thomson-Wohlgemuth:94)

Logischerweise untergingen betraf Übersetzungen das gleiche Verfahren, egal ob Texte aus anderen sozialistischen Ländern stammten oder aus dem feindlichen Westen. Am 2. August 1945 hat die Sowjetische Militärische Verwaltung (SMAD) den Befehl gegeben, alle Druck- und Veröffentlichungsaktivitäten zu überprüfen. Letztendlich wurde der Kulturel-

le Beirat für das Verlagswesen eingerichtet. 1951 übernahm das Amt für Literatur und Verlagswesen die Rolle des kulturellen Beirats. Im Dezember 1962 entstand eine neue Behörde im Rahmen des Kulturministeriums: Die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel. So wurde die Verbindung zwischen Kultur und Politik betont. In finanzieller, ideologischer und wirtschaftlicher Sicht hatten Verlagswesen wenig Spielraum. Was die Finanzierung betraf, mussten Unternehmen den ganzen Gewinn am Ende jedes Steuerjahres an den Staat zurückgeben, der das Geld gesammelt und neu unter Firmen aufgeteilt hat. So waren Verlage völlig davon abhängig, wie viel Zuwendung sie im gegebenen Jahr bekommen haben. Damit konnte die Regierung die Vorausplanung verhindern, die in der längeren Perspektive zu autonomen Projekten hätte führen können. Die Zensur war ein Tabu-Thema in der DDR. Man nannte sie lieber Begutachtung, Anleitung und Hilfe, Druckgenehmigungsverfahren oder Planung und Lenkung zum Zweck der Literaturförderung (vgl. Thomson-Wohlgemuth, 2006: 106).

6.4.2. Bundesrepublik Deutschland (BDR)

Auf der anderen Seite der Mauer wurde Zensur anders ausgeübt. Der Alliierte Kontrollrat sorgte dafür, dass nur demokratisch zuverlässige Publikationen ans Tageslicht kamen. In den Westzonen konnte sich so eine weitgehend pluralistische Presselandschaft etablieren. Außerdem wurde Literatur der Nazizeit aus dem Umlauf gezogen: z.B. die Naziideo-

logie lobenden Werke von Ulrich Sander, Hans Grimm oder Josef Ponten. Hitlers „Mein Kampf“ wurde untersagt. Als erstes werden aber Erotik-Literaturwerken zensiert. Einige ausländische Filme waren zuerst nur in veränderten Synchronversionen verfügbar, wie z.B. „Casablanca“ aus dem Jahr 1942. Szenen mit Anspielungen auf den Nationalsozialisten wurden entfernt und aus dem Widerstandskämpfer und früherem KZ-Häftling Victor László ist in der deutschen Version ein unpolitischer Atomforscher geworden. Erst 1975 produzierte die ARD eine authentische deutsche Fassung.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war der Nachholbedarf für ausländische Filme stark. Bei den Alliierten galt Synchronisation als ein Mittel der „Umerziehung“. Anfangs wurden Filme in der englischen Originalversion gezeigt, aber wegen der geringen Sprachkenntnisse des Publikums verlief es sehr erfolglos. Dann wurde versucht, die Untertitlung als kostengünstigere Version der Übersetzung einzuführen, was aber von Zuschauern abgelehnt wurde. Somit bekam die Synchronisationsbranche grünes Licht. Die Verfilmung des Jane-Austen-Klassikers „Pride and Prejudice“ aus dem Jahr 1940 mit Laurence Olivier und Geer Garson in den Hauptrollen gilt als der erste synchronisierte Spielfilm nach dem Zweiten Weltkrieg. In dieser Zeit gestalteten sich Synchronisationszentren: einige französische Produktionen wurden bis in die 1960er Jahre in Remagen, Rheinland-Pfalz synchronisiert, britische Filme der 1950er Jahre hauptsächlich in Hamburg. Erst danach wurde das Zentrum nach

Berlin verschoben, wo Amerikaner ihre Filme übersetzen ließen (früher war es München). (Birner, 2006:21). In der sowjetischen Besatzungszone wurde der Ostteil Berlins zum Zentrum der Synchronisation für russische Filme.

1949 wurde in der BRD ein Kontrollorgan der Filmindustrie gegründet, die FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft). Die Aufgabe dieser Institution bestand darin, die Altersfreigabe gemäß dem Jugendschutzgesetz zu bestimmen. FSK war eine nichtstaatliche Organisation, aber „trotz der Nicht-Staatlichkeit der Institution fielen die Änderungsaufgaben der FSK oft wesentlich schärfer aus als die von staatlichen Zensurbehörden in Nachbarnländern“ (Hesse-Quack, 1969:61).

In den 50ern wurde der Versuch unternommen, alle fremden Elemente in Filmen einzudeutschen. Dieses Phänomen heißt „Alemannitis“. Als ein Beispiel von vielen lässt sich hier der Miss-Marple-Film „Murder she said“ von 1961 anführen, in dem Namen wie Evelyn, Harold, Edmund, Albert und Brian deutsch ausgesprochen wurden. Aber nicht nur die Aussprache wurde verändert, auch Titel: aus „Mr Smith“ wurde „Herr Schmitt“ oder „Herr Schmitz“. Zusätzlich wurden ein „Pub“ oder ein „Bistro“ zur „Kneipe“ ein „Hamburger“ zur „Frikadelle“ und aus einem „Sergeant“ wurde ein „Wachtmeister“ (vgl. Müller, 1982:26). So wurden auch Türschilder, Zeitungsseiten und Plakate an Hauswänden übersetzt. Dabei galt Lippensynchronisation als der wichtigste Aspekt bei Synchronfassungen. In den 60ern Jah-

ren, mit der immer größer werdenden Begeisterung für die anglo-amerikanischen Kultur und ihrem immer größeren Einfluss auf die deutsche Jugend, haben Synchronstudios die Eindeutigkeit aufgegeben. Mitte der 60er und 70er Jahre war für die Kinoindustrie eine sehr schwierige Zeit, da Fernsehen immer populärer wurde. Viele Filme wurden neu synchronisiert, mit früher ausgeschnittenen Fragmenten angereichert und direkt im Fernsehen gezeigt, z.B. Alfred Hitchcocks „Notorious“ (vgl. Heiss, 2008: 11). Dieser Umstand bedeutete für die Synchronstudios einen harten Kampf um Anteile des TV-Markts, was mit der Qualitätsverschlechterung in Verbindung zu bringen ist.

Neben Sexualität, Religion und Politik, die schon immer Tabuthemen waren, kam es in den 70ern auch das Problem der Gewalt, die immer häufiger in den Hollywoodproduktionen vorkam. Interessanterweise hat die Sexfilm-Welle Ende der 60er Jahre dazu beigetragen, die Macht der FSK zu reduzieren. Seit 1972 wurde es möglich, einen Film ohne vorherige Überprüfung seitens FSK vorzuführen.

In den 80er Jahren eroberte das Video die Welt. Viele billigere Produktionen wurden direkt in Form des Videos auf den Markt gebracht, ohne in Kinos gezeigt zu werden. Die in solchen Filmen verwendete Synchronisation war von eher schlechter Qualität. Die kleinen Synchronstudios konnten sich weder gute Synchronbuchautoren noch gute Synchronsprecher leisten (vgl. Kurz, 2008: 33).

6.5. Wiedervereinigung Deutschlands

Nach der Wiedervereinigung Deutschlands 1990 wurden künstlerische Freiheiten nicht mehr verletzt. Das Ausnahme bildete hier der Fall der Rechtsrock-Produktionen, die sich durch Gewalt und Neonazismus charakterisierten. Nachdem sie in den 90ern immer häufiger vorgekommen waren, wurden sie verboten. Ende der 90er Jahre wurde seitens der FSK wesentlich freier mit Vulgärsprache und Sexualität umgegangen (vgl. Kurz, 2006: 42).

Beginn des neuen Jahrtausends konnte sich das Video durch DVDs, die *Digital Versatile Discs*, endgültig durchsetzen. Das hatte nun zur Folge, dass es seitdem ohne Aufwand möglich ist, die Originalfassung mit der Übersetzung zu vergleichen, da DVDs mit mindestens 2-3 Tonspuren verkauft werden. Zuschauer beurteilen die Synchronfassung und entdecken sofort mögliche Fehler. Dieser Faktor soll mehr Strebung nach bessere Qualität verursachen.

Laut Luyken (vgl. Luyken, 1991: 33) entstehen heutzutage die meisten Synchronisationen in Deutschland in großen, unabhängigen Studios wie *Studio Hamburg*, *Wenzel Lüdecke GmbH* in Berlin oder *Bavaria Atelier Synchron* in München.

7. Der praktische Teil: Besprechung der polnischen und deutschen Übersetzung von *Shrek*.

Was macht *Shrek* eigentlich zu einer echten Herausforderung für ÜbersetzerInnen?

Einerseits ist das Drehbuch gespickt mit Wortspielen, z.B. der Name vom Prinz Farquaad

klingt wie *fuck-wad*, was auf Englisch eine Beleidigung für eine hochnäsige oder unnütze Person ist. Andererseits beinhaltet der Film auch viele Anspielungen zu wohl bekannten Orten und Protagonisten, z.B. die Stadt *DuLoc* parodiert mehrfach Disneyland. Das Puppen-Eröffnungslied 'Welcome to DuLoc' stellt eine Parodie vom Hauptlied Disneylands 'Its a small world' dar. Sowohl in Polen als auch in dem deutschsprachigen Raum wurde der Film synchronisiert. Es ist zu bemerken, dass dank der Animation die Synchronisation in diesem Fall leichter zu machen war, als es im Fall einer Produktion mit echten Schauspielern ist, da die qualitative Lippsynchronität in dieser Hinsicht nicht so eine große Rolle spielt.

7.1. Das Original vs. Die polnische Übersetzung

In der polnischen Version kann beobachtet werden, dass viel mit dem Sprachstil gespielt wurde. Sehr oft entschied sich der Übersetzer (Bartosz Wierzbija) für Archaismen oder Neologismen statt sich einfach auf den üblichen Sprachgebrauch zu verlassen. Es kommen oft Kolloquialismen vor, sowohl im Original als auch auf Polnisch, was typisch für Filmsprache und vor allem auch für dieses Filmgenre ist. Im Folgenden werden konkrete Beispiele angeführt und genau besprochen.

	ENGLISCH	POLNISCH	DIE ÜBERSETZUNG
--	----------	----------	-----------------

			DER POLNISCHEN VERSION (meine Ü.)
1	(Lord Farquaad) Let the tournament begin!	(Lord Farquaad) Niech rozstrzygnie sąd boży!	(Lord Farquaad) Möge es Urteil Gottes entscheiden!
2	(Fiona) But wait, Sir Knight. This is our first meeting. Should it not be a wonderful, romantic moment? (Shrek) Yeah, sorry, lady. There's no time.	(Fiona) Ale ten...Mości Rycerzu! Toż pierwsze to nasze spotkanie, czyż nie winno być chwilą cudowną, tętniącą emocją? (Shrek) Tja, wybacz Słonko, śpieszy mi się.	(Fiona) Aber... Ehbarer Ritter! Es ist unser erstes Treffen, soll es nicht ein schönes Moment voller Emotionen sein? (Shrek) Na ja, verzeihe Schatzy, ich spute mich.
3	(Fiona) You may remove your helmet, good Sir Knight. (Shrek) Uh, no. (Fiona) Why not? (Shrek) I have helmet hair.	(Fiona) Możesz zdjąć swój hełm zacny rycerzu! (Shrek) Nie! (Fiona) Zaliwżdy! (Shrek) Bo mi będzie zimno!	(Fiona) Du kannst dein Helm wegnehmen, Ehbarer Ritter. (Shrek) Nein! - Doch!

			- Es wird mir kalt!
4	(Shrek) Oh, no, no, no. Dead broad off the table.	(Shrek) O nie, nie, nie, nie, nie. Denatkę mi jazda ze stołu!	(Shrek) O nein, nein, nein. Den Leichnam los aus dem Tisch!
5	(Lord Farquaad) - Uh, Thelonius. - You were saying?	(Lord Farquaad) - Ekm. Toloniuszu? - Jakieś anse?	(Lord Farquaad) - Ekhm. Toloniusch? - irgendwelchen Protest?

Wegen der vielen Anspielungen an Märchen in dem Film, wirkt die Sprache manchmal eher veraltet, was die Dialoge noch scherzhafter macht. Prinzessin Fiona (jedoch nur am Anfang) und Lord Farquaad sind Protagonisten, bei denen der veraltete Sprachstil am meisten zum Ausdruck kommt. Manchmal ist die polnische Version ein bisschen stärker veraltet als die Englische, wie im Beispiel (1): wo „Let the tournament begin“ durch „Möge es Urteil Gottes entscheiden!“ ersetzt wurde. Im Beispiel (2) sieht man genau den Kontrast zwischen der alten Rhetorik Fionas und der kolloquialen Sprache Shreks, was in der polnischen Übersetzung noch verstärkt wurde. Fionas Anredeform „mości rycerzu“ („Ehrbarer Ritter“) und

Verwendung der Wörter „toż” (statt „to”), „czyż” (statt „czy”) und „winno być” (statt „powinno być”) erinnert eher am Polnischen aus dem 17. Jahrhundert. Shrek dagegen nennt sie „Schatzy” und verzichtet auf alle Höflichkeitsformen, er dutzt sie sogar. Jedoch ist zu bemerken, dass Fionas erste Worte sind „ale ten“, sehr kolloquial, was uns zeigt, dass diese Stilistik auch für sie fremd ist. Auch im Beispiel (3) wurde „Why not?“ durch „zaliwżdy” ersetzt: eine Form, die schon so lange nicht mehr gebraucht wird, dass fast nicht mehr verständlich ist. Zusätzlich wurde durch die Lautkombination „wżdy” die Betonung („doch!“) wiedergegeben. In obengenanntem Beispiel sieht man auch eine Veränderung des Inhalts beim Übersetzen: statt „Ich habe Helmhaare“ sagt der Shrek auf Polnisch „Es wird mir kalt“, da erstens die Bezeichnung „Helmhaare“ für das polnische Publikum unbekannt ist und zweitens ist nicht genug Zeit, um irgendwelche Erklärungen einzuführen. Ein anderer Archaismus, der nur in der polnischen Version auftaucht, ist im Beispiel (4) zu finden. Das neutrale „dead“ wurde dann mithilfe des polnischen Wortes „denatka“ übersetzt. Die Bedeutung des Wortes ist dem Leichnam ähnlich, obwohl es auch eine Schnapsleiche suggerieren kann (ein zusätzlich komischer Effekt). Außerdem ist das Beispiel (5) interessant: für „You were saying“ wurde ein altpolnisches Wort „ansa“ verwendet, das so viel wie „Unlust, Abneigung, Protest“ bedeutet .

6	<p>(Donkey) Let me get this straight. You're gonna go fight a dragon and rescue a princess just so Farquaad will give you back a swamp which you only don't have because he filled it full of freaks in the first place.</p>	<p>(Osioł) Ustalmy fakty. Będziesz się tłukł ze smokiem i uganiał za jakąś lalą, żeby Farquaad oddał Ci ziemię, którą straciłeś, bo on zesłał tam stado przeciętnych inaczej.</p>	<p>(Esel) Die Tatsachen sind: du wirst mit einem Draht kämpfen und eine Puppe nachjagen, nur sodass Farquaad dir den Grundstück zurückgibt, den du verloren hast, da er dahin eine ganze Menge von Dorftrotteln geschickt hat.</p>
7	<p>(Fiona) But I have to be rescued by my true love, not by some orge and his- - his pet. (Donkey) So much for noble steed.</p>	<p>(Fiona) Ale mnie miał uwolnić prawdziwy książę! A nie jakiś ogr i jego ... osioł! (Osioł) No to skończyło się rumakowanie.</p>	<p>(Fiona) Aber ich sollte von einem wahren Prinz gefreit werden! Statt einen Oger und seinen... Esel! (Esel) Somit kommt auch „rossen“ zu Ende.</p>
8	<p>(Shrek) The first thing I'm</p>	<p>(Shrek) A pierwsze co</p>	<p>(Shrek) Die erste Sache, die</p>

gonna do is build a ten-foot wall arond my land.	zrobię, to cały teren ogrodzę ostrokołem!	ich machen werde ist mein Grund einzuzäunen.
(Donkey) You cut me deep, Shrek. You cut me real deep just now.	(Osioł) To mnie zraniłeś Shrek. Zraniłeś wręcz na skroś.	(Esel) Shrek, du hast mich jetzt tief zurichtet. Furchtbar zurichtet.

Neologismen sind eine echte Stärke der polnischen Übersetzung. Einige Redewendungen waren so populär, dass sie sogar in die alltägliche Sprache übergegangen sind. Im Beispiel (6) wurden englische „freaks“ zur „przeciętni inaczej“ (= wörtlich: durchschnittlich in einem anderen Sinne), was bis zur Premiere des Filmes keine übliche Bezeichnung war. Dabei ist es zu bemerken, dass die polnische Übersetzung noch kolloquialer klingt als das Original: statt „rescue a princess“ sagt der Esel „eine Puppe nachjagen“, statt „bić się“ (=kämpfen) - „tłuc się“. Beispiel (7) beinhaltet das neue Wort „rumakowanie“ (=“rossen“) von „rumak“ (=Ross). Das Polnische sehr viele Konjugationen und Deklinationen hat, war es möglich flexibler mit der Sprache umzugehen da zum Beispiel aus einem Substantiv ein Verb werden kann, wenn nur die Endung des Wortes eine andere ist. Im Beispiel (8) wurde wieder ein „normales“ Wort durch ein Archaismus ersetzt: das polnische Wort „ostrokół“ ist eine von mehreren Bezeichnungen für Pfahlwerk. Man hätte beispielsweise „palisada“ wählen

können, die häufiger im Gebrauch ist, aber „ostrzy“ (=scharf) aus dem Stamm des Wortes löst ein besser passendes Bild in diesem Kontext aus. Shrek spricht nämlich von einer Mauer, die er rund um seinem Haus bauen möchte, um sich von der Außenwelt abzutrennen. Das Wort kommt dann am Ende noch einmal vor, als der Esel sagt: „I would think, of all people, you would recognize a wall when you see one.“, wurde auf polnisch wieder „ostrokół“ übersetzt.

9	(Donkey) This is gonna be fun! We can stay up late, swappin' manly stories, and in the mornin' I'm makin' waffles.	(Osioł) Ale będzie ubaw! Męskie rozmowy o życiu i śmierci... A rano zrobię jajecznicę!	(Esel) Das wird so viel Spaß! Die männliche Gespräche über Leben und Tod... Und am Morgen mache ich Rühreier!
10	(Mouse) {Sniffs} I found some cheese. -Ow! {Grunts}	(Mysz){wącha} Znalazłem ser! {chrząka} Yyych, podlaski!	(Maus) {riecht} Ich habe Käse gefunden! {grunzt} Bläääh, Podlaski!

	-Blah! Awful stuff.		
11	<p>(Gingerbreadman)</p> <p>Okay, I'll tell you. Do you know the muffin man?</p> <p>-The muffin man?</p> <p>-The muffin man.</p> <p>-Yes, I know the muffin man, who lives on Drury Lane?</p> <p>-Well, she's married to the muffin man.</p> <p>-The muffin man?</p> <p>-The muffin man!</p> <p>-She's married to the muffin man.</p>	<p>(Pierniczek) Słyszałeś o Muchomorku?</p> <p>(Lord Farguaad) Taak, znam Muchomorka. Ten od Żwirka, tak?</p> <p>- Tak... Żwirek kręci z Muchomorkiem...</p> <p>- Z Muchomorkiem?</p> <p>- Z Muchomorkiem!</p> <p>- Żwirek kręci z Muchomorkiem...</p>	<p>(Lebkuchenmann)</p> <p>Hast du über Wulstling gehört?</p> <p>(Lord Farquaad) Ja, ich kenne ihn. Der Wulstling von Grieb, oder?</p> <p>- Ja.... Also Grieb schwindelt mit Wulstling...</p> <p>- Mit Wulstling?</p> <p>- Mit Wulstling!</p> <p>- Grieb schwindelt mit Wulstling...</p>

12	(Donkey) Have you ever met a person, you say, "Let's get some parfait," they say, "No, I don't like no parfait"?	(Osioł) Znasz kogoś, kto jak mu mówisz: „Ej, chodźmy na kremówki”, mówi: „Nie stary, nie lubię kremówek”.	(Esel) Kennst du jemanden, der wenn du sagst: „Ei, geh man Cremetörtchen essen!“, er antwortet: „Nein Alter, ich mag keine Cremetörtchen“.
----	--	---	--

Manchmal ist es nötig, einige gut in der Ausgangskultur verwurzelte Ausdrücke im Zieltext durch etwas komplett anderes zu ersetzen, so dass die Idee für das Zielpublikum klar sein wird. Beispielshalber verspricht der Esel in der englischen Version, dass er am Morgen Waffeln vorbereitet, wobei im Polnischen hingegen spricht er von einer Rühreier (Beispiel 9). Es würde für polnische Zuschauer komisch klingen, Waffeln zum Frühstück anzubieten, da in Polen morgens eher Eier oder Gebäck gegessen werden. Auch im Beispiel (10) hat der polnische Übersetzer den Ausruf „Bläääh, Podlaski!“ mit der polnischen Bezeichnung für einen bestimmten polnischen Käse versehen, statt einfach „Awful staff!“ wörtlich übersetzt zu haben. Podlaski ist eine Art Käse aus der Region Podlasie, die in der polnischen Kultur als der rückschrittlichste Teil Polens gilt und in Filmen und Kabaretten oft ausgelacht wird. Mit echter Kreativität hat Wierzbięta im Beispiel (11) geglänzt: statt „the muffin man“ der keine Konnotationen bei polnischem Publikum hervorrufen würde, griff der polnische Übersetzer

auf die alten polnischen Märchenfiguren „Żwirek“ und „Muchomorek“ zurück. Ehrlich gesagt finde ich diese Übersetzung nicht ganz gelungen: soweit „Żwirek“ und „Muchomorek“ für die Generation des Übersetzers geläufig war, haben ich und auch andere Kinder (also das Zielpublikum) damals diese Protagonisten nicht erkannt. Parfaits im Beispiel (12), die in Polen ganz unbekannt sind, wurden erfolgreich als Cremetörtchen übersetzt (Beide Kekse sehen auch sehr ähnlich aus).

13	(Donkey) Hey, don't look at me. I didn't invite them.	(Osioł) Na mnie nie patrz! Ja nie spraszalem.	(Esel) Schau mich nicht an! Ich habe sie nicht eingeladen!
14	(Donkey) Are you afraid?	(Osioł) Cykasz się?	(Esel) Bibberst du?
15	(Shrek) Oh, yeah! Ah! Ah! Thank you! Thank you very much! I'm here till Thursday. Try the veal! Ha, ha!	(Shrek) Dziękuję, bardzo dziękuję. Zostaję do środy. Taka imprezka!	(Shrek) Vielen, vielen Dank. Ich bleibe bis Mittwoch. Was für eine Party!
16	(Shrek) Bye-bye. See ya later.	(Shrek) Papa! Pozdrów krewnych.	(Shrek) Tchüs! Begrüße deine Cousins!

Sowohl in der englischen als auch in der polnischen Version kommen oft umgangssprachliche Wendungen vor, wobei in der polnischen Version der Effekt manchmal noch verstärkt wird. Im Beispiel (13) wurde statt dem neutralen Wort „zapraszać“ wurde „spraszać“ eingeführt, was einerseits eine große Menge von Gästen suggeriert und andererseits kolloquialer ist. Auch im Beispiel (14) statt dem neutralen Ausdruck „boisz się?“ (=Hast du Angst?) hat sich der Übersetzer für umgangssprachliches Ausdruck „Cykasz się?“ (=Bibberst du?) entschieden. „Try the veil“ im Beispiel (15) entfällt und da die Länge der Aussage mit der Mundbewegung stimmt, wurde noch die Bemerkung „was für eine Party!“ zugefügt. Als sich Shrek mit Esel gestritten hat und Shrek sich von ihm verabschiedet, sagt er zynisch: „See u later“. Die Ironie ist nur durch das Vorkenntnis der ganzen Situation und die Intonation des Ogers zu erkennen. Auf Polnisch sagt Shrek dazu „Pozdrów krewnych!“ (=Begrüße deine Cousins!), was noch sarkastischer klingt (Beispiel 16).

17	(Donkey) Hi, Princess!	(Osioł) Cześć Mała!	(Esel) Hi Kleine!
	(Fiona) It talks!	(Fiona) On gada!	(Fiona) Er spricht!
	(Shrek) Yeah, it's getting him to shut up that's the	(Shrek) No. Ale to tylko jedna z jego wad!	(Shrek) Das ist leider nur ein von seinen Nachteilen!

	trick.		
18	(Donkey) I hope you heard that. She called me a noble steed. She thinks I'm a steed.	(Osioł) Nie wiem czy załapałeś, ale zostałem nazwany rumakiem! Czemu nie ogierem?	(Esel) Ich weiß nicht ob du das mitgekriegt hast, aber ich wurde einen Ross genannt! Wieso nicht ein Hengst?
19	(Fiona) Uh, shall we? (Shrek) Hold the phone.	(Fiona) To co, idziemy? (Shrek) Reszty nie trzeba.	(Fiona) Geh man? (Shrek) Stimmt so.
20	(Fiona) That's what they always say, and then next thing you know, you're on your back. Dead.	(Fiona) To zawsze się tak wydaje, no a potem.. no wiesz. Czapa!	(Fiona) Es sieht immer so aus, und dann... du weißt schon. Tot!

Als Esel zum ersten Mal Fiona getroffen hat (Beispiel 17), begrüßte er sie mit „Hej Mała!” (= Hi, Kleine!), was in Polen als „Hi, Schöne“ zu verstehen ist, während man auf Englisch „Hi, Princess!“ hört. Im Beispiel (37) wurde das neutrale „Have you heard that“ mit dem kolloquialen „Hast du das mitgekriegt?“ wiedergegeben. Eine interessante Lösung bietet das Beispiel (47): „hold the phone“, die man in englischsprachigem Raum sagt, wenn je-

mand einen unverständliches Kommentar gibt oder wenn jemand mehr Information braucht, wurde in der polnischen Übersetzung mit „reszty nie trzeba“ (=Stimmt so.) umgegangen, das ein Zitat aus der polnischen Translation von „Kevin-allein zu Haus“ bildet. Das Zitat ist bis jetzt soweit erkennbar, dass es gut funktioniert. Auch im Beispiel (50) statt „umarł“ (=ist gestorben) taucht das umgangssprachliche Wort „czapa!“ auf.

21	(Donkey) Man, isn't this romantic? Just look at that sunset.	(Osioł) Brachu, ale nastroje! Zachód jak w mordę strzelił!	(Esel) Bruder, schau, was für ein Klima! Sonnenuntergang wie auf die Fresse!
22	(Donkey) Oh, come on, Shrek. Wake up and smell the pheromones!	(Osioł) Oj daj spokój Shrek! Ocknij się i sztachnij feromona!	(Esel) Bitte Shrek! Erwache und mach einen Zug mit Pheromonen!
23	(Fiona) But we have to say vor this moment! You could recite an epic poem for me. A ballad? A sonnet! A limerick? Or some-	(Fiona) Winniśmy smakować tę wzniosłą chwilę! Chociaż jakiś poemat zadeklamuj! Balladę? Fraszkę? Sonecik!	(Fiona) Wir sollen aber das Moment genießen! Sag mir mindestens ein Poem! Eine Ballade? Ein Epigramm? Ein kleines Sonet? Ein Spruchge-

	thing!	Fraszke jakąś! Cokolwiek!	dicht? Irgendwas!
	-I don't think so.	(Shrek) Jakoś nie mam weny!	(Shrek) Ich habe keine Inspi- ration.
24	(Mouse) -Is that you, Gorder? -How did you know?	(Mysz) - Zygmunt? - No a kto ma być?	(Maus) - Sigmund? - Wer sonst?

Die oben aufgezählten Beispiele zeigen weitere Unterschiede zwischen der Originalfassung und der polnischen Übersetzung. Auf Englisch eher neutral „isn't that romantic“ wurde auf Polnisch als „Bruder, was für ein Klima“ verfeinert (Beispiel 21). Dann kommt eine sehr umgangssprachliche Metapher „jak w mordę strzeli!“ (=wie auf die Fresse!), die der Komik auslösende Kontrast zwischen romantischer Umgebung und verwendeter Straßensprache noch vertieft. Im Beispiel (22) wurde erneut das neutrale „smell“ als sehr umgangssprachige „sztachnij“ wiedergegeben. Das Beispiel (23) zeigt den Sarkasmus Shreks, der in der polnischen Version noch verstärkt wurde: er antwortet auf Englisch „I don't think so“ und auf Polnisch: „Ich habe keine Inspiration“. Dabei ist es anzumerken, dass sich Fiona wieder

in einer sehr altmodischen Weise zu Shrek wendet: sie sagt „winniśmy” statt „powinniśmy” (=wir sollen). Im Beispiel (24) wurde der englische Name „Gordon“ zum polnisch klingenden „Zygmunt“.

25	(Shrek) Can't we just settle this over a pint?	(Shrek) Nie możemy tego umówić przy bezalkoholowym?	(Shrek) Können wir das nicht beim alkoholfreien Bier besprechen?
26	(Shrek) No! You dense, irritating, miniature beast of burden!	(Shrek) Ty tępy, irytujący, kłapouchy gaduło!	(Shrek) Du dummer, irritierender Plappertasche mit Hängeohren!
27	(Donkey) -So where is this fire-breathing-pain-in-the-neck anyway?	(Osioł) No to gdzie jest ta ognista potwora, co?	(Esel) Also wo ist dieser Feuermonster?
28	(Donkey) Does anyone know the Heimlich?	(Osioł) Czy jest na sali lekarz?	(Esel) Gibt es einen Arzt hier?

Interessanterweise wurde „pint“ (=Bier) im Beispiel (25) auf Polnisch mit „alkoholfreies Bier“ wiedergegeben, wahrscheinlich zur Verstärkung des Sarkasmus (da es sich um einen Animationsfilm für Minderjährige handelt). Im Beispiel (26) wurde Esel „kłapouchy“ genannt, was sich auf die erste polnische Übersetzung von „Winnie the Pooh“ Irena Tuwims bezieht. Der Neologismus „Fire-breathing-pain-in-the-neck“ verwandelt sich in der polnischen Version zum weiblichen Feuermonster (statt „potwór” Masculinum wurde „potwora” (Neologismus!) Femininum verwendet) (Beispiel 27), während „Heimlich manouver“ zu „Gibt es einen Arzt hier?“ wird (Beispiel 28).

29	(Farquaad) -Very well, orge. The deed to your swamp, cleared out, as agreed.	(Farquaad) Niech będzie Ogrze, oto prawo do ziemi. Znaj łaskę pana.	(Farquaad) Na gut, Oger, das ist dein Recht auf Grund. Erkenne meine Gnade.
30	(Donkey) I'm gonna take drastic steps. Kick it to the curb. Don't mess with me. I'm the stair master. I've mastered the stairs. I wish I	(Osioł) Bezwzględny będę! Zero litości! Znam karate czwarty stopień... Wtajemniczenia, nie? Rany ale będzie jadka, no będzie	(Esel) Ich werde rücksichtslos! Kein Mitleid! Ich kenne Karate, der vierte Grad... der Einweihung, verstehst du? Gott, es wird

	had a step right here. I'd step all over it.	rzeźnia normalnie!	ein Massaker, ein echter Schlachthof!
31	(Donkey) You're mean, green, fightin' machine. To- gether we'll scare the spit out of anybody that crosses us.	(Osioł) Z moim mózgiem i twoim gabarytem cała droga nasza! Nikt nam nie podskoczy!	(Esel) Mit meiner Intellekt und deiner Kraft wir haben schon gewonnen! Niemand wird aufmucken!

Im Beispiel (29) wurde auf Polnisch der Satz „Erkenne meine Gnade“ zugefügt, um zu betonen, erstens: dass Lord Farquaad Shrek verachtet, zweitens: dass er an einem Minderwertigkeitskomplex leidet. Beispiel (30) wird stilistisch durch z.B. Einführung von Karate verschönert.

Im Beispiel (31) präzisiert der Esel das im Original verwendete „together“ (= zusammen) als sein Gehirn und die Größe Shreks. Da Esel nicht besonders klug zu sein scheint, bringt uns diese Anmerkung zum Lachen.

32	(Mirror) So, just sit back	(Lustereczko)	(Spiegel)
----	----------------------------	---------------	-----------

<p>and relax, my lord, because it's time for you to meet today's eligible bachelorettes. And here they are! Bachelorette number one is a mentally abused shut-in from a kingdom far, far away. She likes sushi and hot tubbing anytime. Her hobbies include cooking and cleaning for her two evil sisters. Please welcome Cinderella.</p> <p>Bachelorette number two is a cape-wearing girl from the land of fancy. Al-</p>	<p>A teraz nasz przyszły król pozna nasze piękne kandydatki! A oto i one: Kandydatka numer jeden to upośledzona psychicznie dziewczynka z odległego królestwa. Jej ulubione zajęcie to pranie, sprzątanie i gotowanie dla macochy i jej dwóch podłych córek. Brawa dla Kopciuszka! Kandydatka numer dwa to śpiąca piękność o której marzą mężczyźni. Przyznaje się do związku z siedmioma krasnalami, ale podkreśla, że nie jest łatwa. Pocałuj jej zimne, martwe usta, a przekonasz się jaka jest gorąca!</p>	<p>Und jetzt präsentiere ich unserem zukünftigen König die schönen Kandidatinnen! Da kommen sie: Die erste Kandidatin ist ein geistig behindertes Mädchen aus einem entfernten Königreich. Ihre Lieblingsaktivitäten sind Waschen, Putzen und Kochen für ihre Stiefmutter und zwei meiner Töchter. Applaus für Aschenputtel!</p> <p>Die zweite Kandidatin ist eine Schönheit, von der viele Männer träumen. Sie gibt zu, eine Beziehung mit</p>
---	--	---

<p>though she lives with seven other men, she's not easy. Just kiss her dead, frozen lips and find out what a live wire she is. Come on. Give it up for Snow White!</p> <p>And last, but certainly not last, bachelorette number three is a fiery redhead from a dragon-guarded castle surrounded by hot boiling lava! But don't let that cool you off. She's a loaded pistol who likes pina colads and getting caught in the</p>	<p>Brawa dla Śnieżki!</p> <p>I wreszcie kandydatka numer trzy, piękna mieszkanka luksusowego zamku strzeżonego przez smoka i otoczonego wrzącą lawą. Oby to nie ostudziło waszego entuzjazmu. Dziewczyna jest gorąca, lubi drinki z pałeczką i malować paznokcie. Brawa dla królowny Fiony!</p>	<p>sieben Zwerge zu haben, aber betont, dass sie nicht einfach ist. Küsse ihre kalte, tote Lippen und erfahre wie heiß sie ist! Applaus für Schneewittchen!</p> <p>Und als letzte, die dritte Kandidatin, die schöne Bewohnerin des luxuriösen Schloss, der von einem Draht bewahrt und durch die siedend heiße Lava umkreist ist. Das sollte ihrer Enthusiasmus nicht abkühlen! Das Mädchen ist heiß, mag Drinks und Nägel malen. Applaus für Prinzessin</p>
---	---	---

	rain. Yours for the rescuing, Princess Fiona!		Fiona!
33	(Fiona) "By night one way, by day another. This shall be the norm... until you find true love's first kiss... and then take love's true form."	(Fiona) „Za dnia pięknoscia, w nocy zaś szkaradą, póty czar będzie trwał, póki miłości poznasz słodki smak. I prawdziwy swój przybierzesz kształt.”	(Fiona) „ Beim Tageslicht eine Schönheit, in der Nacht ein Ungeheuer. Der Zauber wird gültig bis du das süße Geschmack der Liebe kennen lernst. Dann bekommst du dein wirkliches Gestalt“.

Der Humor im Film basiert hauptsächlich auf Anspielungen an wohl bekannten Märchen. Um sie erkennbar zu machen, musste die Übersetzung der entsprechenden Zitate stilistisch angepasst werden. Als sich Lord Farquaad an das Spieglein wendet, sagt er auf Polnisch: „Lustereczko powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy w świecie?” (=Spieglein, sagt doch, wer ist der schönste auf der Welt?), was ein bisschen vom Original abweicht („Mirror, mirror on the wall, who's the fairest of them all?“) , aber ein leichter erkennbares Zitat aus der polnischen „Schneewittchen“ ist. Die Präsentation der Junggeselinnen im Beispiel (32) wurde meiner Meinung nach sehr erfolgreich wiedergegeben: in diesem Fall war die genaue Über-

setzung des Inhalts nicht so wichtig wie die Beibehaltung der TV-Show-Stilistik. Beispiel (33) ist eine Zauberformel und musste auch stilistisch verschönert werden, dabei war aber der Inhalt sehr wichtig, weil der Kern der Geschichte hier erklärt wurde.

34	<p>(Donkey) You almost burned the hair outta my nose, just like the time</p> <p>{mumbling}</p> <p>Than I ate some rotten berries. I had strong gases eking out of my butt that day.</p>	<p>(Osioł) Stry, prawie mi przeżarło nos! Tak jak wtedy</p> <p>{mamrocze}</p> <p>a na deser brukselki, no kamikadze, boski wiatr, nie ma przebaczyć!</p>	<p>(Esel) Alter, das hat mich fast die Nase zerfressst! Genau so wie</p> <p>{murmelt}</p> <p>und als Nachspeise Rosenkohle, ein echter Kamikaze, der göttliche Wind, keine Verzeihung!</p>
35	-	<p>(Wróżki) o Matko! Ja zamawiam kanapę!</p>	<p>(Feen) Mutter! Ich nehme die Sofa!</p>

36	-	(Pinokio) C C CWK ...!	-
37	(Lord Farquaad) Run, run, run, as fast as you can. You can't catch me. I'm the gingerbread man!	(Lord Farquaad) Ciach, ciach uciekaj ile masz sił! I tak nie uciekniesz – w męczarniach będziesz się wił!	(Lord Farquaad) Zack, zack, zack, lauf weg so schnell wie du kannst! Du wirst nicht wegrennen, du wirst gefoltert!
38	(Shrek) I think you are going the right way for a smacked bottom! (Donkey) Sorry about that!	(Shrek) Słuchaj, jeszcze chwila, a otworzę wytwórnię salami! (Osioł) Wyrwało mi się!	(Shrek) Hör zu, noch etwas und ich öffne eine Salami-Fabrik! (Esel) Es ist mir herausgerutscht!

Manchmal wurden ganze Textfragmente verändert oder zugefügt, wahrscheinlich um den komischen Effekt zu verstärken und die Dynamik des Filmes zu verbessern. Im Beispiel (34) tauchen Kamikaze, Rosenkohle und „der göttliche Wind“ auf, die sonst im Original nicht vorhanden sind. Die Ergänzung macht das beschriebene Bild deutlicher und lustiger. In den Beispiel (35) und (36) wurden neue Fragmente zugefügt, während im Original nichts gesprochen wurde. Dabei wäre wichtig anzumerken, dass C C CWK der Anfang der Hymne einer polnischen Fußballmannschaft ist (Legia Warszawa), was eine kulturspezifische Farbe

zufügt. Da man in diesen Momenten niemanden genau sieht, konnten die Sätze problemlos eingeführt werden. Beispiel (37) stellt ein interessantes Wortspiel dar: „ciach, ciach, ciach“ (=zack, zack, zack) klingt fast wie „ciacho“ (=Kuchen/ein fischer Junge). So spricht Lord Farquaad dem Pfefferkuchenmann an, der tatsächlich ein „ciacho“ ist. Im Beispiel (38), während Shrek über „smashed bottom“ im Original spricht, kommt in der polnischen Übersetzung „Salami-Fabrik“ vor.

39	(Donkey) Ohh! Shrek! Did you do that? You gotta warn somebody before you just crack one off. My mouth was open.	(Osioł) Uch, Shrek, wymaskło Ci się? Słuchaj, Ty uprzedzaj zanim popuścisz. Ja tu się cieszę górskim powietrzem!	(Esel) Uh Shrek, ist dir was entschlüpft? Alter, du sollst mir voraussagen bevor du lockerst. Ich genieße hier frische Luft!
40	(Fiona) You didn't slay the dragon? (Shrek) It's on my to-do list. Now come on!	(Fiona) Nie pokonałeś jeszcze smoka? (Shrek) Nie za to mi płacą! Rusz się!	(Fiona) Hast du den Draht noch nicht besogen? (Shrek) Mir wird dafür nicht bezahlt! Beeile dich!

41	(Fiona) That's what all the other knights did. (Shrek) Yeah, right before they burst into flame.	(Fiona) Inni rycerze właśnie tak robili! (Shrek) No, tak podobno smakują najlepiej!	(Fiona) Andere Ritter haben so gemacht! (Shrek) Und so schmecken sie am besten!
42	(Shrek) Ya comin', Donkey? (Donkey) I'm right behind ya.	(Shrek) Idziesz Ośle? (Donkey) No a co tu będę siedział!	(Shrek) Kommst du mit, Esel? (Esel) Es nutzt nicht hier zu bleiben!

Lustig wurde auch das Beispiel (39) verändert: „My mouth was open“ wurde als „Ich genieße frische Luft“ wiedergegeben. Das liegt wahrscheinlich am polnischen Schauspieler an, Jerzy Stuhr, der die Dialoge des Esels vorgelesen hat. Beispiele (40), (41) zeigen den Sarkasmus Shreks, der in der polnischen Version noch verstärkt wurde. Im Beispiel (40) sagt er „It’s on my to-do list“ and auf polnisch „Mir wird dafür nicht bezahlt!“. Beispiel (41) auf Englisch: „Yeah, right before they burst into flame“ gegenüber dem polnischem „Und so schmecken sie am besten!“. Im Beispiel (42) statt „ Im right behind ya“ sagt der Esel „Es

nutzt nichts hier zu bleiben“. Es ist bei diesem Beispiel anzumerken, dass der Esel als ein afroamerikanischer Hip-hop Sänger stilisiert ist: er spricht eher umgangssprachlich (z.B. Verwendung von „ya“ statt „you“) und ist sehr locker in seinem Verhalten. Seine Stimme gehört zu Eddy Murphy, einen afroamerikanischen Schauspieler. Da in Polen keine Afroamerikaner leben und diese Stilistik fremd ist, war dieses Element besonders schwierig zu Übersetzen. Wierzbicka hat sich in diesem Hinsicht einfach für kolloquiale Sprache entschieden, ohne Herkunftsspezifika wiederzugeben.

43	<p>(Shrek) - Listen, little donkey. Take a look at me.</p> <p>What am I?</p> <p>- (Donkey) Uh - - Really tall?</p>	<p>(Shrek) Słuchaj, skoncentruj się. Przyjrzyj mi się dobrze. I co widzisz?</p> <p>- (Osioł) Że... Lubisz zjeść?</p>	<p>(Shrek) Hör zu und konzentriere dich! Schau mich genau zu. Was siehst du?</p> <p>- (Esel) Dass du gerne isst?</p>
44	<p>(Pinokio)</p> <p>Oh gosh, no one invited us.</p>	<p>(Pinokio)</p> <p>Ej Ty! No nie bądź taki drewniak!</p>	<p>(Pinokio)</p> <p>Du! Sei nicht so bierernst!</p>

45	(Pig) He huffed and he puffed and he..... signed an eviction notice.	(Świnki) Lord Farquaad dmuchał, chuchał... I zarządził, świnia, eksmisję.	(Schweinschen) Lord Farquaad schnaufte und keuchte und ordnete, Schwein, die Zwangsräumung an.
46	(Shrek) Sure it's big enough. But look at the location!	(Osioł) Trochę to zaniedbane. Ale za to jaka dzielnica!	(Esel) Es ist ein bisschen vernachlässigt. Aber in so einem guten Viertel!

Im Beispiel (43) wird als Antwort für „was siehst du?“ statt „Du bist groß“ „Du isst gerne“ eingeführt, als Anspielung zur Korpulenz Shreks. Im Beispiel (44) wird die Sinne auch verkehrt wiedergegeben. Beispiel (45) ist besonders interessant: durch die Verwendung von Schwein (als Schimpfwort) in den Dialogen wird das Ganze viel lustiger, da der Text von einem Schweinchen gesprochen wird. Im Beispiel (46) wird „Sure, it's big enough“ durch „Es ist ein bisschen vernachlässigt“ ersetzt.

47	(Shrek) Wait a second. Donkeys don't have sleeves.	(Shrek) Zaraz, zaraz, osły nie mają odzieży!	(Shrek) Warte, aber Esel haben keine Kleidung!
----	--	--	--

	(Donkey) You know what I mean.	(Osioł) Już nie bądź taki mądry.	(Esel) Sei nicht so klug!
48	(Shrek) What? That wasn't in the job description. (Donkey) Maybe it's a perk.	(Shrek) Co? Tego umowa nie obejmowała? (Osioł) Może małym druczkiem!	(Shrek) Wie? Das steht nicht im Vertrag! (Esel) Vielleicht klein geschrieben!
49	(Esel) Okay, so here's another question. Say there's a woman that digs you, right, but you don't really like her that way. How do you let her down real easy so her feelings aren't hurt, but you don't get burned to a crisp and eaten? (Fiona) You just tell her she's not your true love. Ev-	(Osioł) Słuchaj, to może inaczej. Powiedzmy, że jakaś na ciebie leci, ale ty nie bardzo. Chemia nie teges. Jak jej to dać odczuć, ale nie zranić, bo cię usmaży i zje? Doradź coś! (Fiona) No cóż, powiedz po prostu, że nie jest ci przeznaczona. To się czuje, kiedy spotka się swoją prawdziwą... ej!	(Esel) Hör zu, vielleicht etwas anderes. Sag man, dass eine dich mag, aber du fühlst nichts. Die Chemie fehlt. Wie soll ich das ihr spüren lassen, aber ohne sie zu verletzen, weil sie mich frittieren und essen kann? Gib mit ein Rat! (Fiona) Na ja, du kannst

	<p>everyone knows what happens</p> <p>when you find your - - Hey!</p>		<p>sagen dass sie einfach</p> <p>nicht dein Schicksal ist.</p> <p>Das fühlst du, wenn du</p> <p>deine wahre Liebe.... ei!</p>
50	<p>(Shrek) Let me put it this way, Princess. Men of Farquaad's stature are in short supply.</p> <p>(Donkey) I don't know. There are those who think little of him.</p>	<p>(Shrek) Jakby Ci to powiedzieć królewno. O ludziach takich jak Farquaad mam dość niskie mniemanie.</p> <p>(Osioł) Ja nie wiem Shrek, ty go po prostu za mało i za krótko znasz!</p>	<p>(Shrek) Wie soll ich das dir sagen Prinzessin... Von Leuten wie Farquaad halte ich eher wenig.</p> <p>(Esel) Vielleicht kennst du ihm einfach zu kurz und zu wenig!</p>

In den Beispielen (47) und (48) wird der Sinn wieder ein bisschen verändert. Beispiel (49) wird in der polnischen Version durch Ausdrücke wie „Chemie fehlt“, „dein Schicksal ist“ verschönert. Beispiel (50) ist besonders interessant: Shrek und Esel mockieren sich über die Körpergröße Lord Farquaads durch Verwendung die Worten „kurz“ und „klein“. Da aber in den jeweiligen Sprachen unterschiedliche grammatikalische Strukturen existieren, waren diese Wortspiele schwierig wieder zu geben.

51	(Robin Hood) Be still, mon cherie, for I am your savior! And I am rescuing you from this green... beast.	(Robin Hood) Nic nic mon cherie, nadchodzi ratunek! Ja Cię tylko salvuję z łapy tego potwór... Roman	(Robin Hood) Es ist nichts mon cherie, es kommt die Rettung! Ich salviere dich aus den Händen dieses Monster.... Ich bin Roman.
52	(Donkey) Well, I ain't gonna lie. You are ugly. But you only look like this at night. Shrek's ugly 24/7.	(Osioł) Nie no, owszem, jesteś wstrętna, ale za to tylko w nocy. Shrek ma obciach w pełnym zakresie.	(Esel) Na ja, du bist urhässlich, aber nur in der Nacht. Shrek trägt diese Schande in vollem Ausmaß!
53	(Esel) I'm a donkey on the edge!	(Osioł) To się nazywa wejście!	(Esel) Das ist ein Eintritt!
54	(Gingerbreadman) God bless us, everyone.	(Pierniczek) Kochani, załatwcie jakąś rentę, czy coś...	(Lebkuchenmann) Meine Lieben, versuch eine Rente oder irgendwas für mich zu organisieren...

Lustigerweise stellt sich Robin Hood im Beispiel (51) als 'Roman' dar. Roman funktioniert in der polnischen Kultur als ein eher lächerlicher Name. Das ganze Gespräch Robins mit Fiona wurde erfolgreich übersetzt – wie im Original spricht Robin auf Polnisch mit dem irritierendem französischen Akzent und vielen grammatischen Fehlern. Klarerweise weckt Französisch in Polen bessere Konnotationen als im englischsprachigen Raum, deswegen geht dieser zusätzliche Aspekt im Synchronisation verloren. Noch zu erwähnen ist, dass Leute aus dem Dorf, die am Anfang des Filmes Shrek angreifen möchten, mit einem „dörflichen“ Akzent sprechen und in einer Weise, die für ungebildete Leute typisch ist. Sie nennen sogar „Lord Farquaard“ „Fawkart“. Im Beispiel sagt der Esel (52) statt „Shrek’s ugly 24/7“ „Shrek trägt diese Schande in vollem Ausmaß“. Interessanterweise betet der Lebkuchenmann im Beispiel (54) auf Polnisch um eine Rente, während im Original nur „God bless everyone“ steht.

Im Folgenden werden die Lieder genauer besprochen.

Lieder in der originalen Reihenfolge:

	Originale Lieder	Polnische Übersetzung wenn vorhanden	Übersetzung der polnischen Version (meine Ü.)
--	-------------------------	---	--

1	„All star“	-	-
2	„Bad reputation”	-	-
3	„Escape (The Pina Colada Song)	-	-
4	'Cause I'm all alone There's no one here beside me My problems have all gone There's no one to deride me But you gotta have friends	Bo jestem taki sam, jak palec albo cośtam, problemów wreszcie sto, samotność ciężki los... Przyjacielem mym bądź!	Da ich alleine bin, wie ein Finger oder etwas anderes. Probleme gibt es viele und Einsamkeit ist ein schweres Schicksal... Sei mein Freund!
5	(Donkey) On the road again. Sing it with me, Shrek. -I can't wait to get on the road again.	(Osioł) Znow mnie wzywa szlak... Śpiewaj ze mną Shrek! Słyszę znowu tkliwy szlaku zew...	(Esel) Die Reiseroute ruft mich wieder.... Shrek, sing mit! Ich höre wieder den zärtlichen Ruf des Wegs...
6	Welcome to DuLoc such a	DuLoc wita Was w tym	DuLoc begrüßt sie an diesem

	perfect town Here we have some rules Let us lay them down Don't make waves, stay in line And we'll get along fine DuLoc is perfect place Please keep off of the grass Shine your shoes, wipe your... face DuLoc is, DuLoc is DuLoc is perfect place	cudownym dniu, kilku zasad się nauczycie tu, spokój, ład, dobry ton, wszechobecny bon ton. W DuLoc tego trzymaj się. Miły bądź, słowa waż, glancuj but, wytrzyj... twarz. DuLoc chce gościć Was, wstąpcie jeśli macie czas!	schönen Tag. Sie lernen hier ein paar Hinweise: Ruhe, Ordnung, Etikette, überall savoir-vivre. In DuLoc sollst du diese Regeln beachten. Sei nett, pass auf deine Wörter auf, putz deine Schuhe, wisch dein Gesicht ab! DuLoc will dich bewirten, komm, falls du Zeit hast!
7	It is you (I have loved)	-	-
8	Ta, dah, dah, dah, whoo. I steal from the rich and give to the needy. He takes a wee percentage,	Taratatatata! Ja kroję bogatych i biednym daję, bierze 8 procent, tak wam się wydaje!	Ta-da-da-da-da. Ich beleich-tere den Reichern und gebe den Armen, ich nehme 8 Prozent, dass denkt ihr alle!

But I'm not greedy. I rescue pretty damsels	Ratuję piękne damy, Panowie chór!	Ich rette schöne Damen, Männer, Chor! Und er? Mo-
Man, I'm good	Ale kto? Monsieur Hood!	sieur Hood!
What a guy, Monsieur Hood	Balecik!	Balett!
Break it down	Uczciwy jest i z pannami	Er ist ehrlich und mit Mäd-
I like an honest fight	brata się,	chen befreundet, er sagt da-
and a saucy little maid	on chce przez to	mit, dass er gern mit fortge-
What he's basically saying	powiedzieć, że chce się z	hen würde. Also wenn ich
is he likes to get - -	tobą przejść.	einen Ogr sehe, der eine
Paid	Więc kiedy ogra widzę,	Dame gefangen hat, denke
So	który damę złapał,	ich: das ist schlecht,
When an orge in the bush	myślę sobie, że to źle	schlecht
grabs a lady by the tush	to źle	schlecht.
That's bad	to źle	Die große Bestie hat vor,
That's bad	to źle	eine Schöne zu lieben, ich
When a beauty's with a	Wielkie bydlę zamiar ma	bin wütend (und wir auch!).
beast	kochać piękną, a więc ja	Also ich nehme mein Messer
it makes me awfully mad	wściekam się (my z Tobą	und werde dir Blut abziehen!

	He's mad	też)	Schau Burschen, er will
	He's really, really mad	biorę ostrze więc i utoczę	gleich sterben!
	I'll take my blade and	tobie krwi, spójrzcie	
	ram it through your heart	chłopcy, on nie będzie zaraz	
	Keep your eyes on me, boys	żył!	
	'cause I'm about to start!		
9	„My beloved monster“	-	-
10	„You belong to me“	-	-
11	„Halleluyah“	-	-
12	Then you got to, got to try a little tenderness.	To bracie, bracie daj jej trochę ciepła, i juuuuz!	Also Bruder, gib ihr ein biss- chen Wärme und so geht's!
13	„I'm a believer“	-	-
14	„Stay home“	-	-
15	„Best Years Of Our Lives“	-	-
16	„Like WOW!“	-	-

17	„It's you I have loved“	-	-
----	-------------------------	---	---

Es ist zu beobachten, dass nicht alle Lieder übersetzt wurden– nur die, die eine Bedeutung für die Handlung haben. Die Übersetzungen sind konsequent: nur diese Lieder, die ins Polnische übersetzt wurden, wurden auch auf Deutsch synchronisiert. Das erste wiedergegebene Lied 'Cause I am all alone' ist ein Meisterstück auf Polnisch – nicht nur wurde es von Jerzy Stuhr fantastisch gesungen (mit einer veränderten Melodie gegenüber dem Original), es wurde auch ein zusätzlicher Witz für das erwachsene Publikum eingeführt ('Da ich alleine bin, wie ein Finger oder etwas anderes' - auf Polnisch bildet das eine klare Anspielung), Beispiel (5) beinhaltet Anarchismen, die in der englischen Version nicht vorhanden sind („szlaku zew“). Die Übersetzung im Beispiel (6) wurde praktisch als ein neues Lied geschrieben, aber spiegelt sehr gut die Stilistik wieder und passt mit der Melodie und dem Rhythmus zusammen. Das Gleiche im Beispiel (8) – Inhalt wurde nicht genau übersetzt, sondern lustig adaptiert. Es wurde sogar 'Balecik' (Balett) - Anruf zugefügt, als „merry company“ begann zu tanzen. Im Beispiel (12) wurde neutrales „you“ mithilfe sehr kolloquialen „Bruder“ („bracie!“) übersetzt.

Weiters folgt einen Einblick in den englisch-deutschen Vergleich.

7.2. Das Original vs. Deutsche Übersetzung

Nr	EN	DE
1	<p>(Donkey) - Yes, I was talkin' to you.</p> <p>Can I just tell you that you was really great back there, man? Those guards they thought they was all of that. Then you showed up and,bam, they was trippin' over themselves like babes in the woods. See, that-that...that really made me feel good to see that.</p>	<p>(Esel) - Ja, ich hab' mit dir geredet.</p> <p>Ich wollte dir nur sagen, daß du spitze warst. Also, diese Wachen... die hielten sich für die Größten. Aber dann kamst du und, bamm! Sind sie umgefallen wie 'n paar nasse Säcke.</p> <p>Und das, äh, ...ging runter wie Öl, muß ich sagen.</p>
2	<p>(Donkey) You a mean, green fightin' machine.</p> <p>Together we'll scare the spit out of anybody that crosses us!</p>	<p>(Esel) Du bist 'ne große fette Kampfmaschine, wir beide könnten allen 'ne Schei... äh, Heidenangst einjagen.</p>
3	<p>(Donkey) Man, you almost burned the hair out of my nose. Just like the time.. and then I ate some rotten</p>	<p>(Esel) Du hättest mir fast die Haare in der Nase weggeätzt Genau wie damals, als ... und zum Nachtisch</p>

	<p>berries. Man, I had some strong gasses eekin' outta my butt that day.</p>	<p>die verdorbenen Beeren. Mann, da konnt ich die Umwelt mit 'n paar kräftigen Gasen erfreuen.</p>
4	<p>(Donkey) I guess... .. you don't, uh, entertain much, do you?</p>	<p>(Esel) Ich schätze, äh, du hast nicht häufig Gäste, oder?</p>
5	<p>(Shrek) Oh, yeah! Ah! Ah! Thank you! Thank you very much! I'm here till Thursday. Try the veal! Ha, ha!</p>	<p>(Shrek) Ich danke ihnen vielmals, ich bin bis Donnerstag hier. Autogramme gibt es zu jeder vollen Stunde!</p>
6	<p>(Donkey) Ohh! Shrek! Did you do that? You gotta warn somebody before you just crack one off. My mouth was open.</p>	<p>(Esel) Uh, Shrek, warst du das jetzt? Mann, du musst einen warnen wenn du einen Fahrn lässt, mein Maul stand sperrangelweit offen!</p>
7	<p>(Shrek) It's brimstone. We must be getting close. (Donkey) Yeah, right, brimstone. Don't be talking about it's the brimstone. I know what I smell. It wasn't no brimstone. It didn't come off no stone</p>	<p>(Shrek) Das ist Schwefel. Wir müssen in der Nähe sein. (Esel) Welcher Schwefel? Ich weiß was ich gerochen habe und das war</p>

	neither.	kein Schwefel! Das war frecher, kleiner Wind, mein Lieber!
8	(Donkey) So where is this fire-breathing pain-in-the-neck anyway?	(Esel) So, wo sitzt denn diese feuer-spuckende Nervensäge?
9	(Fiona) And what of my groom-to-be? Lord Farquaad? What's he like? (Shrek) Let me put it this way, Princess. Men of Farquaad's stature are in short supply. (Donkey) I don't know. There are those who think little of him.	(Fiona)Nun wie ist denn mein zukünftiger Mann Lord Farquard so? (Shrek) Sagen wir es so, er ist knapp bemessen. (Esel) Es gibt andere, die würden ihn gering schätzen.
10	(Lord Farquaad) Uh, Thelonius. - You were saying?	(Lord Farquaad) Ä, Tilonius? - Was wolltest du sagen?
11	(Shrek) Sure it's big enough. But look at the location!	(Shrek) Groß genug ist es ja mal! Bloß diese Scheißelage!
12	(Fiona) "By night one way, by day another. This shall be the norm... until you find true love's first kiss... and then take love's true form."	(Fiona) „Des Tags ist es so, bei Nacht ganz anders. So ist es nunmal, bis zur wahren Liebe erster Kuss.“

13	<p>(Donkey) Hey wait, wait. What are you doin'? Listen to me. Look, you love this woman, don't you?</p> <p>(Shrek) Yes!</p> <p>(Donkey) You want to hold her?</p> <p>(Shrek) Yes!</p> <p>(Donkey) Please her?</p> <p>(Shrek) Yes!</p> <p>(Donkey)Then you... gotta, gotta try a little tenderness! The chicks love that romantic crap!</p>	<p>(Esel) Hey, warte, warte, was hast du vor? Hör mir zu. Du liebst doch diese Frau, oder?</p> <p>(Shrek) Ja.</p> <p>(Esel) Du willst sie umarmen?</p> <p>(Shrek) Ja.</p> <p>(Esel) Ihr gefällig sein?</p> <p>(Shrek) Ja.</p> <p>(Esel) Ja, dann versuch 's doch mal mit ein wenig Zärtlichkeit! Die Tussis lieben so 'nen romantischen Käse.</p>
----	--	---

Die deutsche Synchronisation wurde von Berliner Synchron GmbH Wenzel Lüdecke vorbereitet. Der Autor des Dialogbuches und die zuständige Person für die Dialogregie war Dr. Michael Nowka (gemäß <https://www.synchronkartei.de/?action=show&type=film&id=2966>). Es kann beobachten werden, dass die deutsche Version weniger von dem Original abweicht als die polnische, aber auch hier wird manchmal

etwas hingefügt. Im Beispiel (2) will der Esel zuerst „Scheißangst“ sagen, da stoppt er doch und sagt plötzlich: „Heidenangst“. Im Beispiel (3) erwähnt Esel „ die Umwelt, die sich mit vielen kräftigen Gasen erfreut hat“, was im Original nicht vorhanden ist. Im Beispiel (4) fragt Esel nicht nach „Unterhaltung/Bewirkung“ („entertainment“) sondern nur nach Gästen. „Try the veil“ im Beispiel (5), der auch in der polnischen Version übersetzerische Schwierigkeiten bereitete, wurde mit dem Satz: „Autogramme gibt es zu jeder vollen Stunde!“ umgegangen. Im Beispiel (7) kommentiert Esel am Ende: „Das war frecher, kleiner Wind, mein Lieber!“ („mein Lieber“ verstärkt das komische Effekt). „Fire-breathing-pain-in-the-neck wird zur „feuerspuckende Nervensäge“ im Beispiel (8). Beispiel (9) präsentiert sich sehr interessant – die Wortspiele wurden ziemlich erfolgreich wiedergeben: „knapp gemessen“ für „in short supply“, „andere werden ihn gering schätzen“ für „there are those who think little of him“. Der englische Name „Thelonius“ wurde germanisiert zu „Tilonius“ im Beispiel 10 (dieser Name wurde auch in der polnischen Synchronisation in der polnischen Version gegeben.).

Zum besseren Überblick hat die Verfasserin Problemstellen aus der polnischen Übersetzung in einer Tabelle gesammelt, um besser sehen zu können, welche Lösungen der deutsche Übersetzer gewählt hat.

	Originale Dialoge	Deutsche Übersetzung
--	-------------------	----------------------

1	(Donkey) Ohh, this is gonna be fun. We can stay up late, swappin' manly stories, and in the mornin'...I'm makin' waffles!	(Esel) Oh, das wird lustig! Wir bleiben die ganze Nacht auf, erzählen uns Männergeschichten, und morgen früh... mach ich uns Waffeln.
2	(Farquaad) Run, run, run, as fast as you can. You can't catch me, I'm the Gingerbread Man!	(Farquaad) Lauf, lauf, lauf, so schnell wie du kannst. Du kannst mich nicht fangen. Ich bin der Pfefferkuchenmann!
3	(Gingerbread man) Okay...I'll tell you. Do you know the Muffin Man?	(Pfefferkuchenmann) Okay, ... ich sag' es Euch. Kennt Ihr den Muffin-Mann?
4	(Donkey)You know what else everybody like? Parfaits. Have you ever met a person, you say, "Hey, let's get some parfaits", they say, "Hell, no, I don't like no parfaits"? Parfaits are delicious.	(Esel) Weißt du, was sonst noch beliebt ist? Parfaits. Hast du schon mal zu jemandem gesagt: "Hey, holen wir uns ein paar leckere Parfaits", und der antwortet: "Ich mag keine Parfaits"? Parfaits sind köstlich.

5	(Shrek) No! You dense, irritating, miniature beast of burden! Ogres are like onions! End of story. Bye-bye. See ya later.	(Shrek) Nein. Du unterbelichtetes, begriffsstutziges Miniatur-Lasttier! Oger sind wie Zwiebeln. Ende der Durchsage. Bye-bye! Man sieht sich!
6	(Shrek) Listen, little donkey, take a look at me. What am I? (Donkey) Uh... ..really tall?	(Shrek) Hör zu, kleiner Esel. Sieh mich genau an, was bin ich? (Esel) Äh...ganz schön groß?
7	(Mouse) I found some cheese.Ow! Blah! Awful stuff.	(Maus) Ich habe Käse gefunden! Es schmeckt echt furchtbar!
8	(Mouse) -Is that you, Gorder? -How did you know?	(Maus) Bist du das, Gorder? - Woher weißt du das?
9	(Shrek) Oh, no, no, no. Dead broad off the table.	(Shrek) Nein, nein, nein,die tote Braut kommt nicht auf den Tisch!
10	(Piglet) He huffed und he puffed und he..... signed an eviction notice.	(Schweinchen) Er hustete und prustete und... unterschrieb die Räumungsbefehle.

11	(Farquaad) Mirror, mirror on the wall. Is this not the most perfect kingdom of them all?	Spieglein, Spieglein an der Wand, ist dieses Königreich nicht gemacht von Meisterhand?
12	(Mirror) So, just sit back and relax, my lord, because it's time for you to meet today's eligible bachelorettes. And here they are! Bachelorette number one is a mentally abused shut-in from a kingdom far, far away. She likes sushi and hot tubbing anytime. Her hobbies include cooking and cleaning for her two evil sisters. Please welcome Cinderella. Bachelorette number two is a cape-wearing girl from the land of fancy. Although she lives with seven oth-	Also.. Leg euch einfach zurück und genieß .. Weil das ist die höchste Zeit, dass ihr die Jungseelen kennen lernt. Hier sind sie: Junggesellin Nummer 1: eine mental miss-handelte Stubenhockerin aus einem weit weit entfernten Königreich. Sie mag Sushi und Whirlpools und zwar rund um die uhr. Zu ihren Hobbies zählen Kochen und Putzen für ihre zwei bösen Schwestern. Ich präsentiere: Aschenputtel. Junggesellin Nr. 2: Ein Cape-tragendes Mädchen aus dem Märchenland. Obwohl sie mit sieben Männern zusammenlebt, ist sie nicht

	<p>er men, she's not easy. Just kiss her dead, frozen lips and find out what a live wire she is. Come on. Give it up for Snow White!</p> <p>And last, but certainly not least, bachelorette number three is a fiery redhead from a dragon-guarded castle surrounded by hot boiling lava! But don't let that cool you off. She's a loaded pistol who likes pina colads and getting caught in the rain.</p> <p>Yours for the rescuing, Princess Fiona!</p>	<p>leicht rumzukriegen. Küsst einfach ihre toten, erstarrten Lippen und findet heraus, was für ein Wirbelwind sie ist. Also Applaus für Schneewittchen!</p> <p>Letzte aber gewiss nicht geringste Junggesellin nr.3. Ein leidenschaftlicher Rotschopf. Lebt auf einer von einem Drachen bewachten Burg, umgeben von glühender Lava, aber lasst euch daran nicht abkühlen, sie ist ein Temperamentsbündel das Pinacoladas mag und sich gern vom Regen überraschen lässt!</p> <p>Bereit gerettet zu werden, Prinzessin Fiona!</p>
13	<p>(Donkey) I'll handle the stairs. I'll find those stairs. I'll whip their butt too. Those stairs won't know which way they're goin'.</p>	<p>(Esel) Die Treppen werde ich mal finden und ich werde sie von oben nach hinten versohlen, bis sie nicht weiß wo nach oben!</p>

14	<p>(Donkey) I'm gonna take drastic steps. Kick it to the curb. Don't mess with me. I'm the stair master.</p>	<p>(Esel) Ich greife zu drastischen Maßnahmen. Ich mache sie fix und fertig. Ich bin der Treppenmeister.</p>
15	<p>(Donkey) I hope you heard that. She called me a noble steed. She thinks I'm a steed.</p>	<p>(Esel) Na Klasse, ich hoffe, du hast das mitgekriegt. Ich bin ein edles Ross! Sie hält mich für ein Ross!</p>
16	<p>(Fiona) You may remove your helmet, good Sir Knight. (Shrek) Uh, no. (Fiona) Why not? (Shrek) I have helmet hair.</p>	<p>(Fiona) Ihr dürft doch den Helm abnehmen, edler Retter. (Shrek) Uh, nein. (Fiona) Warum nicht? (Shrek) Ich habe Helmhaare.</p>
17	<p>(Shrek) What? That wasn't in the job description.</p>	<p>(Shrek) Das stand aber nicht in der Jobbeschreibung!</p>

	(Donkey) Maybe it's a perk.	(Esel) Vielleicht ist das ein Bonus?
--	-----------------------------	--------------------------------------

Die meisten kulturellen Referenzen wurden in der deutschen Synchronisation beibehalten, wie im (1) – Waffeln, (3) - der Muffin-Mann oder (4) – Parfaits. Alle diese Elemente wurden in der polnischen Synchronisation mit zielkulturellen Äquivalenten ersetzt. Auch Beispiele (10) und (12) sind viel wörtlicher übersetzt als in der polnischen Übersetzung. Beispiel (11), obwohl es ein Zitat aus „Schneewittchen“ bildet, ist auch viel wörtlicher. Beispiel (2) beinhaltet in der polnischen Version ein onomatopoetisches Wortspiel – hier ist dieses Element nicht vorhanden. Beispiele (5) und (6) wurden Satz für Satz wörtlich wiedergegeben (im Gegensatz zur polnischen Übersetzung, die verfeinert wurde). Das gleiche gilt für viele andere Beispiele (wie im Beispiel 16 – helmet hair als Helmhaare).

Nun folgt der Vergleich von Liedern. Die Übersetzung von Liedern ist besonders schwierig, da die Worte mit dem Rhythmus übereinstimmen müssen. Zwar wird immer versucht, so viel wie möglich von dem Inhalt wiederzugeben, aber das Gewicht liegt hauptsächlich auf der musikalischen Form.

	Originale Lieder	Deutsche Übersetzung
--	------------------	----------------------

1	<p>'Cause I'm all alone</p> <p>There's no one here beside me</p> <p>My problems have all gone</p> <p>There's no one to deride me</p> <p>But you gotta have friends</p>	<p>Dann ich bin allein,</p> <p>und niemand hier steht zu mir,</p> <p>Die Sorgen sind dahin,</p> <p>und niemand spottet über mich</p> <p>Aber jeder braucht Freunde!</p>
2	<p>(Donkey) On the road again. Sing it with me, Shrek.</p> <p>-I can't wait to get on the road again.</p>	<p>(Osioł) On the road again. Du kannst ruhig mit-singen, Shrek! On the road again...</p>
3	<p>Welcome to DuLoc such a perfect town</p> <p>Here we have some rules</p> <p>Let us lay them down</p> <p>Don't make waves, stay in line</p> <p>And we'll get along fine</p> <p>DuLoc is perfect place</p> <p>Please keep off of the grass</p> <p>Shine your shoes, wipe your... face</p>	<p>Willkommen in dieser Duloc-Welt,</p> <p>es gibt Regeln hier,</p> <p>wie es uns gefällt.</p> <p>Steh" in Reih´und Glied und sing brav unser Lied, Duloc ist die Super-Welt!</p> <p>Freundlich sein und nicht barsch,</p> <p>putz" die Schuh´</p> <p>wisch den... Mund.</p> <p>Duloc ist, Duloc ist,</p>

	DuLoc is, DuLoc is DuLoc is perfect place	Duloc ist die Super-Welt!
4	Ta, dah, dah, dah, whoo. I steal from the rich and give to the needy. He takes a wee percentage, But I'm not greedy. I rescue pretty damsels Man, I'm good What a guy, Monsieur Hood Break it down I like an honest fight and a saucy little maid What he's basically saying is he likes to get - - Paid So When an orge in the bush	Zarazarazaza! Ich nehm` von den Reichen und gebe den Armen- für ein paar Prozentchen- aus purem Erbarmen! Ich rette hübsche Da- men, bin ich gut!! Unser Held- Monsieur Hood! Weiter so! Ich liebe den Kampf um eine schnuckelige Maid- aber er und sein Schwert sind zu allem bereit! Fasst ein Oger hinterm Baum einer Dame an den Saum, das ist schlimm, schlimm,

	grabs a lady by the tush That's bad That's bad When a beauty's with a beast it makes me awfully mad He's mad He's really, really mad I'll take my blade and ram it through your heart Keep your eyes on me, boys 'cause I'm about to start!	sehr schlimm. Ist die Schönheit bei dem Biest wird de wundervolle Tag vermiest, ist der Tag total vermiest. Ich nehme mein Schwert und ramm's dir ins Herz. Behaltet mich im Auge Jungs denn das ist kein Scherz! Au!
5	(Donkey)Then you got to, got to try a little tenderness.	(Esel) Ja, dann versuch 's doch mal mit ein we- nig Zärtlichkeit!

Das erste Lied wurde ganz wortwörtlich wiedergeben, während das zweite teilweise nicht übersetzt wurde. Beispiele (3) und (4) sind schon lockerer übersetzt – vor allem das Robin Hood Lied – einige Elemente wurden hinzugefügt, um den Rhythmus und Sprechlänge beizubehalten. Das Fünfte dagegen ist wieder sehr nah am Original.

8. Schlussfolgerung:

The existence of a tradition of translation is a valuable indicator of how a culture looks at other cultures. (Ripplinger, 2007:25)

Am Beispiel der polnischen und deutschen Synchronisationen von *Shrek* kann man zu dem Schluss kommen, dass die polnische Übersetzung mehr Unterschiede zum Original als die deutsche aufweist. Beide Synchrontexte können als „instrumentelle Übersetzungen“ im Sinne der Klassifizierung von Nord (vgl. Kadric et al. 2005: 98; siehe Kapitel 2) oder „kommunikativ einbeziehende Übersetzungen“ (wenn man die Klassifikation von Hansen folgt)

bezeichnet werden. Darüber hinaus gehören beide Texte zur adaptierenden Übersetzungen, in welchen einige Informationen ausgelassen und andere hingefügt wurden (um z.B. quantitative Lippensynchronität zu gewährleisten). Die Adaptation der Texte war erforderlich, weil Präsuppositionen im Ausgangstext für das Zielpublikum unverständlich waren. Wie schon erwähnt wurde, charakterisiert sich die audiovisuelle Translation durch keinen Anspruch auf völlige Äquivalenz. Warum aber ist die polnische Übersetzung „weniger äquivalent“ als die deutsche?

Der Grund dafür könnte die polnische Geschichte sein. Polen war lange Zeit unter kommunistischer Herrschaft, was zur Folge hatte, dass Grenzen verschlossen wurden und wenig Informationen und Produkte aus der westlichen Welt der polnischen Gesellschaft zugänglich waren. Diese Situation resultierte aus der Stellung der kommunistischen Regierung, die das „Fremde“ für etwas Minderwertiges und Feindliches hielt. Somit sollte die Gesellschaft vor dieser „verdorbenen“ Welt geschützt werden. Besonders isoliert war Polen unter Herrschaft Bieruts (1948-56) und später als Jaruzelski den Kriegsrecht eingeführt hat (1981-1983). Obwohl ein Teil Deutschlands auch eine kommunistische Episode erlebt hat, hat diese Erfahrung eher nur diesen Teil beeinflusst als den ganzen deutschsprachigen Raum. Die langjährige Isolierung von der westlichen Welt hat dazu geführt, dass amerikanische Kultur doch weniger bekannt in Polen ist, als sie es in den deutschsprachigen Ländern ist. Während z.B. Parfaits in der deutschen Übersetzung beibehalten wurden, mussten sie als Cremetörtchen in der polnischen Version übersetzt werden. Anderenfalls würde das polnische Publikum nicht wissen, worum es geht. Das gleiche gilt für „the muffin man“ (auf deutsch als Muffin-Mann und auf polnisch als „Wulstling und Grieß“). Es ist auch damit verbunden, dass die englische Sprache in den kommunistischen Zeiten kaum unterrichtet wurde. Zusätzlich wurde Polen lange gar nicht mit dem Westen assoziiert, es gehört(e) zu Mittel-/Osteuropa (der Terminus ist nicht nur rein geographisch). Der deutschsprachige Raum dagegen wurde immer als „westlich“ betrachtet, auch wenn sich die DDR auf der östlichen Seite des Eisenvorhangs befunden hat. Natürlich ist die junge Generation (nach 1989) in Polen in der globalisierten Welt schon viel mehr mit dem amerikanischen Kulturkreis vertraut. Junges polnisches Publikum bevorzugt oft US-Serien gegenüber den polnischen und lernt Englisch als die erste Fremdsprache schon im Kindergarten.

Zwar hatten beide Kulturen Perioden, in denen KünstlerInnen zensiert wurden, doch wurde die Zensur unterschiedlich ausgeübt. Das deutsche Nazi-Regime hat andersdenkende und ausländische Schöpfer stark verfolgt: die meisten wurden ermordet oder mussten fliehen. In Polen war die Situation nicht so schlimm, obwohl Intellektuelle, die nach der Meinung der Prominenten zu viel Kritik ausgeübt haben, verhaftet oder sogar getötet wurden. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die BDR mit den demokratischen Produktionen überflutet, weil die Filmindustrie als das Hauptmittel der „Umerziehung“ betrachtet wurde. Somit haben die deutschen BürgerInnen auch die Möglichkeit bekommen, westliche (hauptsächlich amerikanische) Filme und Kultur kennen zu lernen. Die DDR war inzwischen völlig davon abgegrenzt, zugänglich waren vor allem sowjetische Produktionen. Außerdem wurde in den 50ern in der DDR der Versuch unternommen, alle fremden Elemente in Filme einzudeutschen. Dieses Phänomen heißt „Alemannitis“ (vgl. Müller, 1982:26).

Im Grunde genommen, erlauben sich polnische ÜbersetzerInnen viel mehr Freiheit als ÜbersetzerInnen im deutschsprachigen Raum. Selbst Bartosz Wierzbięta, der die polnische Synchronisation vorbereitet hat, hat zugegeben, dass mindestens 5% der Dialoge seine eigene Worte darstellen (im Interview mit Andrzej Zwoliński für Menstream.pl, verfügbar auf Polnisch unter <http://menstream.pl/wiadomosci-reportaze-i-wywiady/krol-julian-rango-czy-shrek-nawet-nie-wiesz-ze-bohaterowie-filmow-mowia-wierzbieta.0,1119899.html>; zuletzt angesehen am 9. Februar 2015). Er sagt dazu:

Wenn man Dialogen in Shrek zuhört, weiß man, dass Anspielungen zu unserer polnischen Kultur nicht im Original vorhanden waren. Ich habe sie selbst erfunden; in diesem Sinne bin ich nicht nur ein reiner Übersetzer. (...). Ich verbessere den Originaltext, wenn ich mich beim Schreiben langweile. Es gab viele Filme, die ich in einer erheblichen Maße verändert habe.

(nach Długosz 2004: 1, 4, meine Übersetzung)

und noch:

All dialogues must be comprehensible for the Polish audience so is not always accurate to stick firmly to the original dialogues. If a play on words is not funny it needs to be adapted so that it serves its function in the Polish reality. The way I have developed my translation skills was my growing awareness of the freedom I have and the freedom I can allow myself.

(Bogucki/Kredens 2010:100)

Erstaunlicherweise, scheint diese Strategie auf dem polnischen Filmmarkt ganz gut zu funktionieren. Auch der Dialogproduzent Chuck Mitchell, der die Entstehung der polnischen Synchronfassung von „Shrek“ überwacht hat, lobt der Übersetzer und kommentiert so: „We had a great translator (...) I trusted him. There were lots of things that had to be changed because a lot of the fairy tales they use in 'Shrek' are not known in Poland. So we used dialogue to add some Polish fairy tales.“ (im Interview mit Mary McNamara, verfügbar auf http://www.boston.com/ae/movies/articles/2005/02/06/dubbing_makes_shrek_funny_in_foreign_languages/?page=full, zuletzt angesehen am 9. Februar 2015).

Darüber hinaus ist Polnisch im Vergleich zum Deutschen eine kleine Sprache, die von viel weniger Menschen gesprochen wird und weniger Einfluss ausübt. Tatal Asad (vgl. Asad 1986, 157-8), unterscheidet zwischen zwei Typen von Sprachen (starken und schwachen) indem er Sprachen der dritten Welt mit westlichen Sprachen vergleicht. In diesem Hinblick gehört Polen eher zu den schwachen Sprachen, im Gegenteil zu Deutsch, das eine starke Sprache ist. Asad kommt zur Schlussfolgerung, dass schwache Sprachen viel mehr zur Umwandlung neigen als die starken (Asad, 1986:157-8):

Because the languages of Third World societies... are 'weaker' in relation to Western languages (and today, especially to English), they are more likely to submit to forcible transformation in the translation process than the other way around. The reason for this is, first, that in their political- economic relations to third war countries, Western nations have the greater ability to manipulate the latter. And, second, Western languages produce and deploy desired knowledge more readily than Third World languages do. (The knowledge that Third world languages deploy more easily is not sought by Western societies in quite the same way or for the same reason).

Am Anfang der vorliegenden Masterarbeit wurden verschiedene Ansätze zum Thema „Bewertung einer Synchronisation“ eingeführt. Basierend auf der Popularität des Filmes „Shrek“ in beiden erwähnten Kulturkreisen, gelten beide Übersetzungen, meiner Ansicht nach, als gelungen. Natürlich hängt der Erfolg eines Filmes von vielen Faktoren ab und dabei ist die Übersetzung gar nicht der Wichtigste. Nichtsdestoweniger kann eine schlechte Übersetzung ein in der Ausgangskultur erfolgreicher Film zu einem Misserfolg machen: wie zum Beispiel „Pinocchio“ von Roberto Benigni (2002). Ursprünglich aus Italien, wurde der Film

sechsmal zu dem wichtigsten Filmpreis Italiens, David di Donatello premio, nominiert (und hat zwei Preise gewonnen). Seine englische Version dagegen, hat nur sechs Nominationen zu Razzie (Goldene Himbeere – ein amerikanischer Preis für schlimmste Filme) bekommen (basierend auf http://www.razzies.com/forum/2002-razzie-nominees-and-winners_topic5535.html, zuletzt angesehen am 10. Februar 2014).

Die Popularität der polnischen Synchronisation ist umso merkwürdiger, da polnische Zuschauer Voice-Over bevorzugen: laut Institut für Meinungs- und Marktforschung SMG KRC haben 50,1% der Angefragten Voice-over als die Lieblingsmethode angegeben (vgl. Bogucki 2004: 69).

Die Autorin erhofft sich, mit dieser Arbeit klar und deutlich aufgezeigt zu haben, wie sich die Translationskultur Polens von der des deutschsprachigen Raums unterscheidet und woher diese Unterschiede stammen .

9. Bibliografie:

9.1. Primärliteratur (DVDs)

„Shrek“, Imperial CinePix, Erscheinungsdatum 15.06.2006

„Shrek-der tollkühne Held“ , Studio Paramount, Erscheinungsdatum 9.11.2006

9.2. Sekundärliteratur:

ALBRECHT, Christina. 2010, *Die Problematik der Synchronisation englischsprachiger Filme ins Deutsche anhand der Beispiele „Singin’ in the rain“ und „Inglorious basterds“*.
Wien, (Masterarbeit, Universität Wien)

ALEXANDER, Manfred. 2003, *Kleine Geschichte Polens*. Stuttgart: Reclam

ASAD, Tatal.1986, *The concept of cultural translation in British social anthropology* in: J.-Clifford & G. Marcus (eds), *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*,.Berkeley & London: University of California Press

BAJBAKOW, Katharina Maria. 2006, *Zensur im Kommunismus – der polnische Spielfilm*.
Wien, (Masterarbeit Universität Wien)

BIRNER, Christine. 2006, *Einführung in die Terminologie der Filmsynchronisation im Deutschen und Englischen*. Wien, (Masterarbeit Universität Wien)

BOGUCKI, LUKASZ; KREDENS, KRZYSZTOF. 2010, *Perspectives on audiovisual translation*. Lodz, Peter Lang.

BÄRIGAM, Thomas. 2001, *Lexikon der Film- und Fernsehchronisation*. Berlin: Lexikon-Imprint-Verlag.

CHAUME VARELA, Frederic. 1997, *Translating non-verbal information in dubbing*. In POYATOS, Fernando: *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. S. 315-326.

DIAZ CINTAS Jorge, REMANES Aline. 2007, *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome Publishing.

DILLER, Hans-Jürgen; KORNELIUS, Joachim. 1978, *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer.

DÖRING, Sigrun. 2006, *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme GmbH.

FALKOWSKA, JANINA. *The cinema of moral concern and the fall of communism: 1980-1989* auf <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Poland-THE-CINEMA-OF-MORAL-CONCERN-AND-THE-FALL-OF-COMMUNISM-1980-1989.html>, zuletzt eingesehen am 11.08.2014.

FORD, Charles; HAMMOND Robert. 2005, *Polish Film*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.

GARNCARZ, Joseph. 2003, *Die Etablierung der Synchronisation in den 30er Jahren in „Schnitt, das Filmmagazin“, Nr. 29, S. 16-19.*

HALTOF, Marek. 2002, *Polish National Cinema*. Oxford: Berghahn Books.

HAUPTMANN, Daniel. 2013, *„Sprachvarietäten in der Synchronisation am Beispiel der US-Sitcom The Big Bang Theory“*. Wien, (Masterarbeit Universität Wien).

HESSE-QUACK, Otto. 1969, *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Spielfilmen*. München: Reinhardt.

HOEGNER, Wilhelm. 1966, *Der politische Radikalismus in Deutschland 1919-1933*. München: Olzog Verlag.

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

KAISER-COOKE, Michele. 2003, *Translation, Evolution und Cyberspace. Eine Synthese von Theorie, Praxis und Lehre*. Frankfurt am Mein: Peter Lang GmbH

KATAN, David. 2004, *Translating cultures*. Manchester: St. Jerome Publishing.

KLEIN, Heindrik. 2003, *Zerschnittene Filme* auf <http://www.stern.de/kultur/buecher/zensur-im-film-zerschnittene-filme-515320.html> , zuletzt eingesehen am 17.07.2014.

KLEINSCHMIDT, Michael. *Film-heft: Shrek-der tollkühne Held* aus Institut für Kino und Filmkultur, verfügbar auf <https://www.google.com/search?q=kleinschmidt&ie=utf-8&oe=utf-8#q=kleinschmidt+film+heft> zuletzt angesehen am 8.01.2015)

KRZEMINSKI, Adam. 1993, *Polen in 20.Jahrhundert*. München: Verlag C.H.Beck

KURZ, Christopher. 2006, *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht*. Hamburg: Kovac.

LUYKEN, Georg – Michael. 1991, *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media

MALINOWSKI, Bronislaw. 1967, *The language of magic and gardening*. Indiana: Indiana University Press

MAZIERSKA, Ewa. 2007, *Polish postcomunist cinema*. Bern: Peter Lang GmbH

MÜLLER, Beate. 2004, *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*. New York: Rodopi

MÜLLER, Jörg-Dietmar. 1982. *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche. Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Regensburg, (Dissertation)

- NEDERGAARD-LARSEN, Birgit. *Culture-bound problems in sub-titeling*. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. 1(2). 1993. 207-241.
- OTTO, Ulla. 1968, *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: F. Enke Verlag
- PAWLAK, Dorota. 2011, *Kulturspezifische Probleme in der Synchronisation der Animationsfilme*. Wien, (Masterarbeit, Universität Wien).
- PETERSEN, Klaus. 1995, *Zensur in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler
- PISEK, Gerhard. 1994, *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- PRUYS, Guido Marc. 1997, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation – wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Gunther Narr Verlag.
- REIß, Katharina. 1971, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik – Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Huber Verlag.
- RIPPLINGER, Michaela Chiaki. 2007, *Translating foreignness. Can there be cultures and languages that are more foreign than others?*, Universität Wien (Masterarbeit).

ROWE, Thomas L. (1960): „The english dubbing text“. In: *Babel*, Ausgabe 6 (3). S. 116-120.

SCHMIDT-RÖSLER, Andrea. 1996, *Polen: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Regensburg:
Pustet, F

STENZEL, Burkhard. 1998, *Das deutsche Nationaltheater in Weimar. Symbol und Schauplatz kultureller Praktiken um 1930*. Weimar: Wartburg Verlag.

THOMSON-WOHLGEMUTH, Gaby. *On the other side of the Wall. Book production, censorship and translation in East Germany* in: BILLIANI, Francesca. 2007, *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*. Manchester: St. Jerome Publishing

WAHL, Christoph. 2003, *Das Sprechen der Filme. Über verbale Sprache im Spielfilm*. Bochum (Disertation, Ruhr Universität), verfügbar <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Bochum/Wahl2003.pdf>, zuletzt eingesehen am 18.07.2014.

WAJDA, Andrzej. 1986, *Double Vision: My life in film*. New York: Henry Holt

WHITMAN-LINSEN, Candace. 1992, *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Wien: Verlag Peter Lang GmbH

ZIMMERMANN, Moshe. *Hollywoods Bilderverbot. Das dritte Reich in „Real Time“*. In:

HAMMER, Almuth; BANNASCH, Bettina. 2004, *Verbot der Bilder, Gebot der Erinnerung*. Frankfurt am Mein: Campus Verlag

<https://www.synchronkartei.de/?action=show&type=film&id=2966> zuletzt angesehen am

15.08.2014

http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/s/shrek-script-transcript-mike-myers.html zu-

letzt angesehen am 09.01.2015

Der Abstrakt

Zum Thema dieser Masterarbeit wird ein Vergleich zwischen der polnischen und der deutschen Translationskultur anhand der Übersetzung des im Original auf Englisch gedrehten Filmes *Shrek* gezogen. Im ersten Kapitel wird audiovisuelle Translation definiert und beschrieben. Weiter folgt die Kategorisierung des Feldes und eine detaillierte Beschreibung der Synchronisation (der Synchronisationsprozess und die daran Beteiligten). Beurteilungskriterien eines Synchronprozesses thematisiert. Im dritten Kapitel wird der Terminus Kulturspezifika eingeführt und abgelehnt. Im vierten Kapitel folgt eine Definition der Translationskultur nach Prunc, die dann in den nächsten Kapiteln genauer beschrieben wird mit Hinsicht auf die polnische und deutsche Geschichte (Translationskultur Polens Kapitel 5 und Translationskultur des deutschsprachigen Raums Kapitel 6) wird. Im weiteren Verlauf der Arbeit kommt der praktische Teil. Es werden konkrete Beispiele eingeführt, zuerst aus dem polnischen Übersetzung (mit einem ausführlichem Kommentar), dann aus der deutschen Synchronisation. Dialoglisten und Lieder werden getrennt verglichen mit besonderer Betonung auf Problemstellen. Am Ende werden die Schlussfolgerungen präsentiert.

Lebenslauf

Schulbildung

09.2006 – 05.2009	Zweisprächiges Lyzeum, Elektoralnastraße 5/7, Warschau
10.2009 – 06.2012	Universität Warschau, Fachübersetzen (Sprachkombination: Polnisch, Deutsch, Englisch)
10.2012 - 11. 2015	Universität Wien, Übersetzen (Sprachkombination: Polnisch, Deutsch, Englisch)

Praktische Erfahrungen

- 01.2011 – 06.2011 Einzelunternehmen (Sprachschule: Deutsch, Englisch)
- 06.2011 – 09.2011 Animatorin auf Rhodes, Grecos Holiday GmbH
- 03.2012 – 10.2012 Englischlehrerin, Foreign Language Institute, Warschau
- 03.2012 – 10.2012 Reiseführer und Organisator, Pub Crawl Warsaw, Warschau
- 11.2012 - 10.2014 Tiger Events (Kinderbetreuerin)
- 07.2013 – 09.2013 Rezeptionist und Übersetzerin (Hostel Pais Tropical, Brasilien)
- 10.2014 - 03.2015 Übersetzerin in Übersetzungsbüro Alchemy Translations in Indien
- 07.2015 - Englisch und Deutsch Lehrerin, Übersetzerin in Professional Language Courses, Warschau

Sprachen

- Polnisch: Muttersprache
- Englisch: fließend
- Deutsch: fließend
- Portugiesisch: sehr gute Kenntnisse

Weitere Qualifikationen:

4. Reiseführerlizenz
5. Führerschein Kat. B
6. EDV-Kenntnisse

Persönliche Interessen:

Capoeira
Reisen
Fremde Sprachen und Kulturen