universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Unterschiede im Gebrauch von Anglizismen in der deutschen bzw. ungarischen Synchronisation – eine Analyse anhand der Serie *Gossip Girl*"

verfasst von / submitted by

Agnes Nagy, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 070 331 342
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Translation Deutsch Englisch
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Mein herzlichster Dank gilt…

…meinem Betreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl für seine kompetente Unterstützung, für die freundlichen Skype-Sessions, bei denen ich ihn mit allerlei Fragen traktieren durfte, und vor allem für das stets erstaunlich schnelle, konstruktive Feedback, das mir ein zügig(er)es Vorankommen ermöglichte.

…meinen Eltern für ihre Geduld, Liebe und das häufige Hundesitten, für die Freiheiten und Möglichkeiten, die sich mir dank ihnen boten, und dafür, dass sie immer stolz auf mich sind, egal, was ich mache.

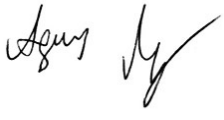
…meinem Partner Matthias dafür, dass ich ihn jederzeit volljammern durfte, dass er mein Cheerleader, meine Sonne, mein geistiger Anker, meine seelische Zuflucht und einfach der Beste ist.

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 2021

Agnes Nagy



Inhalt

0 Einleitung 9

1 Descriptive Translation Studies 12

1.1 Kurze Geschichte der DTS 12

1.2 Inhalte der DTS und ihre Relevanz für die vorliegende Arbeit 14

1.2.1 Funktion, Produkt und Prozess 14

1.2.2 Methodologie nach Toury 16

1.2.3 Äquivalenz und Normen 17

1.2.4 Translation als Teil eines Systems 21

2 Audiovisuelle Translation 24

2.1 Geschichte der AVT 24

2.2 Die Multimodalität des Mediums Film 26

2.3 Forschungsüberblick: AVT 29

2.3.1 AVT als Forschungsobjekt 30

2.3.2 Synchronisationsforschung 33

2.3.3 Deskriptive Ansätze in der AVT 36

2.3.4 AVT im ungarischen Sprachraum 40

2.4 Normen in der AVT und ihr Bezug zur vorliegenden Arbeit 41

2.5 Anforderungen an die Synchronisation 44

2.5.1 Lippensynchronität 45

2.5.2 Synchronität von Mimik und Gestik, Inhalt und Charakter 47

3 Anglizismen 49

3.1 Anglizismen im deutschen Sprachraum 50

3.2 Anglizismen im ungarischen Sprachraum 52

3.3 Forschungsüberblick: Anglizismen 53
3.3.1 Anglizismen in Printmedien 55
3.3.2 Anglizismen in audiovisuellen Medien 58
3.3.3 Anglizismenforschung im ungarischen Sprachraum 62
3.4 Entlehnungstypologien: verschiedene Ansätze 63
4 Basis der Analyse 68
4.1 Entwicklung eines Analysemodells 68
4.1.1 Transfermethoden nach Vinay & Darbelnet 69
4.1.2 Transferstrategien von Kulturspezifika nach Pedersen 70
4.1.3 Übersetzungsverfahren bei Kulturreferenzen nach Nord 73
4.1.4 Analysedesign für Anglizismen 74
4.2 Der Korpus: die Serie *Gossip Girl* 77
4.2.1 Produktionsdetails 78
4.2.2 Plot 78
4.2.3 Charaktere 79
4.2.4 Handlung der fünften Staffel 87
4.2.5 Charaktersynchronität 90
5 Analyse der deutschen und ungarischen Synchronfassungen 92
5.1 Vor der Analyse: Ausnahmen und Besonderheiten 93
5.1.1 Fiktive und reale Eigennamen 93
5.1.2 Umgang mit Song- und Filmtiteln 96
5.1.4 Gossip Girls Name und Abschiedsgruß 97
5.2 Zuordnung zu Transferkategorien 98
5.2.1 Beibehaltung und Übersetzung 99
5.2.2 Beibehaltung mit Transposition 108

5.2.3 Substitution 111

5.2.4 Mischform 119

5.2.5 Paraphrasierung und Auslassung 123

5.3 Statistische Daten 124

6 Conclusio 127

7 Bibliografie 130

8 Anhang 145

8.1 Alphabetische Liste aller Anglizismen in *Gossip Girl* Staffel fünf 145

8.2 Abstracts 157

0 Einleitung

„Hey, hast du deine Mails gecheckt? Ich habe das Meeting über die Party-Location nach hinten gepusht." – „Okay, du bist der Boss."

Solch ein Austausch würde heutzutage wohl auf relativ wenige Menschen im deutschen Sprachraum befremdlich wirken. Vermutlich würde auch ebenso wenigen bewusst auffallen, dass fast die Hälfte der gebrauchten Wörter ursprünglich gar nicht zur deutschen Sprache gehörte, sondern als Entlehnung aus dem englischsprachigen Raum zu uns gekommen und damit ein sogenannter Anglizismus ist. Die Verwendung von Anglizismen scheint ein natürlicher Teil unseres Sprachgebrauchs geworden zu sein, ohne dass wir dies im Alltag groß hinterfragen. Als zweisprachig aufgewachsene Person ist mir im Laufe meines Lebens und meiner Ausbildung jedoch immer wieder aufgefallen, dass diese Affinität zum Englischen in meiner Bildungssprache Deutsch weitaus ausgeprägter zu sein scheint als in meiner Muttersprache Ungarisch. Die vorliegende Arbeit wurde daher als Anlass und gute Gelegenheit empfunden, dieser Beobachtung von einem translationswissenschaftlichen Standpunkt aus nachzugehen.

Ziel dieser Arbeit ist dabei keineswegs, einen eindeutigen Beweis zu erbringen, dass die deutsche Sprache dem Englischen gegenüber aufnahmebereiter ist als die ungarische, da dies in solch einem kleinen Rahmen (oder überhaupt?) schier unmöglich wäre. Genauso wenig soll eine soziokulturelle Studie entstehen, die Gründe für den unterschiedlichen Grad der Affinität zu englischen Entlehnungen in den beiden gewählten Zielsprachen, Deutsch und Ungarisch, zu finden versucht. Wir wissen schließlich, dass Sprachentwicklung nicht in einem Vakuum stattfindet, sondern wie alles andere auch in einen kulturellen, gesellschaftlichen, historischen Kontext eingebettet ist. Doch in dieser spezifischen Untersuchung soll der Fokus auf der lexikalischen Ebene bleiben, wobei das Ziel ist, (ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder allgemeine Gültigkeit) eine Tendenz zu veranschaulichen – im besten Falle eine Tendenz, die meine Beobachtungen stützt, dass in der deutschen Sprache der Gebrauch von Anglizismen geläufiger zu sein scheint als in der ungarischen. Um dies zu bewerkstelligen, werde ich mich translationswissenschaftlicher[1] Instrumente bedienen und mit ihnen eine theoretische Basis für meine Arbeit schaffen.

[1] An diesem Punkt ist festzuhalten, dass sich jegliche Literatur, die für den Theorieteil gebraucht wurde, auf schriftliche Translation, also die Übersetzung beschränkt; die Praxis des Dolmetschens besitzt für die vorliegende Arbeit keine Relevanz, daher werden die Begriffe „Translation" und „Übersetzung" sowie „Translator*in"

Im Grunde soll ein Vergleich des Umgangs mit einem spezifischen sprachlichen Phänomen in zwei Zielsprachen stattfinden, doch trotz der komparativen Natur dieser Untersuchung ist sie nicht als Übersetzungskritik angedacht. Die Arbeit soll lediglich beschreiben, wie in den Zielsprachen Deutsch und Ungarisch im Rahmen des gewählten Korpus mit Anglizismen verfahren wird, wofür sich die deskriptive Translationswissenschaft als theoretischer Standpunkt anbietet. Im ersten Kapitel werden also verschiedene Aspekte der sogenannten *Descriptive Translation Studies* beleuchtet, die im Kontext dieser Arbeit relevant erscheinen, etwa das Konzept von Normen und die Translation als Teil eines übergeordneten gesellschaftlichen, kulturellen Systems.

Es wäre wohl kaum möglich, den gesamten alltäglichen Sprachgebrauch der deutsch- bzw. ungarischsprachigen Bevölkerung zu analysieren, daher bedarf es eines Forschungsgegenstands, in dessen Rahmen der Anglizismengebrauch untersucht werden kann. Obwohl die Sprache von Filmen und Serien selbstredend nicht als für den tatsächlichen Sprachgebrauch in der realen Welt stellvertretend verstanden werden kann, bot sich dennoch die audiovisuelle Translation als Forschungsgegenstand an, wenn man davon ausgehen möchte, dass die Filmsprache im Rahmen ihrer Möglichkeiten versucht, Alltagssprache zu imitieren[2]. Daher wurde als Korpus der Untersuchung die deutsche bzw. ungarische Synchronisation einer Serienstaffel gewählt. In Kapitel zwei erfolgt die theoretische Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand, wobei die Geschichte der audiovisuellen Translation und das Medium Film beleuchtet werden sowie ein Überblick über den Stand der Forschung mit Fokus auf deskriptive Ansätze sowie die Synchronisation gegeben wird.

Das dritte Kapitel befasst sich mit dem sprachlichen Phänomen, das untersucht werden soll: den Anglizismen. Auch wenn die vorliegende Arbeit keinen soziokulturellen Fokus hat, wird zunächst ein kurzer Überblick über den Kontakt zwischen dem deutschen bzw. ungarischen Sprachraum und der englischen Sprache geboten, was zu einem ersten generellen Eindruck verhelfen mag, was die Entwicklung des Anglizismengebrauchs in den beiden Kulturräumen betrifft. Der Forschungsüberblick im Anschluss wird sich entsprechend des Themas dieser Arbeit auf Anglizismen in den Medien fokussieren. Zuletzt geht es darum, zu definieren, was genau ein Anglizismus im Sinne der vorliegenden Untersuchung ist – Definitio-

---

und „Übersetzer*in“ in dieser Masterarbeit als Synonyme verwendet, unter Ausschluss der Praxis des Dolmetschens.

[2] Obwohl es auch überaus spannend wäre, umgekehrt die Auswirkung der Verwendung von Anglizismen in audiovisuellen Kanälen auf den allgemeinen Sprachgebrauch zu erforschen, würde auch dies den Rahmen dieser Arbeit maßlos sprengen. Hier stellt sich auch die Henne-oder-Ei-Frage: Beeinflusst die Alltagssprache die Sprache der audiovisuellen Medien oder umgekehrt – oder beides?

nen gibt es schließlich wohl genauso viele, wie Werke zu dem Thema existieren. Es ist also unerlässlich, den Anglizismusbegriff abzugrenzen und festzulegen, welche Art von Anglizismen in der empirischen Analyse gesucht wird.

Kapitel vier schafft die Voraussetzungen für diese empirische Untersuchung, indem ein Analysemodell für den Umgang mit im Korpus vorkommenden Anglizismen entworfen wird, welches auf verschiedenen Transfermethodologien aus der Translationswissenschaft basiert. Im Anschluss wird der Korpus der Arbeit vorgestellt, die US-amerikanische Serie *Gossip Girl*, aus deren deutsch bzw. ungarisch synchronisierter fünfter Staffel Anglizismen herausgefiltert und in allen drei Arbeitssprachen (EN, DE, HU) im Satzumfeld transkribiert werden sollen, um eine vergleichende Analyse zu ermöglichen. Die Auswertung dieses Unterfangens erfolgt schließlich in Kapitel fünf. Dabei werden die in den Synchronfassungen gefundenen Anglizismen Transferkategorien zugeteilt, mit Beispielen veranschaulicht und statistisch aufbereitet.

Die Ergebnisse dieser Auswertung werden im Idealfall bestätigen, was als Hypothese dieser Arbeit betrachtet werden kann, nämlich dass in der deutschen Sprache (zumindest im eng gefassten Rahmen des Untersuchungsgegenstandes) tendenziell häufiger Anglizismen gebraucht werden als in der ungarischen, und dass dies die Vermutung nahelegt, dass die deutsche Sprache offener für englischsprachige Einflüsse sein könnte als die ungarische. Darauf bauend soll schließlich der Versuch gewagt werden, im Sinne der deskriptiven Translationswissenschaft potenzielle Normen abzuleiten, die in den Kulturräumen der beiden Zielsprachen wirken und möglicherweise die unterschiedlich ausgeprägte Affinität zu englischem Wortgut bedingen könnten.

1 Descriptive Translation Studies

Die vorliegende Arbeit ist als empirische, deskriptive Studie angedacht, daher wurde die deskriptive Translationswissenschaft (im Folgenden: DTS für *Descriptive Translation Studies*) als theoretische Grundlage gewählt – die wichtigsten Konzepte werden in diesem Kapitel vorgestellt. Zunächst wird die Entwicklung des deskriptiven Zugangs beschrieben, und danach werden jene Inhalte der DTS behandelt, die Relevanz für die vorliegende Arbeit besitzen, etwa das Normenkonzept, Tourys ([2]2012) Methodologie für deskriptive Studien sowie die Polysystemtheorie.

1.1 Kurze Geschichte der DTS

Der Begriff *Descriptive Translation Studies* wurde von James S. Holmes in einer Abhandlung aus dem Jahre 1972 geprägt, und zwar im Laufe seines Bemühens, der damals gerade erst eigenständig werdenden Disziplin der Translationswissenschaft (TW) einen Namen und Rahmen zu geben. Aus dieser Bemühung heraus entwickelte er seine „*Map of Translation Studies*“, also eine Karte der TW, auf welcher die DTS gemeinsam mit der Translationstheorie die beiden Zweige der „puren“ TW bilden (vgl. Holmes 1988:71) – im Gegenzug zur angewandten TW[3], welche für die vorliegende Arbeit jedoch irrelevant ist.

Holmes’ Überlegungen entstanden ursprünglich u.a. aus dem Interesse an einer Methode, mit der sich stilistische und allgemeine Unterschiede zwischen Übersetzungen und Ausgangstexten beschreiben lassen. Im Austausch mit Forschern[4] mit ähnlichen Interessen, u.a. Jiří Levý, Anton Popovič, Gideon Toury, Itamar Even-Zohar, José Lambert, Raymond van den Broeck und André Lefevere, und im Zuge von drei relativ klein gehaltenen Konferenzen in den 1970er Jahren begannen sich daraufhin die DTS zu entwickeln. Sie werden heute mit weiteren namhaften Forscher*innen wie Susan Bassnett, Katrin van Bragt, Lieven D’hulst, Zohar Shavit, Maria Tymoczko, Shelly Yahalom, Theo Hermans, Dirk Delabastita, Saliha Parker und Theresa Hyun in Verbindung gebracht (vgl. Hermans [2]2020:11f.). Der deskriptive Zugang zur Translation verbreitete sich und gewann großen Aufschwung in den

[3] Mehr zur angewandten TW bei Holmes (1988:77f.).

[4] Die folgende Aufzählung beinhaltet ausschließlich männliche Forscher, daher wurde bewusst nicht gegendert.

1980er Jahren, was auch den internationalen, namhaften Vertreter*innen und ihrer Solidarität zueinander zu verdanken war, z.B. durch Verweise auf Werke gleichgesinnter Kolleg*innen in Publikationen (vgl. Hermans [2]2020:9, 12). Trotz der gemeinsamen Basis hatten alle ihre eigenen Interessensschwerpunkte, wobei Tourys empirischer Fokus für diese Arbeit am relevantesten ist.

Nach den Phasen der Entwicklung, Verbreitung und Festigung des deskriptiven Ansatzes kam es Anfang der 1990er Jahre aufgrund eines Mangels an neuen Ideen und Innovationen in der Forschung allmählich zu einem Rückgang des Enthusiasmus, das sogenannte deskriptive Paradigma verlor etwas an Antriebskraft – bzw. erfuhr es eine Umorientierung, nachdem die Frage nach dem politischen und kulturellen Kontext von Übersetzungen an Bedeutung gewann, was von manchen als kulturelle Wende in der Translationswissenschaft erachtet wird (mehr dazu in Kapitel 1.2.4).

Auch gerieten die DTS aufgrund verschiedener Aspekte unter Kritik, etwa wegen ihrer sturen Abtrennung von Theorie und Praxis. Dass die DTS einen präskriptiven Zugang strikt ablehnen und es nicht ihr Ziel ist, Regelwerke zu erschaffen und somit einen unmittelbaren Nutzen für die translatorische Ausbildung und Praxis darzustellen, stößt bei so manchen Sprachwissenschaftler*innen auf Unmut. Bemängelt wird etwa das Desinteresse der DTS an der kritischen Auswertung der Übersetzungsqualität sowie ihr Fokus auf eine historische Einbettung von Translaten, was zu einer Relativierung der universellen Funktion der Translation führt (vgl. Hermans [2]2020:13, 152f.). Ebenso wird kritisiert, dass durch den strengen zielkulturellen Fokus ausgangskulturelle Aspekte, welche für eine fundierte historische Recherche auch unerlässlich sind, außer Acht gelassen werden (vgl. Hermans [2]2020:153), zumal durch sie etwa auch Erklärungen für translatorische Handlungsmuster gefunden werden könnten. Schließlich wird auch die unzureichende Selbstreflexion und Selbstkritik der DTS bemängelt (Rosa 2010:102). Doch trotz der Kritik und dem auf den anfänglichen Enthusiasmus folgenden Mangel an neuen Erkenntnissen in der DTS sind einige ihrer Kernaussagen und -konzepte heutzutage zu allgemein bekannten Elementen der TW geworden, wenn auch in einem breiter angelegten, nicht mehr so klar definierten Sinne (vgl. Hermans [2]2020:14f.).

1.2 Inhalte der DTS und ihre Relevanz für die vorliegende Arbeit

Descriptive Translation Studies, auch bekannt u.a. als Polysystemtheorie, werden von Rosa (2010:94) als „descriptive, empirical, interdisciplinary, target-oriented approach to the study of translation" beschrieben, was bedeutet, dass sie in erster Linie eine beschreibende, erklärende, gegebenenfalls auch eine prognostizierende Funktion erfüllen sollen, im Gegensatz etwa zum präskriptiven Zugang der angewandten TW. Damit soll der Ist-Zustand der Translation zu einer gegebenen Zeit(spanne) in einem gegebenen Raum beschrieben werden, mit der Hoffnung, dass sich aus empirischen Studien Regelmäßigkeiten, Tendenzen und generelle Richtlinien ableiten lassen (vgl. Rosa 2016:193f.). In den folgenden Unterkapiteln werden einige Aspekte der DTS herausgegriffen, die für die vorliegende Arbeit bzw. im Gefüge ihrer Theoriebasis relevant erscheinen.

1.2.1 Funktion, Produkt und Prozess

Der Zweig der DTS wird von Holmes (1988:72) weiter unterteilt in drei Forschungskategorien: produktorientiert, funktionsorientiert und prozessorientiert. Produktorientierte DTS fokussieren sich auf die Beschreibung existenter Übersetzungen und ihrer textuellen, linguistischen Merkmale, ob im Vergleich zwischen Ausgangs- und Zieltext, zwischen Zieltexten verschiedener Sprachen oder verschiedenen Zieltexten innerhalb einer Sprache, oft in einer bestimmten Zeitperiode und/oder innerhalb eines bestimmten Korpus. Funktionsorientierte DTS befassen sich mit der Funktion und Stellung eines Translats in einer bestimmten Zielkultur, während bei prozessorientierten DTS, wie der Name schon sagt, der Translationsprozess selbst im Fokus der Forschung steht. Toury (^{2}2012:5) argumentiert allerdings, dass diese drei Kategorien unweigerlich einander beeinflussen und in Bezug zueinander gesetzt werden müssen, um aussagekräftige Thesen über den Status quo der Translation formulieren zu können – schließlich wolle man nicht nur reine Beschreibungen über ebendiesen produzieren, sondern auch versuchen, Erklärungen zu finden. Für methodologische Zwecke könne man die drei Kategorien getrennt behandeln, möchte man jedoch einen wahren Einblick in translatorische Phänomene erlangen, sei dies nur unter Beachtung der Wechselwirkung aller drei Forschungsfokusse zu erreichen. Diese Wechselwirkung wird in folgender Abbildung Tourys veranschaulicht:

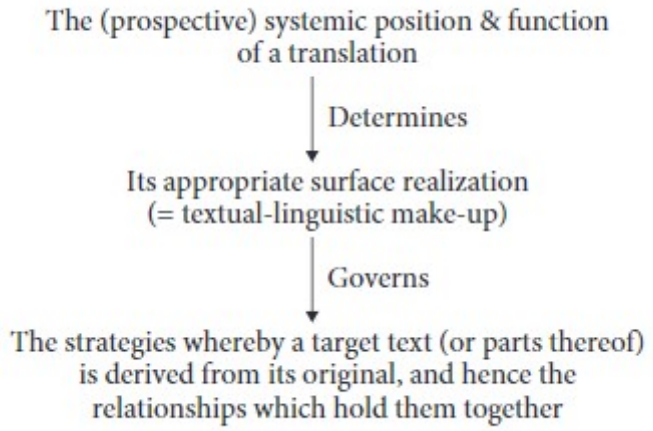


Abb. 1: Zusammenhang zwischen Funktion, Produkt und Prozess (Toury [2]2012:7)

Da die DTS diese in Wechselwirkung stehenden Umstände einer Übersetzung lediglich *be*schreiben, jedoch nichts *vor*schreiben, soll aus diesen Beschreibungen jedoch kein allgemein gültiges Regelwerk für die Translation abgeleitet werden, es sollen lediglich Wahrscheinlichkeiten aufgezeigt werden – etwa die Wahrscheinlichkeit einer bestimmten „Verhaltensweise" von Translator*innen bzw. einer bestimmten Umsetzungsform eines Translats unter bestimmten (funktions-, produkt- und prozessorientierten) Umständen (vgl. Toury [2]2012:10). Oder, in den Kontext dieser Arbeit gesetzt: Die Wahrscheinlichkeit, wie in einem gegebenen Sprachraum unter bestimmten Umständen mit Anglizismen verfahren wird.

Die Funktion des Zieltexts (Zieltexte sind in diesem Falle die jeweiligen Synchronfassungen) im zielkulturellen Raum, also im deutschen bzw. ungarischen Sprachraum, bestimmt demnach die sprachlichen Elemente des Produkts, somit auch die Wortwahl und eventuelle Verwendung von Anglizismen. Dies wiederum leitet den Prozess der Textherstellung, beeinflusst also auch Entscheidungen der Translator*innen während der Übersetzung, z.B. für oder gegen die Beibehaltung von Anglizismen. In einem zugegebenermaßen vereinfachten Sinne wird vorausgesetzt, dass die funktions- und prozessorientierten Aspekte in der vorliegenden Arbeit für den gesamten empirischen Teil gleichbleibend sind, da der Korpus aus einer Staffel einer bestimmten Serie besteht; Produktionsumstände (=Prozess) und zielkulturelle Einbettung (=Funktion) dürften also für die gesamte Untersuchung weitgehend homogen sein. Trotz der Wechselwirkung der in diesem Unterkapitel behandelten drei Faktoren wird es aufgrund der Natur dieser Untersuchung dennoch einen gewissen Fokus auf die produktorientierte Komponente geben, zumal im empirischen Teil der Arbeit die fertigen Zieltexte, also

die deutsche und ungarische Synchronfassung einer Serienstaffel (=Produkt), im Hinblick auf ihre Verwendung von Anglizismen analysiert werden.

1.2.2 Methodologie nach Toury

Gideon Tourys ([2]2012) Methodologie sieht folgende Vorgehensweise vor: Wie bereits in Kapitel 1.2 erwähnt ist der deskriptive Ansatz zieltextorientiert, daher schlägt Toury vor, bei derartigen Untersuchungen von sogenannten „angenommenen Übersetzungen" („*assumed translations*") auszugehen, die in eine Zielkultur eingebettet sind. Der erste Schritt seiner Methodologie ist also, angenommene Übersetzungen, also Zieltexte, als solche zu identifizieren (vgl. Toury [2]2012:93f.). Gegebenenfalls könne man unterschiedliche Ausführungen eines übersetzten Textes als Ausgangspunkt für eine Studie nehmen: Parallelübersetzungen in eine einzige Zielsprache zu einer gegebenen Zeit (synchrone Untersuchung), Parallelübersetzungen in eine einzige Zielsprache zu verschiedenen Zeitpunkten (diachrone Untersuchung) oder mehrere (vermutete) Parallelübersetzungen in verschiedene Zielsprachen (vgl. Toury [2]2012:95ff.). Als zweiter Schritt wird der Zieltext in Bezug zum Ausgangstext gesetzt und mit ihm verglichen. Da dies nicht ganzheitlich erfolgen kann, werden die Texte auf Textsegmente heruntergebrochen, um eine vergleichende Analyse zu ermöglichen (vgl. Toury [2]2012:32, 99, 102f.). Der dritte Schritt umfasst die Suche nach regulären Mustern, die sich aus dem Vergleich der Textsegmente ergeben (vgl. Toury [2]2012:107).

Im Falle der vorliegenden Arbeit ist die Identifikation der angenommenen Übersetzungen keine Schwierigkeit, da der Status von Synchronfassungen als Übersetzung bekannt ist. Die synchrone Untersuchung wird Parallelübersetzungen in verschiedene Zielsprachen beinhalten, nämlich die deutsche und ungarische Synchronfassung einer Serienstaffel. Durch die Natur eines audiovisuellen Mediums wird auch der zweite Schritt von Tourys Methodologie relativ eindeutig zu bewerkstelligen sein: Die Textsegmente sind sowohl im Original als auch in den Synchronfassungen leicht einzugrenzen und einander zuzuweisen, da sie von gewissen eindeutigen Faktoren wie der Zuordnung zu bestimmten Charakteren und deren jeweiliger Sprechzeit eingeschränkt sind. Der dritte Schritt von Tourys Methodologie ist das, was als Ziel dieser Arbeit betrachtet werden kann: Aus dem Vergleich der beiden Synchronfassungen mit dem Original sollen sich idealerweise Muster ergeben, was den Umgang mit Anglizismen in den jeweiligen zielsprachlichen Räumen betrifft.

Selbstverständlich erhebt dies keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit – Toury betont Folgendes: „In contradistinction to non-empirical sciences, empirical disciplines are devised to account, in a systematic and controlled way, for particular segments of the 'real world'." (Toury ^{2}2012:XI) Wenn man das Medium des Films (in diesem Falle genauer gesagt einer Serie) also als ein bestimmtes Segment der „realen Welt" auffasst, ist diese Untersuchung lediglich als Momentaufnahme eines gewissen sprachlichen Aspekts (des Gebrauchs von Anglizismen) zu einem bestimmten Zeitpunkt in den gewählten Zielsprachen gedacht. Da die DTS sich nicht anmaßen, aus ihren Untersuchungen allgemein gültige Axiome und ein entsprechendes Regelwerk für die translatorische Theorie und Praxis abzuleiten, sondern bloß gewisse Regelmäßigkeiten zu verstehen und zu erklären versuchen, welche eventuell zur Formulierung von Wahrscheinlichkeiten führen könnten (vgl. Rosa 2010:98), scheinen sie für den Zweck dieser Arbeit also besonders geeignet.

1.2.3 Äquivalenz und Normen

Da man beim Lesen quasi jeglicher translationswissenschaftlicher Literatur nicht um den Äquivalenzbegriff herumkommt, sei hier kurz erklärt, was Äquivalenz im Sinne der DTS bedeutet: „DTS discards the traditional, a-historical, invariant, ideal and prescriptive concept of equivalence, and replaces it with a functional-relational, historical, variable, empirical and descriptive concept of the translational relationship." (Rosa 2010:99) Mit anderen Worten, Toury kehrt das traditionell a priori definierte Konzept der Äquivalenz um, welches vorschreibt, dass ein Zieltext gewisse Anforderungen erfüllen muss, um als Äquivalent des Ausgangstexts bzw. als Translat zu gelten; im deskriptiven Ansatz gilt jeder zielsprachliche Text als Translat, sofern er in der Zielkultur als solcher präsentiert bzw. betrachtet wird (vgl. Toury ^{2}2012:27) – siehe auch „*assumed translations*" im vorangehenden Unterkapitel. Dies bedeutet, dass die Äquivalenz vorausgesetzt ist, sobald ein Zieltext als Translat gilt, ohne die Lösungen des Zieltexts als korrekt oder inkorrekt zu beurteilen (vgl. Díaz Cintas 2004:26). Ein Merkmal der Äquivalenz im Sinne der DTS ist außerdem, dass sie sich je nach historischer und kultureller Einbettung ändern kann und nicht allgemeine und für immer gleichbleibende Gültigkeit besitzt: „The equivalence between source and target products is not absolute and depends on socio-historical variables." (Díaz Cintas 2004:26)

Ein weiterer zentraler Aspekt der DTS für Toury sind Normen. Normen werden als Erscheinungsform allgemeiner Werte oder Ansichten einer Gemeinschaft definiert, welche

anzeigen, was als richtig oder falsch, als angemessen oder nicht angemessen gilt (vgl. Toury [2]2012:63). Sie nehmen einen Platz zwischen zwei Extremen ein, nämlich zwischen allgemeinen Regeln (deren Ableitung ja, wie bereits erwähnt, nicht Ziel einer deskriptiven Untersuchung ist) und individuellen Idiosynkrasien (vgl. Toury [2]2012:65). Da Translation eine kulturell bedingte Aktivität ist, wird sie ebenso prinzipiell von Normen geleitet (vgl. Toury [2]2012:61). Dabei gilt wie bei der Äquivalenz auch hier, dass Normen keine universelle Gültigkeit besitzen; schließlich ist die Auffassung dessen, was richtig und angemessen ist, nicht ewig gleichbleibend (vgl. Schäffner 2010:237).

Normen sind auch in funktionalen, äquivalenzbasierten Übersetzungstheorien vertreten, spielen dort allerdings eine andere Rolle. Sie beziehen sich hauptsächlich auf sprachliche Korrektheit und haben damit einen präskriptiven Charakter, da sie bestimmen, was Translator*innen beachten *müssen*, damit die jeweilige Übersetzung akzeptiert und nicht sanktioniert wird. Im Gegensatz dazu will ein deskriptiver Ansatz bloß beobachten und beschreiben, welche Art von translatorischem Handeln in einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit als korrekt und angemessen erachtet wird, bzw. welche Texte unter denselben Umständen als Translate akzeptiert werden. Somit bestimmen Normen auch die Relation zwischen Ausgangs- und Zieltexten, also das Äquivalenzverhältnis zwischen ihnen (vgl. Schäffner 2010:237f.)[5].

Toury unterscheidet zwischen drei Arten von Normen: Initialnormen („*initial norms*“), Präliminarnormen („*preliminary norms*“) und Operativnormen („*operational norms*“)[6]. Bei Initialnormen geht es um die Entscheidung, ob man sich an den Normen der Ausgangskultur orientiert und in diesem Sinne adäquat übersetzt, oder ob man sich beim Übersetzen im Sinne der Akzeptabilität an die Normen der Zielkultur hält (vgl. Toury [2]2012:79). Präliminarnormen beziehen sich auf die Translationspolitik, also etwa darauf, welche Texte, Textsorten und Autor*innen übersetzt werden (vgl. Karamitroglou 2000:21 und Toury [2]2012:82). Operativnormen hingegen leiten die Entscheidungen, die während des Translationsakts selbst getroffen werden, also etwa die Verteilung des Sprachmaterials, Merkmale des Texts, sprachliche Formulierung etc. Dadurch bestimmen sie auch direkt oder

[5] Hermans (1999:60) kritisiert dabei allerdings, dass hier am Äquivalenzkonzept festgehalten wird, obwohl es gleichzeitig von den DTS schon so sehr relativiert und „ausgehöhlt“ wurde (zumal, wie soeben besprochen wurde, es bereits ausreicht, wenn ein Text in einer Zielkultur als Translat präsentiert wird, um als äquivalent zu gelten).

[6] Für Tourys Normen scheinen mehrere deutschsprachige Versionen in Umlauf zu sein; hier wurden jene übernommen, die in einem ins Deutsche übersetzten Aufsatz von Toury in einem Sammelband von Hagemann (2009) verwendet werden.

indirekt die Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext, etwa in dem Sinne, was beibehalten und was verändert wird. Diese letzte Kategorie der Operativnormen wird noch einmal unterteilt in Matrixnormen („*matricial norms*“), welche „die *Existenz* von zielsprachlichem Material, das als Ersatz für das entsprechende ausgangssprachliche Material infrage kommt (und somit die *Vollständigkeit* der Translation), seine Position im Text […] sowie die Text*segmentierung*“ (Toury 2009:99; Hervorh. im Orig.) steuern, und sprachlich-textuelle Normen („*textual-linguistic norms*“), welche die Auswahl des sprachlichen Materials für die Formulierung des Zieltexts bestimmen, also mikrostrukturelle Elemente wie Satzbildung und Wortwahl (vgl. Toury 2009:99f. und ^{2}2012:82f.). Diese letzte Kategorie der Operativnormen wird demnach am relevantesten für die vorliegende Arbeit sein.

Ein anderes Normenkonzept stammt von Andrew Chesterman (1997:64ff.), der eine Unterteilung in professionelle Normen („*professional norms*“) und Erwartungsnormen („*expectancy norms*“) vornimmt. Erwartungsnormen sind produktbezogen und spiegeln die Erwartungshaltung von Leser*innen eines Translat wider, wie dieses Translat zu sein hat. Ihnen untergestellt sind die professionellen Normen, die wiederum den Prozess der Translation nach Vorbild dieser Erwartungen leiten. Diese prozessbezogenen Normen können weiter in Haftungsnormen („*accountability norms*“), Kommunikationsnormen („*communication norms*“) und Relationsnormen („*relation norms*“) unterteilt werden. Erstere beziehen sich auf die Berufsethik, also etwa auf Professionalität, Gründlichkeit, Integrität und Verantwortung der Translator*innen; Kommunikationsnormen wirken auf sozialer Ebene und sollen das Verhalten der Translator*innen in ihrer Rolle als Kommunikationsexpert*in leiten; Relationsnormen schließlich beeinflussen sprachliche Aspekte des Translationsprozesses, etwa die Entscheidung des/der Translator*in über die angemessene Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext (vgl. Chesterman 1997:68f.). Es sind also durchaus Parallelen zwischen Tourys und Chestermans Normenkonzepten zu erkennen; man könnte etwa Chestermans Erwartungsnormen mit Tourys Initial- und Präliminarnormen vergleichen, da bei allen dreien die kontextuelle Einbettung eine Rolle spielt, genauso wie die professionellen Normen mit den Operativnormen, zumal beide den Translationsprozess regulieren sollen.

Auch Díaz Cintas räumt Normen eine gewichtige Bedeutung ein: „Norms are understood as a central element in the translation process and they account for the relationships that exist between the rules of the abstract and modelling society and the idiosyncrasies of each translator.“ (Díaz Cintas 2004:25) Somit geben Normen Studien eine klare Richtung, da das Ziel ist, zu erkunden, welche Normen in der jeweiligen historischen Einbettung die Aktivitä-

ten und das Verhalten von Translator*innen lenken (vgl. Díaz Cintas 2004:26). Dabei ist das Konzept von Normen nicht mit den zuvor erwähnten Regelmäßigkeiten zu verwechseln:

> Many of the regularities, some might say all of them, are the results of the activity of norms and may therefore be taken as direct evidence of their activity. The norms themselves will still need to be recovered from instances of behaviour, using the observed regularities as a clue. Thus, from the scholarly point of view, norms do not appear as entities at all, but rather as **explanatory hypotheses for actual behaviour and its perceptible manifestations**. (Toury [2]2012:65; Hervorh. im Orig.)

Am Normenkonzept wird sowohl innerhalb als auch von außerhalb der Disziplin der Translationswissenschaft kritisiert, dass Translator*innen damit in einem restriktiven Gefüge gefangen seien, das individuelle Kreativität einschränkt und die Rolle von Translator*innen als aktive Agent*innen untergräbt – sie müssten sich schließlich an die in ihrer Kultur und ihrer Disziplin wirkenden Normen halten. Dabei werde außer Acht gelassen, dass oft genau die Abweichung vom Status quo Innovation in ein Feld bringen und dessen Weiterentwicklung fördern kann (vgl. Karamitroglou 2000:66 und Schäffner 2010:241). Dies ist im Kern auch bereits das Gegenargument zu diesem Vorwurf: Translator*innen dürfen sehr wohl individuell entscheiden, mit Normen zu brechen, auch wenn dies das Risiko einer Sanktionierung birgt – sie müssten nur bereit sein, die Konsequenzen dafür zu tragen, doch am Ende hätten sie immer eine Wahl (vgl. Chesterman 1999:91). Ein anderer Kritikpunkt ist, dass Normen sich im Laufe der Zeit und gesellschaftlichen Entwicklung ändern können, somit sind durch Normen gewonnene Erkenntnisse nur für einen bestimmten Zeitraum gültig. Díaz Cintas (2004:27) schlägt deshalb vor, Normen rückblickend zu untersuchen und dabei der historischen Dimension keine zu große Bedeutung beizumessen; durch die Distanz sei ein klarerer Blick möglich.

Die vorliegende Arbeit mag nur eine ausschnitthafte Untersuchung im translationswissenschaftlichen Gefüge sein, die einen sehr spezifischen Aspekt als Schwerpunkt hat, doch auch in diesem eng gefassten Rahmen soll der Versuch gewagt werden, jene Normen zu identifizieren, welche die Entscheidungen im Translationsprozess der als Korpus gewählten Serienstaffel aktiv waren. Diese Normen sollen anhand der Tendenzen im Bezug auf den Anglizismengebrauch in den beiden Zielsprachen abgeleitet werden können, die sich hoffnungsgemäß durch die empirische Untersuchung in dieser Arbeit offenbaren werden.

1.2.4 Translation als Teil eines Systems

Wie in Kapitel 1.2 erwähnt, werden die DTS gelegentlich auch Polysystemtheorie genannt. Trotz unterschiedlicher Nuancen in der Theoriebasis werden diese beiden Benennungen in der Literatur oftmals synonymisch verwendet, siehe etwa bei Rosa (2010:94) oder Hermans ([2]2020:XVII). Díaz Cintas (2004:21) wiederum bezeichnet die beiden Theorien als komplementär und betrachtet die DTS als Überbegriff, der unter anderem die Polysystemtheorie umfasst. Diese Betrachtungsweise gilt auch für die vorliegende Arbeit; dennoch werden nun kurz und prägnant die wichtigsten Eckpunkte der Polysystemtheorie vorgestellt, da manche deskriptive Studien im Bereich der audiovisuellen Translation sich spezifisch auf diese Theorie berufen, wie wir im Forschungsüberblick in Kapitel 2.3 sehen werden.

Der Begriff der Polysystemtheorie geht auf den israelischen Kulturwissenschaftler Itamar Even-Zohar zurück, der in den späten 1960er bis frühen 1970er Jahren seine Theorie auf Basis des russischen Formalismus der 1920er Jahre entwickelte, ursprünglich, um Probleme der Literaturwissenschaft in Verbindung mit Translationstheorie anzugehen (vgl. Even-Zohar 1990:1 und Shuttleworth [3]2020:420). Die Basisidee seiner Theorie ist es, Konzepte wie Gesellschaft, Literatur, Kultur und Sprache nicht als separate Einheiten zu betrachten, sondern als Systeme, die in Bezug zueinander stehen und ein gemeinsames Polysystem, also ein System von Systemen bilden, die sich in einem sich ständig entwickelnden, dynamischen Prozess der Evolution befinden (vgl. Even-Zohar 2009:39 und Shuttleworth [3]2020:420). Die dynamische Natur des Polysystems wird von der Interaktion und dem Konflikt der diversen Interessensgruppen oder „Schichten“ (Even-Zohar 2009:44) innerhalb der Systeme gewährleistet, die im ständigen Streben nach der vorherrschenden Machtposition im Zentrum des Diskurses miteinander konkurrieren und damit den synchronischen Zustand des Systems bestimmen. Eine diachronische Veränderung findet dann statt, wenn eine Schicht über eine andere siegt und eine Veränderung im System bewirkt (vgl. Even-Zohar 2009:44, Hermans [2]2020:42 und Shuttleworth [3]2020:420).

Ein zentraler Aspekt in der Polysystemtheorie ist die Beziehung der einzelnen Elemente in den Systemen zueinander: „Not only are elements constantly viewed in relation to other elements, but they derive their value from their position in a network. The relations which an element entertains with other elements are what constitutes its function or value.“ (Hermans [2]2020:107) Diese Auffassung setzt also schon einmal voraus, dass angehende Forscher*innen sich der Existenz eines Netzwerks, eines Systems, überhaupt bewusst sein müs-

sen und ihr Forschungsobjekt unter Berücksichtigung seiner Funktion innerhalb eines Systems untersuchen. Dies geht Hand in Hand mit Tourys Ausführungen zur Wechselwirkung von Produkt, Prozess und Funktion einer in die Zielkultur eingebetteten Übersetzung.

Auch Übersetzungen bzw. Übersetzer*innen sind also Teil eines Systems innerhalb eines Polysystems und werden in Hinsicht auf ihre Relationen bzw. ihrer Handlungen innerhalb dieses Systems analysiert: „The polysystem concept, which views literature as a network of elements which interact with each other, is meant to serve as a tool for investigating why translators behave in this or that way, or why some translations prove more successful than others." (Hermans ^{2}2020:33) Die Betrachtung von Translation als Teil eines Systems festigt zudem einerseits die Position der TW als legitimes Forschungsfeld (vgl. Hermanns ^{2}2020:41) und bestärkt andererseits auch die für die DTS bezeichnende Fokusverschiebung auf die Zielkultur „by stressing that the search for explanations needed to be conducted primarily in the receiving culture if anything like a comprehensive picture was to be attempted." (Hermans ^{2}2020:42)

Der belgische Sprachwissenschaftler André Lefevere fügt der Polysystemtheorie die Konzepte der Patronage, Ideologie und Poetik hinzu, welche Steuerungsinstrumente im Systemgefüge von Literatur und Gesellschaft sind. Lefevere bezeichnet Übersetzung als „*rewriting*", also Neuschreibung eines Originaltexts, und argumentiert, dass jede Neuschreibung eine gewisse Poetik im Rahmen einer gewissen Ideologie reflektiert, wodurch die Literatur manipuliert wird, in einer Gesellschaft auf eine gewisse Akt zu fungieren (vgl. Lefevere ^{2}2017:VII). Dabei ist die Poetik die zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Gesellschaft vorherrschende, normative Vorstellung von Literatur, die das Literatursystem von innen steuert, und zwar im vom zweiten Steuerungselement, der Ideologie, vorgegebenen Rahmen, welche die vorherrschende, normative Vorstellung von Gesellschaft widergibt. Akteur*innen in diesem System adaptieren ihre Neuschreibung also für gewöhnlich so, dass sie der Poetik und Ideologie ihrer Zeit entspricht (vgl. Lefevere 2009:74). Der dritte steuernde Faktor, der ebenso wie die Ideologie von außen auf das Literatursystem einwirkt, ist die Patronage, welche „die machthabenden Personen und Institutionen, die das Schreiben, Lesen und Neuschreiben von Literatur fördern oder behindern" (Lefevere 2009:75) umfasst.

Mit diesem Ansatz verschiebt sich also der Fokus von den literarischen Werken selbst und von deren „*instrinsic value*" (Lefevere ^{2}2017:1) auf die Akteur*innen in diesem systemischen Gefüge, also u.a. auch auf die Autor*innen der Neuschreibungen, die Translator*innen, da diese maßgeblich dafür verantwortlich sind, wie Literatur in der Gesellschaft wahrgenommen wird. Diese Fokusverschiebung, vorgestellt von Lefevere und Susan Bassnett in

ihrem 1990 erschienenen Sammelband *Translation, History and Culture*, gilt als kulturelle Wende in der Translationswissenschaft (vgl. Hermans ^{2}2020:14).

2 Audiovisuelle Translation

> Ever since the advent of cinema at the end of the 19th century, audiovisual productions have been not only a major source of entertainment for audiences all over the world but they have also been used as an innovative way to communicate ideas, to sell products, to promote artistic material and to transmit all sorts of information. From the very beginning, films and other audiovisual products […] have crossed borders and travelled across countries to reach global audiences, thus overcoming cultural and linguistic differences. Given that not all viewers can enjoy the audiovisual material as originally envisaged by its director or creator, successful communication in this regard has only been possible thanks to translation. (Baños & Díaz Cintas 2018:313)

Dieses Zitat veranschaulicht die Relevanz von audiovisuellen Medien als Kommunikationsmittel, und davon abgeleitet auch die Notwendigkeit und Bedeutsamkeit, dieses Forschungsfeld in jedem möglichen Aspekt zu erschließen. Da als Korpus der vorliegenden Arbeit eine Staffel einer Serie, also eines audiovisuellen Mediums, und deren Synchronisation in zwei Zielsprachen dienen, widmet sich dieses Kapitel verschiedenen Aspekten der audiovisuellen Translation (fortan abgekürzt: AVT). Zunächst wird ihre Geschichte bzw. Entwicklung kurz umrissen, danach das Medium Film in seiner Multimodalität beleuchtet. Nach einem Überblick über die wichtigsten Strömungen in der AVT-Forschung mit besonderem Fokus auf Synchronisation und deskriptive Ansätze werden Normen in der AVT besprochen, wonach das Kapitel mit einem Einblick in Anforderungskriterien bei der Synchronisation abschließt. Andere übliche Themen in Zusammenhang mit AVT, etwa die beliebte Debatte „Synchronisation vs. Untertitelung“, eine detaillierte Schilderung der verschiedenen AVT-Modalitäten, technischer Ablauf und Rollen im Synchronisationsprozess, wirtschaftliche Faktoren sowie soziokulturelle bzw. -historische Aspekte wie das Manipulationspotenzial und Zensur bei der Synchronisation werden bewusst nicht näher behandelt, da sie keine Relevanz für die vorliegende Arbeit besitzen.

2.1 Geschichte der AVT

Vor den 1920er Jahren, also vor der Einführung des Tonfilms, war die Übersetzung von Filmen eine relativ geradlinige Aufgabe: In Stummfilmen, die internationalen Charakter hatten, mussten lediglich die das Geschehen erläuternde Zwischentitel ausgetauscht und in die jeweilige Sprache der Zielkultur übersetzt werden. Doch auch schon zu dieser Zeit gab es mancherorts individuelle Varianten von „Tonfilmen“: So war es etwa in kleineren Kinos nicht

unüblich, dass Filmvorführende, während sie über das Abspulen des Films wachten, die Geschehnisse auf der Leinwand begleitend kommentierten und somit den Film in einem weit gefassten Sinne synchronisierten (vgl. Mounin 1967:141), oder dass ein Erzähler hinter dem Vorhang stand und ebendiese Aufgabe übernahm (vgl. Gambier 2013:45).

Mit der Entwicklung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre und deren anschließender weltweiter Verbreitung kamen weitere Herausforderungen für die Filmindustrie dazu, da es nun nicht mehr nur auf visueller, sondern auch auf auditiver Ebene galt, die Barriere von Kultur und Sprache zu überwinden, um die internationale Vermarktung ihrer Produkte zu ermöglichen (vgl. Díaz Cintas 2008:1 und Pahlke 2009:27). Drei Lösungsmöglichkeiten wurden zunächst ausgelotet: Die Untertitelung war eingangs die geläufigste, weil einfachste und kostengünstigste Variante. Der Nachteil dabei war jedoch, dass die eingeblendeten Texte nur einen Teil des Inhalts der jeweiligen Szenerien darstellen konnten und dass sie von vielen Rezipient*innen als störend und ablenkend empfunden wurden – man konnte sich nicht mehr so gut auf die Bilder und Ereignisse auf der Leinwand, also auf den Film selbst konzentrieren. Die zweite Möglichkeit war die gesamte Neuverfilmung des Originalfilms in diversen anderssprachigen Varianten, was selbstredend extrem kostspielig und zeitaufwendig war; trotzdem war es bis zur Mitte der 1930er Jahre ein durchaus gängiges Verfahren (vgl. Díaz Cintas 2008:2 und Pahlke 2009:27f.). Die dritte Variante stellte die Synchronisation dar, die sich ausreichend entwickelt im Jahre 1932 im deutschen Sprachraum gegen die anderen beiden Möglichkeiten durchsetzte und nach Ende des Zweiten Weltkrieges in den 50er Jahren einen regelrechten Boom erlebte (vgl. Pahlke 2009:28).

Auf internationaler Ebene sind generell Synchronisation und Untertitel die beiden geläufigsten Varianten der Filmübersetzung (vgl. Díaz Cintas 2008:2); je nach Bedarf, Tradition, Vorlieben des Publikums und finanziellen Mitteln haben sich sogenannte „Synchronisationsländer“ (z.B. Deutschland, Frankreich, Spanien, Italien) und „Untertitelländer“ (z.B. Belgien, Norwegen, Schweden, Dänemark, Finnland, Niederlande, Griechenland, Luxemburg, Wales, Slowenien, lateinamerikanische Länder) herausgebildet (vgl. Cedeño 2004:411f., Gambier 2008:15 und Gambier 2013:46). Andere Formen der Filmübersetzung, und später der multimedialen Übersetzung (mehr dazu in Kapitel 2.2), entwickelten sich im Laufe der Zeit durch technischen Fortschritt und internationalen, diversifizierten Bedarf, etwa das Voiceover, die Narration, die Übertitelung (von Bühnenproduktionen), das Übersetzen von Videospielen und Internetseiten, Fansubs, Fansynchronisation, Untertitel für Hörgeschädigte, Audiodeskription für blinde und sehbehinderte Menschen etc. All diese Entwicklungen und Modalitäten eröffnen nicht nur neue Horizonte für alle möglichen Gruppen von Rezi-

pient*innen, sondern bieten auch ein breites Spektrum an potenziellem Forschungsmaterial, aus dem geschöpft werden kann (vgl. Díaz Cintas 2008:2) – und wird.

2.2 Die Multimodalität des Mediums Film

Audiovisuelle Medien können verschiedene Formen von Texten abdecken, etwa akustische (z.B. Radio), akustische und visuelle (z.B. Filme, Serien, Dokumentationen im Fernsehen, Kino, online etc.) oder schriftliche, akustische und visuelle („Multimedia"-)Kanäle (vgl. Orero 2004:VII). Die audiovisuelle Translation umfasst also „all translations – or multisemiotic transfer – for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media acces[s]ibility: subtitling for the deaf and the hard of hearing and audio description for the blind and the visually impaired." (Orero 2004:VIII) Als Untersuchungsobjekt der vorliegenden Arbeit wurde eine Serie gewählt, also ein akustischer, visueller Kanal. Delabastita untersucht in einer Abhandlung ebendiesen Kanal, und zwar durch die Medien Film und TV, die er damals als eine „Form der Massenkommunikation" bezeichnete (vgl. Delabastita 1989:194). Er wies folgendermaßen auf die Komplexität und mögliche Problemquellen bei der Untersuchung dieses Mediums hin:

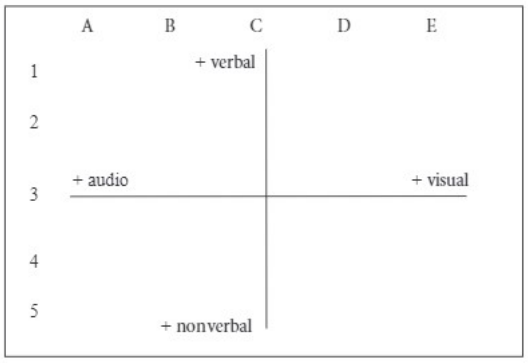
> […] whenever the modern translator of cinema or T. V. is facing a particular linguistic, cultural or aesthetic code-incompatibility between the source system and the target system, his range of possible action will necessarily be restricted by the much more stringent technical constraints of the film medium. (Delabastita 1989:198)

Um dieses Problembewusstsein besser zu veranschaulichen, teilt er das zu bearbeitende audiovisuelle Material in sogenannte „Zeichen" ein und definiert vier Kategorien von Zeichen – zwei auf der visuellen, zwei auf der akustischen Ebene. Auf beiden Ebenen gibt es wiederum zwei Arten von Zeichen: verbale und nonverbale (vgl. Delabastita 1989:198f.). Daraus ergibt sich folgende Kategorisierung:

a) verbale Zeichen auf visueller Ebene: z.B. eingeblendete Titel, Nachrichten auf Handys oder Computerbildschirmen, Texte in Zeitschriften, Büchern, auf Plakaten, Beschilderungen etc.;
b) nonverbale Zeichen auf visueller Ebene: alles andere, was im Filmmaterial zu sehen ist, also die Bilder des Films selbst;
c) verbale Zeichen auf akustischer Ebene: gesprochener Dialog, Gesang etc.;

d) nonverbale Zeichen auf akustischer Ebene: Musik, Hintergrundgeräusche etc.

Die Grenzen zwischen diesen Kategorien mögen in der Realität gelegentlich verschwimmen, doch meist werden sie von gewissen technischen Gegebenheiten gestützt: Produktionsfirmen trennen etwa die Tonspur des Dialogs, also der verbalen Zeichen, von jenen der restlichen akustischen Zeichen ab, um die Synchronisation des gesprochenen Texts zu vereinfachen (vgl. Delabastita 1989:199). Zabalbeascoa (2008:24f.) hat für Delabastitas vier Kategorien folgende Bezeichnungen (in der Reihenfolge der obigen Aufzählung): visuell-verbal, visuell-nonverbal, audio-verbal und audio-nonverbal. In einer Abhandlung schlägt er zur Einordnung von audiovisuellen Texten, Texttypen bzw. Textelementen eine Art Karte vor, auf der er diese vier Merkmale entlang von zwei sich kreuzenden Achsen verteilt:



A: only audio
B: more audio than visual
C: audio and visual alike
D: less audio than visual
E: only visual

1: basically verbal
2: more verbal than nonverbal
3: both verbal and nonverbal alike
4: less verbal than nonverbal
5: only nonverbal

Abb. 2: Achsen der audiovisuellen Kommunikation nach Zabalbeascoa (2008:26)

Auf dieser Karte kann man nun verschiedene Kombinationen der vier Merkmale verorten. Position 1A umfasst etwa rein verbale, gesprochene Texte ohne visuelle Unterstützung oder Soundeffekte, beispielsweise die Übertragung einer Rede im Radio, während das andere Ende des Spektrums, Position 5E, zum Beispiel ein Stummfilm ohne Musik und Zwischen- oder Untertitel oder eine Fotografie sein könnte. In der Mitte, wo sich die zwei Achsen treffen, wirken also alle vier Merkmale gleichermaßen zusammen; hier ließe sich laut Zabalbeascoa (2008:24f.) ein prototypischer audiovisueller Text, etwa ein Spielfilm, verorten, vorausgesetzt, die vier Merkmale bekommen denselben Grad an Relevanz zugeteilt und die einzelnen Elemente ergänzen einander grundsätzlich, sodass sie „may be regarded as inseparable for a fully satisfactory communication event." (Zabalbeascoa 2008:25) Bei der Übersetzung von

audiovisuellem Material muss man sich grundsätzlich über das Zusammenspiel der verschiedenen Elemente und Zeichensysteme bewusst sein, damit z.B. die Übersetzung des gesprochenen Texts nicht mit dem visuellen Material in Missklang steht. Allerdings bedeutet dies nicht, dass die Übersetzung als eingeschränkt betrachtet werden muss, sofern man sich von der Vorstellung lösen kann, dass dem Skript des Ausgangstextes ultimative Loyalität gebührt. Vielmehr sollte es das Ziel sein, etwas Neues zu erschaffen, das mit den übrigen Elementen des audiovisuellen Materials unter den gegebenen Voraussetzungen für das Zielpublikum möglichst bedeutsam, kohärent und relevant zusammenwirkt (vgl. Zabalbeascoa 2008:33).

Eine Disziplin, die in Zusammenhang mit audiovisuellen Medien eine zunehmend große Rolle spielt, ist die Multimodalitätsforschung. Sie ist zwar kein neues Forschungsfeld mehr, doch durch die Allgegenwertigkeit von Medien, die sich mehrerer semiotischer Modi zugleich bedienen, also etwa Film, Fernsehen oder Internetseiten, eröffnet sich ein breiter Horizont an Forschungsrichtungen und -fragen in beinahe jeder wissenschaftlichen Disziplin – so auch in der Translationswissenschaft. Allerdings wird die Rolle der Translation im Rahmen der Multimodalitätsforschung oft stark vernachlässigt, wodurch es wohl an den Translationswissenschaftler*innen bzw. audiovisuellen Translator*innen selbst liegt, die Überschneidung dieser beiden Disziplinen zu beleuchten (vgl. Taylor 2013:98).

Bedeutung in einem prototypischen audiovisuellen Text wie dem Film wird durch gesprochene und geschriebene Sprache, sowie allen anderen Modi (akustische, visuelle, kinetische etc.), welche diese Worte begleiten, übertragen. Zwar werden auch bei der audiovisuellen Translation normalerweise bloß Wörter übersetzt, doch es ist naheliegend, dass auch die übrigen Modi die Entscheidungen im Übersetzungsprozess beeinflussen: „Starting from the assumption that speech or writing cannot 'say' everything, it is the interaction between word, image, sound, etc. that needs to be studied." (Taylor 2013:99f.) Um die Komplexität eines multisemiotischen Textes herunterzubrechen, bietet sich die Methode der multimodalen Transkription (MT) von Baldry & Thibault (2006) an, wo verschiedene semiotische Modi in einer Tabelle dargestellt und beschrieben werden, etwa das visuelle Bild, die kinetischen Bewegungen und der Soundtrack, der sowohl Musik und Hintergrundgeräusche als auch gesprochenen Dialog enthält (vgl. Taylor 2013:100ff.). Die MT erwies sich aus translatorischer Sicht als hilfreich, um festzustellen, mit welchen Modi außer des gesprochenen Dialogs Bedeutung geschaffen wird, denn „[i]f other modalities carried some aspects of the meaning, then translation of the spoken word by dubbing or by subtitling could be suitably trimmed in line with time and synchronisation restraints." (Taylor 2013:102) So kann die Tabelle um eine weitere Kolumne, die Übersetzung jeglicher verbaler Elemente, erweitert werden, um für

Translator*innen ein nützliches Tool für effizientere audiovisuelle Translation zu bieten (vgl. Taylor 2013:102).

Die Instrumente der Multimodalitätsforschung wären für eine umfassende audiovisuelle Analyse also auch aus translationswissenschaftlicher Sicht perfekt geeignet, doch da der Fokus der vorliegenden Arbeit auf einem einzigen Modus liegt, nämlich auf verbalen Zeichen der akustischen Ebene, sind sie für diese Untersuchung redundant. Hier wird bloß die Synchronisation einer bestimmten Serie analysiert, also der gesprochene Dialog der Charaktere; verbale Zeichen der visuellen Ebene werden nur dann in die Untersuchung einbezogen, wenn sie in den Synchronfassungen von den Charakteren vorgelesen und somit zu audio-verbalen Zeichen gemacht werden (was häufig geschieht, sofern der geschriebene Text Relevanz für die Story besitzt).

2.3 Forschungsüberblick: AVT

Mit wachsender Globalisierung, der weltweiten Verbreitung von audiovisuellen Medien und der steigenden Vielzahl an Kanälen und Wegen, um ebendiese Medien zu vertreiben und zu konsumieren, stiegen spätestens ab den 1990er Jahren auch entsprechend das Interesse und Bedürfnis an Forschung zur audiovisuellen Translation sprunghaft an:

> Developments that majorly impacted the AV landscape include the globalisation of AV distribution and production systems, the financial integration of TV broadcasting companies and the film industry, digitization […], and related technological developments such as expansion of the Internet and proliferation of on-the-go gadgets like mobile phones, iPods and the like. (Remael 2010:12)

Es gab zwar bereits ab Mitte der 1950er Jahre vereinzelt Publikationen zum Thema, welche vorrangig präskriptiver Natur waren (vgl. Gambier 2008:15), doch erst ab den 1990ern habe sich die AVT von ihrer Positionierung am Rande des Forschungsfelds der Translationswissenschaften in den zentralen Fokus gemausert (vgl. Remael 2010:12). Im Zuge dieses Prozesses wurde auch versucht, dem relativ neuen Forschungsfeld einen Namen zu geben. Varianten inkludierten etwa „*film translation*“, „*cinema translation*“, „*screen translation*“ und „*(multi)media translation*“, wobei die ersten drei Begriffe sich stets als nicht ausreichend erwiesen, um das wachsende Feld und die verschiedenen Modalitäten der audiovisuellen Medien abzudecken. Schließlich setzte sich die „audiovisuelle Translation“ als der gängigste

Begriff durch, da er die vielfältigen Komponenten dieser multimedialen Texttypen mit einbezieht (vgl. Remael 2010:13f.).

Das Interesse an AVT als Forschungsfeld wird auch vom beinahe unübersichtlichen Überfluss an Studien zum Thema belegt. Im Folgenden wird ein Überblick über vorherrschende Forschungsrichtungen in der AVT sowie in der Synchronisation gegeben, wobei nur jene Bereiche näher beleuchtet werden, welche für die vorliegende Arbeit am bedeutendsten sind.

2.3.1 AVT als Forschungsobjekt

Das anfangs zögerliche Interesse an AVT als Forschungsobjekt lässt sich laut Zabalbeascoa (2008:23) damit erklären, dass sie sich nicht ohne Weiteres in damals gängige Vorstellungen von Text und Übersetzung bzw. in die „linguistischen Theorien" der TW einordnen ließ – sie wurde weder so richtig als literarische noch als nichtliterarische Übersetzung angesehen. Viele Expert*innen zweifelten aufgrund ihrer multimedialen Natur sogar an, ob AVT überhaupt als Form der Translation betrachtet werden kann, da die anderen Zeichensysteme im Medium (siehe Kapitel 2.2) über den Beitrag der Translator*innen bestimmen und ihn beschränken (etwa durch die Anforderungen an die Synchronisation, mehr dazu in Kapitel 2.5). Alternativ war oftmals höchstens von einer „*constrained translation*", also eingeschränkter Translation, die Rede (vgl. etwa Mayoral et al. 1988:356 oder Zabalbeascoa 2008:23). Doch nachdem die TW im Laufe der Zeit immer mehr von ihrem Fokus auf literarische Texte abrückte, andere Texttypen in ihre Forschung mit einbezog und somit nach und nach ihr zuvor begrenztes, strengeres Konzept von Translation erweiterte, brachte uns das 21. Jahrhundert das, was Remael (2010:15) den „Advent" der audiovisuellen Wende in der TW nennt. Und auch Zabalbeascoa argumentiert: „If we accept a text as a speech act or, more broadly, as any instance of communication, we will conclude that an audiovisual (AV) text is a communication act involving sounds and images." (Zabalbeascoa 2008:21) Wie schon in Kapitel 2.2 festgehalten, drückt er damit aus, dass audiovisuelles Material ebenso als Text gewertet werden kann, selbst wenn über die verbale Ebene hinaus auch andere Zeichen wie etwa Bildmaterial und Ton vorhanden sind.

Nachdem das Forschungsinteresse an AVT angerollt ist und im Laufe der vergangenen Jahrzehnte unzählige Publikationen dazu erschienen sind, identifiziert Gambier (2008:15f.) folgende Schwerpunkte: Da die Stellung der AVT besonders in den Anfängen

nicht deutlich definiert war, gibt es einige Abhandlungen, die ebendiese Stellung zu festigen suchen und die interdisziplinäre Natur der AVT verteidigen; es gibt Untersuchungen mit Fokus auf die verschiedenen Arten und Modalitäten der AVT, oder auf die Anwendung der AVT in der Praxis; viele Studien setzen ihren Fokus auf die interlinguistische Untertitelung – manche argumentieren dafür, manche dagegen, aber fest steht, dass sie die meistuntersuchte Methode der AVT ist; ein viel diskutierter Aspekt ist selbstverständlich die Gegenüberstellung von Synchronisation und Untertitelung mit all ihren Vor- und Nachteilen; schließlich gibt es Publikationen zur Positionierung der AVT in der Medienlandschaft und in der Gesellschaft[7].

Zum letztgenannten Punkt fügt Gambier (2008:16) folgende Erklärung hinzu: „The rationale in this case is to see AVT as one solution to internationalisation, situating it within the context of power-related, cultural and linguistic issues in contemporary societies." Demnach wurde also erkannt, dass AVT immer in Bezug zu dem Machtgefüge zwischen verschiedenen Sprachen, Kulturen und Märkten gesehen werden muss: Entscheidungen und Einschränkungen hängen nicht allein von den Translator*innen ab, sondern vom kulturellen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kontext, in dem sie arbeiten. Hierin spiegeln sich auch Tourys ([2]2012) Ausführungen wider, was die untrennbare Wechselwirkung zwischen Produkt, Prozess und Funktion eines Translats angeht (siehe Kapitel 1.2.1), welche auch im Kontext der AVT Gültigkeit besitzen. Als Beleg für das gesteigerte Bewusstsein hierfür nennt Gambier (2008:17) Studien zur Rolle und dem Einfluss der englischen Sprache in der AVT[8].

Je mehr sich die AVT als eigenes Forschungsfeld etablierte, so mehrten sich auch die vielfältigen Forschungsfragen und -schwerpunkte, besonders beflügelt von durch technische Innovationen ermöglichte, neuartige audiovisuelle Kanäle. Nicht wegzudenken aus der Forschung zu AVT in den vergangenen Jahrzehnten sind u.a. Namen wie Frederic Chaume, Jorge Díaz Cintas und Yves Gambier. Diese Namen tauchen, entweder als Autor oder gar als Herausgeber, in einem Großteil der in den letzten zwei Jahrzehnten veröffentlichten Sammelbände zur audiovisuellen Translationsforschung sowie in zahlreichen einschlägigen Periodika der Translationswissenschaft auf. Einige Beispiele für umfassende Sammelbände sind jene von Luyken (1991), Gambier & Gottlieb (2001), Orero (2004), Díaz Cintas (2008), Chiaro,

[7] Es erschien nicht notwendig, an diesem Punkt einzelne Publikationen aufzuzählen, da diese Themen wenig mit der vorliegenden Arbeit zu tun haben. Für spezifische Beispiele zu den genannten Themen siehe Gambier (2008:16f.).

[8] Dieser Faden wird in Kapitel 3.3.2 wieder aufgenommen, im Rahmen des Forschungsüberblicks zu Anglizismen in audiovisuellen Medien.

Heiss & Bucaria (2008), Freddi & Pavesi (2009), Díaz Cintas & Anderman (2009), Díaz Cintas & Neves (2015) und Pérez-González (2018).

Letzterer brachte 2014 ein selbstständiges Überblickswerk heraus, in welchem er alle wichtigen Themen in der AVT bespricht und als potenzielles Forschungsobjekt beleuchtet. Geläufige Forschungsmethodologien und Theoriemodelle werden vorgestellt, welche den audiovisuellen Text nicht bloß auf mikro- oder makrostruktureller Ebene, sondern in seiner semiotischen Ganzheit betrachten (vgl. Baker[9] 2014:XIV), wobei technologisch und soziokulturell bedingte Veränderungen in der audiovisuellen Medienlandschaft genauso wenig außer Acht gelassen werden wie die Interdisziplinarität vieler Forschungsfragen im audiovisuellen Rahmen sowie in benachbarten Bereichen, etwa in den Medien- und Kulturwissenschaften (vgl. Pérez-González 2014:4). Es werden drei maßgebliche theoretische Modelle, welche die Entwicklung in der AVT vorangetrieben haben, identifiziert: Prozessmodelle, welche einen psycholinguistischen, kognitiven und/oder neurolinguistischen Zugang verfolgen und sich mit den Vorgängen in Translator*innen während des Translationsprozesses befassen; komparative Modelle mit deskriptiven, korpusbasierten Zugängen, die Beziehungen zwischen Ausgangs- und Zieltexten untersuchen, bzw. einen sogenannten „*shift-based*" Fokus haben und sich damit auf (formelle) Veränderungen vom Ausgangs- zum Zieltext konzentrieren; und schließlich Kausalmodelle, die mit einem system- und normbasierten Zugang analysieren, warum eine Translation ist, wie ist ist – also welche Faktoren und Mächte von außen auf sie einwirken und sie damit formen. Zu den Kausalmodellen gehören außerdem diskursive und ideologische Zugänge, welche sich etwa mit dem Einfluss von Genderfragen, Ideologien und Machtgefällen beschäftigen (vgl. Pérez-González 2014:92). Die vorliegende Arbeit lässt sich am ehesten unter korpusbasierte, komparative Modelle einordnen, doch infolge des Bestrebens, potenzielle Normen in Bezug auf den Anglizismengebrauch abzuleiten, schielt sie mit einem Auge auch auf einen system- und normbasierten Zugang.

Betrachtet man die Vielzahl an Publikationen zur AVT, fällt die breit gefächerte Varietät ihrer Schwerpunkte auf, sowie eine gewisse Fokusverschiebung: Konzentrierten sich die Studien in den Anfängen vermehrt auf linguistische und textuelle Aspekte innerhalb von audiovisuellen Texten, wurden schon bald Zugänge bedeutender, welche sich mit soziokulturellen und interdisziplinären Dimensionen auseinandersetzen. Doch ob es nun um die Suche nach einem Analysemodell innerhalb eines bestimmten translationswissenschaftlichen Theo-

[9] Baker schrieb ein kurzes Vorwort für das eigentlich selbstständige Werk; Pérez-González wird in der Bibliografie bei diesem Buch nicht als (Hg.) gekennzeichnet, da es kein Sammelband ist.

rierahmens, unterschiedliche Modalitäten, den technischen Prozess, soziokulturelle, historische oder linguistische Aspekte, die Didaktik und Ausbildung oder die professionelle Praxis der AVT geht, eines ist ersichtlich: Die Aktualität, Vielfältigkeit und v.a. Relevanz der AVT hat sie nicht grundlos im Zentrum der translationswissenschaftlichen Forschung positioniert.

2.3.2 Synchronisationsforschung

Nach diesem allgemeinen Überblick über Forschungsrichtungen im Rahmen der AVT wird im Folgenden nun auf Studien eingegangen, die sich spezifisch mit der Synchronisation auseinandersetzen, da die anderen, in Kapitel 2.1 erwähnten Modalitäten der AVT für die vorliegende Arbeit keine Relevanz besitzen. Hierzu eingangs eine Definition des Begriffs der Synchronisation: „‘Dubbing’ (or ‘lip-sync dubbing’) as a specific revoicing technique attempts to cover entirely the spoken source text with a target text adjusted to fit the – visible – lip movements of the original utterances.“ (Karamitroglou 2000:5f.) Im Gegensatz zu anderen Formen der Nachvertonung, etwa dem Voiceover, wird unter Synchronisation also jene Technik verstanden, welche die Illusion erschaffen soll, als würde der jeweilige Charakter in einer audiovisuellen Produktion ursprünglich die Sprache der Zielkultur sprechen (auch wenn den Rezipient*innen in den meisten Fällen klar sein muss, dass dies nicht tatsächlich der Fall ist, siehe dazu auch Kapitel 2.5).

Wenn es um Pioniere in der Forschung zu Synchronisation geht, kommt man nicht um die Namen Hesse-Quack (1969), Fodor (1976) und Toepser-Ziegert (1978) herum. Hesse-Quack vergleicht in seiner Arbeit *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen: Eine interkulturelle Untersuchung* aus dem Jahre 1969 zwölf Synchronfassungen mit ihrem Original, mit dem Ziel, inhaltliche Veränderungen festzustellen und Gründe für diese zu finden. Er stützt sich dabei jedoch auf Dialoglisten aus Synchronbüchern, was aus dem Grund problematisch sein kann, dass diese sich vom tatsächlichen Dialog im Film unterscheiden können (vgl. Pruys 1997:22f.). Fodors *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* aus dem Jahre 1976 gilt ebenso als eines der ersten Werke zur Synchronisation, wobei er sich auf Lippensynchronität und Qualitätsmerkmale bei der Synchronisation fokussiert (vgl. Chaume 2013a:289). Toepser-Ziegert untersucht in ihrem Werk *Theorie und Praxis der Synchronisation: dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie* aus dem Jahre 1978 die Dialoge in der Serie *Die 2* und versucht anhand der Ergebnisse ihrer Analyse einen gesellschaftlichen Wandel seit Hesse-Quacks Werk nachzuweisen, was angesichts des

relativ kleinen Korpus jedoch ein etwas zu ambitioniertes Ziel zu sein scheint (vgl. Pruys 1997:25). Interessant ist auch, dass es in ihrer Arbeit trotz des Titels eher weniger um Theorie und Praxis der Synchronisation zu gehen scheint als um Werte und Normen in der Gesellschaft (vgl. Pruys 1997:27).

Weitere relevante Werke, die im Zuge des Forschungsbooms zur Synchronisation in den 1990er Jahren veröffentlicht wurden, sind jene von Whitman-Linsen (1992), Herbst (1994) und Pisek (1994). Whitman-Linsens *Through the Dubbing Glass* aus dem Jahre 1992 befasst sich mit linguistischen und technischen Aspekten der Synchronisation (mit Fokus auf die Praxis in Deutschland, Frankreich und Spanien), Arten der Synchronität, translatorische Methoden, Manipulationspotenzial etc. (vgl. Whitman-Linsen 1992:14f.). Womit sich Herbst in seinem 1994 erschienen Werk beschäftigt, verrät schon der Titel: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Er setzt sich mit einem sprachwissenschaftlichen Zugang u.a. zum Ziel, eine „umfassende, linguistisch fundierte Theorie der Synchronisation" in Verbindung mit Prinzipien der Translationstheorie zu skizzieren (vgl. Herbst 1994:1). Dazu untersucht er Teilaspekte der Synchronisation, etwa Lippensynchronität, Stimmqualität und die Qualität der Synchrondialoge, anhand von mehreren TV-Serien; außerdem stellt er die Frage nach der potenziellen Beeinflussung der deutschen Gegenwartssprache durchs Englische (mehr dazu in Kapitel 3.3.2). Pisek untersucht in seiner Arbeit *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation* aus dem Jahre 1994 ebenso die üblichen Aspekte der Synchronisation, nämlich anhand von Filmen des amerikanischen Regisseurs Woody Allen; anders als viele seiner Vorgänger*innen argumentiert er, dass die audiovisuellen Einschränkungen und Zwänge, etwa die Forderung nach Lippensynchronität, die Qualität von deutschen Synchrontexten in geringerem Maße beeinträchtigt (bzw. verschlechtert), als gemeinhin angenommen und dargestellt wird (vgl. Pisek 1994:5).

Bei diesen vorreitenden Werken in der Synchronisationsforschung fällt auf, dass viele z.B. einen linguistischen, phonetischen oder praxisbezogenen Fokus haben, und dass auch Synchronität, besonders die Lippensynchronität, eine große Rolle bei den Untersuchungen spielt. Erst nach und nach kam eine soziokulturelle Dimension zur Synchronisationsforschung hinzu, welche bereits Toepser-Siegert oder Whitman-Linsen ansatzweise in ihre Werke einbanden, die aber in der jüngeren Geschichte der AVT immer deutlicher an Bedeutung gewonnen hat. Zusammenfassend identifiziert Gambier (2008:20) nun folgende mögliche Forschungsschwerpunkte in Zusammenhang mit Synchronisation: die Frage nach kultureller Aneignung, Manipulation und Zensur bei der Synchronisation; Synchronität (mehr dazu in

Kapitel 2.5); nonverbale Aspekte bei der Synchronisation (angeknüpft an die Multimodalitätsforschung, siehe Kapitel 2.2); die Akzeptanz und Rezeption von synchronisierten Filmen; multilinguale Filme und der Umgang mit mehreren Sprachen im Original; Parodien und Humor; und schließlich die Beziehung zwischen Sprachpolitik, der Stellung einer Sprache und den Gründen für die Entscheidung, zu synchronisieren[10]. Historisch gesehen war ein Grund für die Synchronisation der angestrebte Spracherhalt – es bleibe abzuwarten, wie sehr sich die Sprache in Synchronfassungen auf den allgemeinen Sprachgebrauch auswirkt. Vielfach untersucht werden zudem auch Prozess und Ablauf der Synchronisation, der Markt sowie die Akteur*innen im Synchronisationsprozess, beispielsweise von Chaume ([2]2014:22ff.).

Ein wichtiges Thema in der AVT-Forschung ist des Weiteren die Sprache der Synchronisation. Fiktive, schriftliche Dialoge möglichst natürlich und spontan klingen zu lassen stellt Drehbuchautor*innen sowie audiovisuelle Translator*innen seit jeher vor große Herausforderungen, zumal sie ein Gleichgewicht zwischen gesprochener und geschriebener, spontaner und geplanter Sprache finden müssen (Chaume [2]2014:81). Die Frage nach der Natürlichkeit und Übereinstimmung mit spontaner gesprochener Sprache steht im Fokus der Studien zur Synchronsprache, welche anhand diverser sprachlicher Phänomene wie z.B. Diskursmarker, Grußwörter, Verstärkungspartikel, Interjektionen, Pronomen, Slangausdrücke oder fremdsprachlicher Einflüsse wie Lehnübersetzungen aus dem Englischen untersucht werden können (vgl. Pavesi 2018:324f.). Eine Lehnübersetzung ist die wörtliche Übersetzung von Wörtern, Phrasen oder ganzen Sätzen, die semantische und strukturelle Übernahme von Inhalten des Ausgangstexts, welche in der Zielsprache häufig unnatürlich klingen. Sie machen nur einen Teil des linguistischen Phänomens aus, das man in der einschlägigen Literatur gern „*dubbese*“ nennt (womit man die unnatürliche Sprache der Synchronisation bezeichnet), doch da Lehnübersetzungen oftmals sehr auffällig sind, sind sie ein beliebtes Forschungsobjekt (vgl. Chaume [2]2014:92). Häufig wird der starke US-amerikanische Einfluss in der Filmbranche dafür verantwortlich gemacht, dass die Synchronsprache mit Lehnübersetzungen sowie Anglizismen gespickt ist (vgl. Pérez-González 2014:122).

Frederic Chaume brachte [2]2014 ein umfassendes Werk zur AVT heraus, in dem er Standardthemen der Synchronisation (Geschichte, professionelles Umfeld, Qualitätsstandards, Synchronisation vs. Untertitelung, Lippensynchronität etc.), aber auch viele der eben besprochenen, in der modernen Synchronisationsforschung zentralen Themen (Sprache der Synchronisation, Multimodalität der AVT, Sprachregister und Humor, Kulturreferenzen und

[10] Auch hier gilt: siehe Gambier (2008:20) für spezifische Werke zu den genannten Themen.

Ideologien etc.) aufgreift. Das letzte Kapitel widmet er der Forschung in dem Feld, wobei er die wichtigsten Forschungsrichtungen mit Beispielliteratur versehen anführt (siehe Chaume [2]2014:159f.). In der Kategorie der linguistischen Zugänge, Entlehnungen und Bedrohung durch die englische Sprache sind bloß vier Werke angeführt, von denen alle vor mindestens zwanzig Jahren publiziert wurden – was auch bestätigt, dass der linguistische Ansatz in der heutigen Synchronisationsforschung keine große Rolle mehr spielt. Ganz anders als der deskriptive Zugang, für den auch Chaume ([2]2014:161) plädiert, zumal dieser „opened a new gateway to the investigation of how translation in done in a given time and space, and offer a powerful interdisciplinary framework for translation analysis." Neben den wirtschaftlichen, sozialen, politischen etc. Einflüssen in der Zielkultur wird dabei nämlich ebenso die kommunikative, semiotische, pragmatische und eben auch linguistische Dimension des Zieltexts betrachtet, was den deskriptiven Zugang zur perfekten Basis für Untersuchungen in der AVT macht. In diesem Sinne wird diese Schnittstelle im folgenden Unterpunkt beleuchtet.

2.3.3 Deskriptive Ansätze in der AVT

Delabastita stellt in seiner 1989 erschienenen Abhandlung über Übersetzung von audiovisuellen Medien (wobei dieser spezifische Begriff damals selbstredend noch nicht geprägt war, siehe Kapitel 2.3) fest, dass sich die deskriptiven Ansätze etwa von Even-Zohar & Toury (1981) und Hermans (1985) lediglich auf die Literaturwissenschaft beziehen und somit nicht das „deskriptive Potential" ihres Zugangs ausschöpfen (vgl. Delabastita 1989:194). Durch den polysystemischen Zugang in der TW wird der Fokus von der Funktion der Translation, welche zuvor gängige funktionale Ansätze in den Mittelpunkt des Interesses gestellt hatten, zu den Konventionen der Zielkultur verlagert, welche sich aus bestimmten historischen, sozialen, politischen oder wirtschaftlichen Gründen für die Synchronisation eines ausländischen Produkts entscheidet. Dabei ist es nicht das Ziel, die Qualität dieser Synchronisation zu beurteilen, sondern bloß, sie in ihrer Realität zu beschreiben (vgl. Chaume 2004:39f.).

Dieser Zugang eröffnete die Debatte des deskriptiven Ansatzes in der AVT-Forschung und ebnete den Weg für eine Vielzahl an Forschungsrichtungen, über die Chaume (2013a:292-295) einen guten Überblick gibt. Eine Option ist etwa die Beschreibung von AVT-Praktiken in unterschiedlichen Teilen der Welt, wofür Karamitroglous (2000) Werk über die Konventionen in Griechenland ein gutes Beispiel ist (siehe weiter unten). Andere Untersuchungen erforschen die Wirkung von ausländischen, synchronisierten Programmen

auf den eigenen audiovisuellen Markt; ein interessantes Phänomen dabei ist etwa die Entstehung von neuen Genres, die nach ausländischen Vorbildern kreiert werden. Ideologische Untersuchungen, die bereits in Kapitel 2.3.1 unter Kausalmodelle eingestuft wurden, befassen sich deskriptiv u.a. mit Themen wie Zensur, Genderfragen oder kulturellen Transfers. Wir haben bereits gesehen, dass die Sprache der Synchronisation, sowohl die verbale als auch die nonverbale, ein großes Thema in der AVT ist; sie wird häufig mit einem deskriptiven Zugang beleuchtet, was einen Schnittpunkt zur interdisziplinären Forschung bietet, etwa mit der Filmwissenschaft. Des Weiteren gibt es zahlreiche Rezeptionsstudien, welche die Reaktion des Zielpublikums auf audiovisuelles Material erfassen, oft in Hinblick auf bestimmte Themen wie eben die Synchronsprache (Antonini & Chiaro 2009), Humor (Fuentes Luque 2003) oder die Verständlichkeit von kulturellen Referenzen (Denton & Ciampi 2013). Andere Fallstudien befassen sich mit sprachlichen Aspekten wie Wortwitzen, Idiomen, Eigennamen, Tabus etc.[11] – oder, wie die vorliegende Arbeit, mit Anglizismen. Ein beliebtes Forschungsziel ist schließlich die Beleuchtung von Normen in der AVT, oftmals durch korpusbasierte Studien. Solche deskriptiven Fallstudien können von unschätzbarem Wert sein, was den Ablauf von Synchronisationsprozessen und die Suche nach Normen betrifft, was heutzutage das vorrangige Ziel vieler deskriptiver Studien zu sein scheint (vgl. Chaume 2013a:292ff.).

Laut Pavesi (2018:315f.) gab es in den vergangenen Jahren einen Anstieg an korpusbasierten Arbeiten, für welche Theorie und Methodologie der DTS und der Korpuslinguistik Hand in Hand gehen, um technologiegestützt und auf großen Datenmengen basierend Regelmäßigkeiten, Muster und Normen in übersetzten Texten aufzudecken. Bei der sogenannten korpusbasierten AVT gäbe es dabei hauptsächlich zwei Schwerpunkte, nämlich die Beschreibung und Erklärung der Relationen zwischen übersetzten Texten und Originaltexten sowie jene zwischen Ausgangs- und Zieltexten, womit sowohl eine Ausgangstext- als auch Zieltextorientiertheit gegeben ist. Eine weitere Forschungsrichtung in der korpusbasierten AVT mache die Untersuchung von verschiedenen Modalitäten der Synchronisation, Untertitelung und Audiodeskription aus.

Díaz Cintas (2004:27) wiederum sieht einen Vorteil darin, Normen anhand eines Korpus zu untersuchen, das weniger umfangreich, homogener und dadurch leichter zu überschauen und zu handhaben ist. In seiner Abhandlung „In Search of a Theoretical Framework for the Study of Audiovisual Translation“ in einem 2004 erschienenen, von Orero herausgegebenen Sammelband merkt er an: „Pioneering studies on dubbing and subtitling were

[11] Für (weitere) konkrete Beispiele zu den genannten Themen siehe Chaume (2013a:292-295).

flawed by approaches that were biased by the linguistic dimension.“ (Díaz Cintas 2004:24) Daher analysiert er nun in seinem Aufsatz, inwieweit die Konzepte der DTS auch auf die AVT angewandt werden können (vgl. Díaz Cintas 2004:21). Obwohl diese vorrangig für die Literaturwissenschaft entwickelt wurden und für die Anwendung auf die AVT einer Anpassung bedürfen, hält Díaz Cintas dies für durchaus machbar: „I firmly believe that DTS presents the scholar with a sufficiently homogeneous and flexible theoretical framework that acts as a very valuable starting point for research in AVT.“ (Díaz Cintas 2004:31)

Als Beleg hierfür zählt er Werke wie jene von Karamitroglou (2000), Remael (2000) und Sokoli (2000) auf (vgl. Díaz Cintas 2004:31). Sokoli analysiert untertitelte Filme aus dem Untertitelland Griechenland sowie aus dem traditionellen Synchronisationsland Spanien und stellt dabei Unterschiede in der Praxis bei der audiovisuellen Translation fest – daher versucht er, basierend auf Tourys (1995) sowie Chestermans (1997) Normenkonzept (siehe Kapitel 1.2.3) die Normen hinter den translatorischen Entscheidungen abzuleiten und Regelmäßigkeiten bei der Untertitelungspraxis festzuhalten. Des Weiteren untersucht er die Beziehung zwischen Untertiteln und den übrigen Elementen des audiovisuellen Texts (vgl. Sokoli 2009:36f.), basierend auf Delabastitas (1989) Kategorisierung von Zeichen im Medium Film (siehe Kapitel 2.2). Karamitroglou und Remael bedienen sich indessen eines anderen Winkels der DTS, nämlich der Polysystemtheorie. Karamitroglou etwa setzt die AVT in den Kontext eines Systems und beleuchtet die Frage, welche Entscheidungen und eventuelle Einschränkungen, oder anders gesagt Normen, innerhalb dieses Systems dazu geführt haben, ob man sich in einer bestimmten Zielkultur (im Falle seiner Untersuchung: Griechenland) für die Praxis der Synchronisation oder der Untertitelung entschieden hat (vgl. Karamitroglou 2000:13f.)[12].

Der in Kapitel 2.3.1 erwähnte Sammelband *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices, and Research* von Gambier & Gottlieb (2001) veröffentlicht Aufsätze von bedeutenden Forscher*innen, deren Name oft mit deskriptiven Ansätzen in der AVT-Forschung in Verbindung gebracht wird; neben in diesem Kontext bereits erwähnten Wissenschaftler*innen wie Díaz Cintas, Karamitroglou und Remael etwa auch Cattrysse, Gottlieb[13], Pym und Rosa. Sie beleuchten das Thema der AVT aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mit verschiedenen Forschungsschwerpunkten, haben jedoch alle einen deskriptiven Kern. Cattrysse (2001:6f.) etwa schlägt den polysystemischen Ansatz zur Multimedia-Translation

[12] Mehr dazu in Kapitel 2.4.

[13] Mehr zu Gottlieb (2001a) in Kapitel 3.3.2.

vor, um damit Methoden für die Entwicklung und Ausführung von deskriptiver Recherche in diesem Fachbereich zu erschaffen. Dabei betont er die Intertextualität von Multimedia-Texten, jedoch nicht in dem Sinne, dass ein Text neben einen anderen gesetzt wird, sondern dass die Intertextualität von verschiedenen semiotischen Modi innerhalb eines Multimedia-Texts untersucht wird. Dies soll Besonderheiten bzw. Gemeinsamkeiten von verbaler Translation und nonverbalen Typen der Translation zutage fördern (Stichwort „Multimodalitätsforschung“).

Remael (2001:21) appelliert aufgrund der steigenden Komplexität der audiovisuellen Textproduktion für einen deskriptiven, interdisziplinären Zugang in der AVT. Um die pragmatischen und semiotischen Besonderheiten der Multimedia-Translation zu untersuchen, greift sie etwa auf Recherche über Dialog- und Drehbuchschreiben sowie Filmadaption zurück, und auch sie betont die Intertextualität von Multimedia-Texten. Drei zentrale Konzepte, die sie dabei untersucht, sind Zeichen, Modus und Medium (vgl. Remael 2001:13f.). Sie kommt zu dem Schluss, dass die Untersuchung von multimedialen Texten unbedingt eine interdisziplinäre Herangehensweise erfordert, da nicht nur die Linguistik eine Rolle spielt, sondern auch etwa Medienforschung und Soziologie. Dafür sei der deskriptive Zugang am besten geeignet; manche Methoden der „klassischen“ DTS müssten dafür angepasst werden, seien aber dennoch gut zu gebrauchen, etwa das Priorisieren des Zieltexts und der Zielkultur, die wertungsfreie Beschreibung des Forschungsobjekts und die Suche nach Mustern (Normen) im translatorischen Handeln (vgl. Remael 2001:21 und Pym 2001:277).

Rosa macht in ihrem 2016 erschienen Beitrag über die Herausforderungen und Möglichkeiten der DTS in der AVT darauf aufmerksam, dass ursprünglich die DTS die AVT überhaupt erst ins Blickfeld der akademischen Forschung gerückt haben, und dass die Fokussierung auf den Zielkontext beträchtliche Erkenntnisse über das Feld der AVT sowie ihre Relevanz für gegenwärtige Kulturen brachte. Die semiotische Komplexität von audiovisuellen Texten stelle den deskriptiven, empirischen Zugang vor große Hürden, eröffne gleichzeitig jedoch auch neue Möglichkeiten für die Forschung; die Anpassung an das neue Forschungsfeld sei jedenfalls schon im Gange (vgl. Rosa 2016:200f.).

2.3.4 AVT im ungarischen Sprachraum

Wie unschwer zu erkennen ist, behandelte dieser Forschungsüberblick Literatur über AVT in deutscher und englischer Sprache, da sich eine Suche nach AVT in Zusammenhang mit dem ungarischen Sprachraum als nicht allzu ertragreich erwies. Dennoch folgt nun eine kurze Bestandaufnahme ebendieser Suche.

Bekannt ist, dass Ungarn, auch wenn die ungarische Sprache eine relativ kleine und isolierte ist, zu den traditionellen Synchronisationsländern zählt (vgl. Chaume 2013b:107), und dass AVT zu den Fachbereichen gehört, die im Rahmen der universitären Ausbildung von Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen gelehrt werden (vgl. Fordításcentrum 2018). Eine Abhandlung von Lakatos-Báldy (2015) wurde gefunden, welche die AVT sehr generell und kursorisch behandelt und ihre Eigenheiten schildert, ohne auf länderspezifische Faktoren einzugehen; des Weiteren beleuchten zwei Artikel in der Fachzeitschrift *Fordítástudomány* (dt. „Übersetzungswissenschaft“) Themen der AVT in didaktischer Hinsicht (vgl. Klaudy 2015). Eine deskriptive Studie in englischer Sprache von Ajtony (2014) mit dem Titel „Translation of Irony in the Hungarian Subtitles of *Downton Abbey*“ befasst sich mit der Übertragung von Ironie in ungarische Untertitel.

Ebenso auf Englisch erschien kürzlich das Buch *Speech Acts, Directness and Politeness in Dubbing: American Television Series in Hungary* von Polcz (2020), in welchem mit einem deskriptiven Zugang untersucht wird, warum indirekte Sprechakte, die in US-amerikanischen Fernsehserien relativ häufig vorkommen, in der ungarischen Synchronisation verändert werden (vgl. Polcz 2020:1ff.). Dabei ist dem Autor bewusst, dass seine Studie sehr spezifische sprachliche Aspekte in einem bestimmten Rahmen (der Synchronisation zwischen dem Sprachenpaar EN-HU) behandelt und somit keinen Anspruch auf allgemein gültige Erkenntnisse stellt (vgl. Polcz 2020:226) – ähnlich wie die vorliegende Arbeit. Es handelt sich in beiden Fällen lediglich um Puzzlestücke im Gefüge translationswissenschaftlicher Studien, welche das Potenzial zu weiterführenden Untersuchungen anbieten.

2.4 Normen in der AVT und ihr Bezug zur vorliegenden Arbeit

In Bezug zu Kapitel 1.2.3 werden im Folgenden Normen in Hinblick auf die AVT kurz beleuchtet. Delabastita merkt hierzu an:

> Film translations can potentially be made in various ways. The translation of film, then, constitutes a typical situation where one can expect *norms* to guide the selection of actual behaviour in each specific historical set of circumstances. […] T]he effect of norms can be deduced from particular regularities of behaviour, which means in this case, from the systematic occurrence or non-occurrence of specific strategies in translation. (Delabastita 1989:205; Hervorh. im Orig.)

Um das Identifizieren von Normen zu erleichtern, schlägt er eine Reihe von Fragen vor, welche Kontext, Umsetzung, Strategien, allgemeine qualitative Aspekte etc. einer Übersetzung beleuchten sollen (vgl. Delabastita 1989:206ff.). Aus Platz- und (Ir-)Relevanzgründen wird diese Liste hier nicht vollständig angeführt, sondern lediglich jene Punkte aus der Kategorie der allgemeinen qualitativen Aspekte hervorgehoben, die für die vorliegende Arbeit bedeutsam erscheinen. Die Fragen, auf welche dies zutrifft, lauten wie folgt:

- Do syntax and style have a foreign ring?
  […]
- What is the attitude towards loan words and foreign idioms and expressions?
- Have foreign cultural elements been retained, naturalized, deleted? (Delabastita 1989:208)

Auch für die Organisation der Daten, die aus der eben erwähnten Liste an Fragen erhoben werden können, schlägt er eine weitere Checkliste vor (vgl. Delabastita 1989:208ff.), von welcher der folgende Punkt für die Zwecke dieser Arbeit relevant erscheint: „Does the target culture entertain frequent relations with the source culture? Does the latter enjoy a high prestige in the former, or does the source culture rank as a minor or uninteresting culture?“ (Delabastita 1989:209)

Die erste Frage wird ansatzweise in den Kapiteln 3.1 und 3.2 beleuchtet, während die Fragen nach den allgemeinen Qualitätskriterien weiter oben, so bleibt zu hoffen, durch den empirischen Teil der Arbeit beantwortet werden können. Idealerweise lassen sich, geleitet von diesen Fragestellungen, schließlich u.a. folgende Normen ableiten:

> - [T]he linguistic organisation of the target culture: what varieties, registers, styles does the target language have at its disposal? […] What are the attitudes towards neighbouring languages (openness vs. purism) […]?
> - [W]hat is the openness of the target culture with regard to other cultures? [W]hat relations does it have with various other cultures: dominance, subordination, competition, non-relations? (Delabastita 1989:210)

Fotios Karamitroglou widmet sein im Jahre 2000 erschienenes Werk der Untersuchung von Normen spezifisch in der audiovisuellen Translation, um damit die Gründe für die Synchronisation oder Untertitelung von Kindersendungen im Untertitelland Griechenland zu erforschen. Zunächst beleuchtet er im theoretischen Teil u.a. die Normenkonzepte von Toury (1995) und Chesterman (1993), die Polysystemtheorie, die Rolle von Ausgangs- und Zieltextsystemen im Hinblick auf Normen sowie andere translationswissenschaftliche Konzepte wie Funktion, Äquivalenz, Adäquatheit und Akzeptabilität. Am Ende definiert er zwei Arten von Normen (wobei sich Parallelen zu den eben genannten Konzeptvorbildern erkennen lassen); jene, die auf der Ebene der Textproduktion wirken, und jene, die darüber hinaus auf die Textproduktion *ein*wirken:

> Translational norms can be classified above the level of texts into 'preliminary', 'constitutive' and 'expectancy' norms that deal with the broader framework of general translational attitudes; below the text-level they can be classified into 'operational', 'regulative' and 'professional' norms that deal with macro and micro-structural textual strategies. (Karamitroglou 2000:64)

Er hebt auch das Zusammenspiel zwischen Normen und Systemen einprägsam hervor:

> A norm can be seen as the systematic constellation of a series of factors that lead to the emergence of a coherent behavioural pattern. On the other hand, a system can be seen as the cumulative assemblance of all the norms that operate in it. As a result, one could deduce that norms and systems presuppose and overlap with each other. (Karamitroglou 2000:64f.)

Karamitroglou plädiert dafür, sich bei der Untersuchung von translatorischen Normen nicht mit Konzepten wie Äquivalenz oder Adäquatheit aufzuhalten, da nicht die hypothetische mögliche Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext von Bedeutung sei, sondern die Konformität zu oder Abweichung von normativen Regulierungen des Zielsystems. Werden Elemente aus dem Ausgangstext im Zieltext reproduziert, so geschähe dies aus dem Grund, dass diesen Elementen vom Zielsystem Bedeutung zugeschrieben wurde (vgl. Karamitroglou 2000:65). Wenn wir an dieser Stelle Anglizismen als Elemente aus dem Ausgangstext verstehen, die im Zieltext reproduziert bzw. übernommen werden, scheint die folgende Feststellung besonders relevant: „Thus, deviation from or conformity to translational norms is a question of what the target system is willing to accept, modify or reject." (Karamitroglou 2000:65)

Nach dieser theoretischen Auseinandersetzung stellt Karamitroglou ein komplexes System zur Auswertung von Normen in audiovisuellen Texten vor, welche auf drei hierarchischen Ebenen zwischen vier ineinandergreifenden Faktoren erfolgt:

LEVELS	FACTORS			
	HUMAN AGENTS	**PRODUCTS**	**RECIPIENTS**	**AUDIOVISUAL MODE**
UPPER	Attitude of agents (commissioners, translators etc.) towards the translation of literary products in general	Realisation of all kinds of translation products in general	Attitude of recipients (the public) towards translation products in general	Relation between AV media and other types of literary media (as perceived within the target culture)
MIDDLE	Attitude of AV translation agents (commissioners, translators etc.) towards overall AV translation	Realisation of overall AV translation products (within all film types and genres)	Attitude of recipients (viewers) towards overall AV translation products	Relation between the 3 AV media: TV, video and cinema (as perceived within the target culture)
LOWER	Status and attitude of a particular AV translation product's agents (commissioners, translators etc.) towards the particular AV translation product	Status and function of a particular AV translation product (within its own film type and genre)	Status and attitude of a particular AV translation-product's target audience	Status and function of a particular AV translation product's medium, film type and genre (as perceived within the target culture)

Tabelle 1: Audiovisuelle Translation als Literatursystem in einer Zielkultur nach Karamitroglou (2000:70)[14]

Für die Datenerhebung schlägt Karamitroglou (2000:88-97) diverse Methoden vor, u.a. auch die in Kapitel 1.2.2 besprochene Methodologie von Toury sowie eine Korpusanalyse für die Untersuchung von textuellen Normen. Aufgrund ihres lediglich auf eine Serienstaffel begrenzten Korpus wird die vorliegende Arbeit bloß auf der untersten hierarchischen Ebene Anstalten machen, translatorische Normen abzuleiten, und durch den sehr spezifischen Fokus auf Anglizismen wird dieses Bemühen auch kaum über die textuelle Ebene hinausgehen können. Dennoch soll durch die empirische Untersuchung in Kapitel 5 ein Versuch gewagt werden, von den abgeleiteten Regelmäßigkeiten und Tendenzen, was den Gebrauch von Anglizismen in einem spezifischen Kontext der ausgewählten Zielsprachen betrifft, auf gewisse Normen zu schließen, die in den jeweiligen Sprachräumen aktiv sein könnten – insbesondere auf Normen bezüglich des Umgangs mit Entlehnungen sowie der generellen Offenheit gegenüber englischsprachigen Einflüssen.

[14] Die Tabelle wurde nach dem Originalvorbild nachgezeichnet, die Inhalte darin wörtlich und vollständig übernommen.

2.5 Anforderungen an die Synchronisation

„Let us not forget that the basic objective of dubbing is to encourage the illusion that one is watching a homogeneous whole, not the schizoid version with which one is in fact confronted.“ (Whitman-Linsen 1992:17) Diese Aussage verdeutlicht die Erwartungshaltung gegenüber übersetztem audiovisuellem Material, wobei Whitman-Linsen sehr wohl auch betont, dass dies keineswegs bedeutet, dass Rezipient*innen tatsächlich glauben würden, sie hätten es mit einem Original zu tun – dennoch soll ihnen das offenbar vorgegaukelt werden. Um diese Illusion zu erzeugen, müssen also gewisse Erwartungen erfüllt werden, welche laut Chaume ([2]2014:14) von den vorherrschenden Normen in der AVT geleitet sind. Deshalb trug er eine Reihe von Qualitätsstandards zusammen, die für eine gelungene Synchronisation beachtet werden sollten, unter anderem eine akzeptable Lippensynchronität. Die Anforderung der Synchronität besitzt in einigen Aspekten eine gewisse Relevanz für die vorliegende Arbeit und wird daher in den Punkten 2.5.1 sowie 2.5.2 diskutiert, doch zunächst werfen wir einen kurzen Blick auf die übrigen von Chaume vorgeschlagenen Erwartungskriterien an die Synchronisation.

Eine viel diskutierte Schwierigkeit bei der Synchronisation ist das Schreiben von glaubhaften, realistischen Dialogen, die möglichst mündlich, spontan und natürlich klingen sollen, und nicht wie vorgefertigter, schriftlicher Text (vgl. Chaume [2]2014:15f.; siehe Kapitel 2.3.2). Ein weiterer Qualitätsstandard betrifft die Kohärenz zwischen dem Bild und den Wörtern, womit der bereits in Kapitel 2.2 besprochene Einklang zwischen den verschiedenen semiotischen Modi im audiovisuellen Material gemeint ist. Chaume nennt auch eine loyale Translation als Anforderung an die Synchronisation, wobei die Loyalität zum Ausgangstext in der modernen TW als veraltetes Konzept gilt; diese Anforderung sollte also als Loyalität zu den Normen des zielkulturellen Systems verstanden werden, wobei das Zielpublikum erwartet, in puncto Inhalt, Form, Funktion und Wirkung denselben Film zu sehen wie das Publikum der Originalsprache (vgl. Chaume [2]2014:16f.). Bei den letzten beiden Anforderungen von Chaume ([2]2014:18ff.) geht es um eine gute, klare Soundqualität und die Performance der Synchronschauspieler*innen, doch da diese Aspekte für die vorliegende Arbeit keinerlei Relevanz besitzen, werden sie hier nur im Sinne der Vollständigkeit erwähnt.

2.5.1 Lippensynchronität

Ein in der Vergangenheit häufig untersuchtes Erwartungskriterium an die Synchronisation betrifft die Lippensynchronität, wie sie etwa in Karamitroglous (2000) Definition, die in Kapitel 2.3.2 angeführt wurde, beschrieben wird: Es geht also darum, den ausgangssprachlichen Text im audiovisuellen Material durch einen zielsprachlichen Text zu ersetzen, der zu den Lippenbewegungen der Sprechenden passt. Dabei verwendet er den Begriff „*dubbing*" sogar synonymisch mit „*lip-sync dubbing*". Es verwundert also nicht, dass viele Wissenschaftler*innen, gerade in den Anfängen der AVT-Forschung, sich besonders auf die Lippensynchronität fokussiert und ihr eine sehr bedeutsame Rolle zugeschrieben haben, doch tatsächlich herrscht darüber kein Konsens unter Expert*innen: Es würden immer wieder dieselben zwei Grundpositionen wiederholt, „wobei die Theoretiker[15] dazu neigen, der Lippensynchronität einen sehr hohen Stellenwert beizumessen, während in den wenigen konkreten Untersuchungen, die zu dem Thema vorliegen, das Urteil pauschal gesehen dahingehend lautet, daß die Lippensynchronität von gar nicht so entscheidender Bedeutung ist wie gemeinhin angenommen." (Pisek 1994:91) Auch Delabastita merkt dazu an: „Very frequently the problem of dialogue dubbing – or even the problem of film translation in general! – is in fact reduced to the problem of synchrony. […] Such opinions, however, have to be dismissed as oversimplifications [...]." (Delabastita 1989:203) Die Wahrheit läge irgendwo in der Mitte, da die Genauigkeit der Lippensynchronität auch darauf ankäme, wie gut der/die Sprechende zu sehen sei, also auf Schnitt, Beleuchtung, Winkel etc. (vgl. Pisek 1994:91).

Darüber hinaus dürfte auch der Grad, in welchem Maße die Lippensynchronität gegeben sein muss, kulturbedingt variieren – manche Kulturen empfinden eine Asynchronität zwischen Lippenbewegungen und dem zugehörigen Dialog als weniger störend als andere, je nachdem, welche Qualität sie in dieser Hinsicht gewohnt sind bzw. auf welche anderen qualitativen Aspekte sie eventuell größeren Wert legen (vgl. Rowe 1960:116f.). Da deutsch bzw. ungarisch synchronisierte Produktionen tendenziell starke Lippensynchronität aufweisen, wird hier also davon ausgegangen, dass von den Rezipient*innen entsprechend großer Wert darauf gelegt wird.

Die Lippensynchronität setzt sich laut Pisek (1994:91ff.) aus temporaler Synchronität, Sprechgeschwindigkeit und qualitativer Lippensynchronität zusammen. Ersteres bezeichnet

[15] Der Autor verzichtet offenkundig aufs Gendern.

die Korrelation zwischen sichtbaren Lippenbewegungen und gehörtem Sprechen; eine Asynchronie hierbei, also wenn der Synchrontext etwa lange über die mittlerweile ruhenden Lippenbewegungen hinaus hörbar ist, oder umgekehrt beginnt, bevor der Mund des Sprechenden überhaupt geöffnet wurde, ist in den meisten Fällen am auffälligsten für Rezipient*innen, „was zu beträchtlichen Störungen der filmischen Illusion führen kann." (Pisek 1994:91) Eine erhöhte oder gedrosselte Sprechgeschwindigkeit kann dabei helfen, temporale Synchronität zu erzielen; wenn etwa die Zielsprache umfangreicher ist als die Ausgangssprache, müsste der/die Sprechende den Synchrontext entsprechend schneller vortragen. Allerdings kann die Sprechgeschwindigkeit auch nicht endlos manipuliert werden, da dies dazu führen könnte, dass die Lippenbewegungen nicht mehr entsprechend korrelieren, was zur dritten Kategorie führt: Bei der qualitativen Lippensynchronität geht es darum, wie bestimmte Einzellaute des Synchrontexts mit sichtbaren Lippenbewegungen zusammenpassen, also um die „harmony or the lack of it between the vowel and consonant articulation we perceive visually in actors on the screen and the sounds we actually hear." (Whitman-Linsen 1992:20)

Einige Forscher*innen, darunter auch Pisek (1994:94), argumentieren, dass es unmöglich sei, „die Mundbewegungen, die mit der Hervorbringung von Äußerungen einer bestimmten Sprache verbunden sind, mit Äußerungen einer anderen Sprache in Einklang zu bringen." Dies ließe sich schlicht auf die unterschiedliche Beschaffenheit verschiedener Sprachen zurückführen. Auch Rowe (1960:118) behauptet, die semantischen Entsprechungen von englischen Wörtern in einer anderen Sprache seien meist „phonetische Feinde". In diesem Zusammenhang äußert Pisek einen interessanten Gedanken:

> [A]nstatt mühsam nach einem phonetisch passenden Wort in der Zielsprache zu suchen, das es in dieser sowieso oft gar nicht gibt, verwendet man einfach das entsprechende Wort der Ausgangssprache, vor allem natürlich, wenn diese Englisch ist, was bei einem Großteil der synchronisierten Filme und Fernsehproduktionen ja der Fall ist. (Pisek 1994:94)

Auch Delabastita (1989:203) wirft etwas Ähnliches auf: „To the extent that the constraint of synchrony effectively does govern the translator's behaviour, it will naturally impose strong restrictions on the degree of semantic and syntactic equivalence between source film dialogue and target film dialogue." Diese Aussagen scheinen anzudeuten, dass die Einschränkungen, die das Anstreben einer qualitativen Lippensynchronität mit sich bringt, ein Grund für die Entscheidung sein könnten, Anglizismen in der Zielsprache zu verwenden. Es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit zwar weit sprengen, Piseks Behauptung im Zuge der empirischen Untersuchung zu überprüfen, und auch über die allgemeine Gültigkeit der Aussage

ließe sich debattieren, doch sein Gedanke ist im Kontext dieser Arbeit ein durchaus interessanter.

Ob die Erreichung einer qualitativen Lippensynchronität nun tatsächlich unmöglich ist oder nicht, Whitman-Linsen hält fest: „At any rate, it is clear that the audience is there to enjoy the film, not read lips […] and only blatant digressions in lip synchrony will severely diminish the film-goer's artistic experience and enjoyment." (Whitman-Linsen 1992:21)

2.5.2 Synchronität von Mimik und Gestik, Inhalt und Charakter

Nach dieser länglichen Ausführung zur Lippensynchronität ist nicht zu vergessen, dass sie nicht die einzige Art von Synchronität ist, die Translator*innen von audiovisuellen Medien beachten sollten. Whitman-Linsen äußert sich zu den Anforderungen an eine audiovisuelle Übersetzung folgendermaßen:

> Recreating a script in a foreign language demands that each visible sign of speech activity must be accounted for, bodily gestures must be justified in conjunction with meaning and emphasis of text, pragmatic appropriateness to context must be retained, connotations must be transposed and dramatic requirements must be respected. (Whitman-Linsen 1992:17)

Drei Arten der Synchronität werden im Folgenden vorgestellt: jene der Mimik und Gestik, jene des Inhalts und jene des Charakters. Bei der ersten Kategorie geht es darum, dass „Mimik und Gestik der Originalschauspieler[16] mit den Synchrontexten, die ihnen in den Mund gelegt werden, nach Möglichkeit übereinstimmen sollten."[17] (Pisek 1994:106) Herbst (1994:50) spezifiziert Gesten und Mimik als Bewegungselemente, die in direktem Zusammenhang mit den gesprochenen Worten stehen, etwa das Hochziehen von Augenbrauen, das Runzeln der Stirn, Kopf- oder Handbewegungen. Da solche paralingualen Elemente zumeist auch sehr kulturspezifisch sind, wird es oft kaum möglich sein, in jedem Fall eine komplette Gestensynchronität, wie Herbst (1994:50) sie bezeichnet, zu erreichen; doch wie schon im Kontext der Lippensynchronität darf auch hier angezweifelt werden, in welchem Ausmaß eine solche Ansynchronie dem/der durchschnittlichen Zuschauer*in auffällt (vgl. Pisek 1994:107).

[16] Der Autor verzichtet offenkundig aufs Gendern.

[17] Dies korrespondiert mit Chaumes (^{2}2014) Erwartungskriterium zur Kohärenz zwischen dem Bild und den Wörtern (siehe Kapitel 2.5).

Die inhaltliche Synchronität bezieht sich auf den Erhalt der „kommunikativen Funktion“ eines audiovisuellen Textes (vgl. Pisek 1994:110): Man möchte mit der Synchronfassung dieselbe Wirkung beim Publikum erzielen, die vom Original vorgesehen war (sofern das überhaupt so ganzheitlich möglich ist, siehe dazu Reiß & Vermeer 1984:126). Im Falle einer derartigen Serie, wie sie im empirischen Teil dieser Arbeit untersucht wird, kann davon ausgegangen werden, dass die kommunikative Funktion die Unterhaltung des Publikums ist. Von einem logischen Standpunkt aus betrachtet setzt dies voraus, dass das audiovisuelle Material im Großen und Ganzen verstanden werden muss. Es wäre vorstellbar, dass dieses Verständnis durch übermäßige Verfremdung in Form von Anglizismen, die noch nicht in ausreichendem Maße im alltäglichen Sprachgebrauch etabliert sind, gestört werden könnte. Vermutlich nicht so sehr, dass der Inhalt überhaupt nicht mehr verstanden wird, aber möglicherweise genug, um eine ähnliche Reaktion wie bei einer auffälligen Asynchronie der Lippenbewegungen oder Gesten hervorzurufen: Die Illusion würde möglicherweise gestört werden. Ein Nachweis, wie sehr ein Anglizismus in den gewählten Zielkulturen etabliert ist, um beim durchschnittlichen Rezipienten/der durchschnittlichen Rezipientin nicht auf Unverständnis zu stoßen, wird im Rahmen dieser Arbeit allerdings kaum möglich sein.

Der Begriff der Charaktersynchronität kommt schon bei Fodor (1976:72) vor, bezieht sich bei ihm jedoch nur auf akustische Faktoren, etwa ob die Synchronstimme zum jeweiligen Charakter passt. Auch Whitman-Linsen (1992:39) hält über die Relevanz der stimmlichen Qualitäten fest: „It involves the compatibility between the voice of the acoustic personifier and the visual image of the actor on screen, his[18] personality, character, deportment etc.“ Für sie beinhaltet Charaktersynchronität jedoch mehr als nur das: Die Kompatibilität eines Charakters würde auch von der Übersetzung beeinträchtigt, welche die Inhalte seines gesprochenen Texts festlegt, also wie er sich ausdrückt (vgl. Whitman-Linsen 1992:39f.). Im Kontext dieser Arbeit soll Charaktersynchronität also hauptsächlich bedeuten, ob die Wortwahl in der Synchronfassung zu der jeweiligen Figur passt. Wenn also beispielsweise eine 80-jährige Person in ihren zielsprachlichen Aussagen alle fünf Sekunden einen Anglizismus einbinden würde, könnte dies etwas ungewöhnlich und charakterfremd wirken[19].

[18] Die Autorin verzichtet offenkundig aufs Gendern.

[19] Dieser Faden wird in Kapitel 4.2.5 wieder aufgenommen.

3 Anglizismen

Sprache ist ein lebender, sich fortlaufend entwickelnder Teil von Kultur und verändert sich dementsprechend gemäß der kommunikativen Bedürfnisse ihrer Sprecher*innen. In einer globalisierten Welt, inmitten der rasanten wirtschaftlichen und technologischen Entwicklung und der Vormachtstellung der englischen Sprache als *lingua franca*, also als Hauptverkehrssprache, bedeutet dies, dass die Sprachen der Welt zwangsläufig dem Englischen ausgesetzt sind und vielfach davon beeinflusst werden. Ein Beleg dafür ist die Tendenz vieler Kulturräume, englisches Wortgut, anders gesagt Anglizismen, in die eigene Sprache zu integrieren. Ein Anglizismus kann laut Kruff (2014:47) als „Oberbegriff für eine ganze Reihe unterschiedlicher Entlehnungsformen aus dem angloamerikanischen Sprachraum" betrachtet werden, allerdings ist diese verallgemeinernde Definition für die Zwecke dieser Arbeit noch lange nicht konkret genug.

Um eine zweckdienliche Abgrenzung des Begriffes zu finden und damit eine Untersuchung, wie sie im praktischen Teil der vorliegenden Arbeit vorgesehen ist, überhaupt zu ermöglichen, widmet sich dieses Kapitel dem Begriff des Anglizismus. In der Fachliteratur wird der Oberbegriff „Anglizismus" gelegentlich weiter unterteilt in Britizismen, Amerikanismen, Australismen, Kanadismen etc., doch da der Nachweis, ob eine Entlehnung aus dem britischen, US-amerikanischen, australischen, kanadischen etc. Sprachraum stammt, in den meisten Fällen schwierig bis unmöglich ist (vgl. etwa Yang 1990:7ff., Plümer 2000:17, Busse 2008:41f. und Kruff 2014:47), wird im Rahmen dieser Arbeit keine derartige Unterscheidung getroffen und bloß der Oberbegriff „Anglizismus" verwendet.

Zunächst wird der historische Kontakt zwischen den Sprachenpaaren Deutsch-Englisch bzw. Ungarisch-Englisch kurz beschrieben[20]; da dies keine soziolinguistische Arbeit ist, erhebt dieser kurze Abriss selbstredend keinen Anspruch auf Vollständigkeit und soll lediglich dazu dienen, die unterschiedliche Intensität des Sprachkontakts zwischen den Sprachenpaaren Englisch-Deutsch und Englisch-Ungarisch aufzuzeigen. Danach erfolgt ein Überblick über den Stand der Anglizismenforschung in den gewählten Zielsprachen, mit besonderem Fokus auf Werken, die sich mit Anglizismen in Print- und audiovisuellen Medien beschäftigen.

[20] Hierbei wird, da es sich nur um einen Überblick handeln soll, kein Unterschied zwischen den verschiedenen Sprachvarietäten und Sprachräumen (Deutschland, Österreich, Schweiz etc.; Ungarn und ungarische Minderheiten in Rumänien, Serbien, der Slowakei etc.) gemacht.

Schließlich wird eine Kategorisierung bzw. Abgrenzung von Anglizismen vorgenommen, aus der sich die für die spätere Analyse relevanten Arten von Anglizismen herauskristallisieren sollen. Die Erkenntnisse dieser Abgrenzung stellen dann in Kombination mit sprachwissenschaftlichen Übertragungstypologien, die in den Kapiteln 4.1.1 bis 4.1.3 beleuchtet werden, die Basis für die Entwicklung eines Analysemodells (Kapitel 4.1.4) dar, die bei der Untersuchung im praktischen Teil der vorliegenden Arbeit zur Anwendung kommen wird.

3.1 Anglizismen im deutschen Sprachraum

Der Kontakt des Sprachenpaars Englisch-Deutsch reicht auf viele Jahrhunderte zurück, nicht zuletzt wegen des gemeinsamen westgermanischen Sprachstammes, wobei der Einfluss der einen Sprache auf die andere schon immer relativ disproportional war:

> Obgleich die englische Sprache im Laufe ihrer Geschichte sehr viele Wörter aus anderen Sprachen entlehnt hat, bleibt die Zahl der Germanismen stets relativ gering […]. Umgekehrt steigt der Anteil der Anglizismen im Deutschen zunächst langsam, aber in neuerer und neuester Zeit deutlich an. (Busse 2008:37f.)

Im Mittelalter beeinflusste das Englische die deutsche Sprache nur in geringem Maße, ab Mitte des 17. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert rückten England und seine Sprache allerdings durch politische Entwicklungen und anhand von geistigem Kulturgut (z.B. Reiseberichte, literarische Übersetzungen) mehr ins Zentrum des Interesses. Der Sprachkontakt im 19. Jahrhundert war gezeichnet von der Industriellen Revolution und dem daraus resultierenden Zustrom an englischem Wortgut in verschiedene Bereiche der Wirtschaft und Technologie. Doch auch im gesellschaftlichen Leben gab es einen Zuwachs an Anglizismen, besonders im Pressewesen und in der Fachterminologie vieler Sportarten (vgl. Viereck 1986a:107ff. und Busse 2008:38f.). Allerdings ist die Anzahl der Entlehnungen aus dieser Zeit im Vergleich zum Anglizismenzufluss der jüngsten Geschichte verschwindend gering, und oftmals sind diese Begriffe schon so weit an das deutsche Sprachsystem angepasst, dass sie heutzutage kaum bis gar nicht mehr als fremd wahrgenommen werden (vgl. Busse 2008:39).

Der Zeitraum ab dem 20. Jahrhundert wird in der Sprachkontaktforschung des Sprachenpaars Englisch-Deutsch üblicherweise in drei bis vier sogenannte Entlehnungswellen eingeteilt (vgl. etwa Viereck 1986a, Plümer 2000, Busse 2008 und Kruff 2014). Die erste Welle fand demnach im frühen 20. Jahrhundert, vor dem Ersten Weltkrieg statt, die zweite in

der Zwischenkriegszeit, und die dritte in der Zeit nach 1945. Vor dem Ersten Weltkrieg stammte der Einfluss der englischen Sprache vorwiegend aus dem britischen Raum, doch in der Zwischenkriegszeit und spätestens infolge des Ausgangs des Zweiten Weltkriegs nahm die Zahl der aus den USA stammenden Anglizismen sprunghaft und unaufhaltsam zu (vgl. Busse 2008:39). Dieser Einteilung in Entlehnungswellen fügt Busse (2008:39f.) nun eine vierte Periode hinzu, die in den 90er Jahren des 20. Jahrhundert beginnt und bis heute anhält. In diesem Zeitraum habe sich der sprachliche Einfluss des Englischen noch um ein Vielfaches intensiviert, was auf die wirtschaftliche, militärische und kulturelle Vormachtstellung der USA, des wachsenden Stellenwerts der englischen Sprache als *lingua franca* und laut weit verbreiteter Meinung auch auf den Prozess der Globalisierung zurückzuführen ist. Dieser Einfluss beschränkt sich allerdings spätestens seit Ende des Zweiten Weltkriegs nicht mehr nur auf Fachsprachen, sondern erweiterte sich durch die Verbreitung amerikanischen Kulturguts über verschiedenste Medien (z.B. Zeitungen, Film, Musik, später Internet) auch auf die Populärkultur (vgl. Sagmeister-Brandner 2008:62), wodurch eine breitere Bevölkerungsschicht erreicht wird.

Dieser stetig wachsende Zufluss an Anglizismen löste seit jeher mitunter feindselige Reaktionen und die Angst vor „Sprachverfall“ (vgl. etwa Busse 2008:61) aus, etwa unter Sprachpurist*innen, die um die Integrität der deutschen Sprache bangen. Dies wird nicht zuletzt von der Gründung des „Allgemeinen Deutschen Sprachvereins“ bereits im Jahre 1885 und über ein Jahrhundert später des Vereins „Deutsche Sprache“ im Jahre 1997 belegt (vgl. Busse & Görlach 2002:14-17 und Busse 2008:55), die sich beide für den Erhalt der deutschen Sprache einsetz(t)en und gegen die Verwendung von Fremdwörtern aussprechen (bzw. aussprachen)[21]. Allerdings werden die Zunahme der Anglizismen und der damit einhergehende merkbare Wandel der Sprache meist nur von Lai*innen als negativ aufgefasst und als bedrohlich empfunden. Sprachwissenschaftler*innen weisen wiederholt darauf hin, dass der deutschen Sprache keine Überfremdungsgefahr durch das Englische droht; sie begreifen derartige Veränderungen als natürliche, notwendige Entwicklung (vgl. Busse 2008:60f)[22].

Doch nicht nur die gemeinsame Geschichte der beiden Sprachen ist der Aufnahmebereitschaft des Deutschen gegenüber englischem Wortgut zuträglich, sondern auch die durch

[21] Der „Allgemeine Deutsche Sprachverein“ wurde nach dem Zweiten Weltkrieg verboten (vgl. Busse 2008:52), daher das in Klammer gesetzte Präteritum.

[22] Das Thema des Sprachverfalls ist in Zusammenhang mit Anglizismen selbstredend ein viel diskutiertes Thema; da die vorliegende Arbeit wie bereits erwähnt nicht soziolinguistisch angelegt ist, bleibt es hier jedoch nur bei dieser kurzen Erwähnung. Für weiterführende Literatur zum Thema siehe z.B. Busse (2008:50-61), Sagmeister-Brandner (2008:30-42), Göttert (2013:101-124) oder Kruff (2014:23-43).

den gemeinsamen Sprachstamm bedingten strukturellen Ähnlichkeiten: „The close similarity between the linguistic structures of English and German makes many loanwords inconspicuous and easy to integrate, which explains the uncomplicated adoption of most words." (Busse & Görlach 2002:32) Viele englische Wörter lassen sich einfach ans deutsche Flexionssystem anpassen, bedingt etwa durch gleiche Endmorpheme wie „-er" (vgl. Kruff 2014:56), und auch Ähnlichkeiten bei der lautlichen Struktur fördern die leichte Integration von englischsprachigen Entlehnungen (vgl. Denkler & Meer 2008:17).

3.2 Anglizismen im ungarischen Sprachraum

Die ungarische Anglizismenforschung mit ihren Anfängen in den 1960er Jahren ist im Vergleich zu anderen europäischen Ländern ein relativ neues Forschungsgebiet. Dies ist mitunter darauf zurückzuführen, dass das protestantische England und das katholische, zum Habsburgerreich gehörende Ungarn aufgrund ihrer geografischen Entfernung und politischen Situation historisch wenig miteinander zu tun hatten (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:277f.)

Die ersten Entlehnungen aus dem Englischen wurden im 17. Jahrhundert verzeichnet und bezogen sich hauptsächlich auf Politik und Recht, ihre Zahl war jedoch verschwindend gering (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:277f., 280). In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begannen mehr Anglizismen in unterschiedliche Bereiche, etwa Politik, Philosophie, Mode, Transportwesen, Medizin und Wissenschaft, einzufließen. Im Reformzeitalter im 19. Jahrhundert fanden diese Entlehnungen schließlich nicht mehr nur in der Oberschicht Verwendung, sondern wurden auch in der Alltagssprache der breiten Bevölkerung benutzt. Die Tendenz, Anglizismen schon bald nach ihrem Auftauchen in den ungarischen Sprachgebrauch zu integrieren, setzte sich während des Ersten Weltkriegs und in den Zwischenkriegsjahren fort und weitete sich auch auf Bereiche wie Wirtschaft, Religion, Unterhaltung, Literatur und Sport aus. Die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg waren gezeichnet durch eine bemerkenswerte Zwiespältigkeit: Einerseits nahm der Zustrom an englischsprachigen Entlehnungen stetig zu, mittlerweile auch vonseiten der USA, andererseits gab es aus politischen Gründen eine starke Bemühung, die ungarische Sprache vor fremdländischen Einflüssen abzuschirmen (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:278), was unter anderem dazu führte, dass an Schulen sogar das Unterrichten von Englisch als Fremdsprache verboten wurde (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:282). Die 1980er Jahre brachten wiederum eine Tendenz zur Annäherung an den Westen, die durch den wachsenden Tourismus, Bildungsmöglichkeiten, das Fernsehen und andere

Medien gefördert wurden und für einen erheblichen Zuwachs an Anglizismen in allen Lebensbereichen sorgten. Nach dem Fall der Berliner Mauer 1989 taten sich in der Wirtschaft und Industrie neue Möglichkeiten auf, als zahlreiche westliche Unternehmen und Marken Einzug nach Ungarn hielten und eine regelrechte „Anglomanie“ auslösten (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:278f.).

Obwohl die ungarische und englische Sprache strukturell und genealogisch nicht miteinander verwandt sind (vgl. Rot 1986:208), werden Anglizismen auf lexikalischer Ebene für gewöhnlich schnell in die ungarische Sprache integriert; häufig benutzte, etablierte Entlehnungen werden orthografisch angepasst. Prinzipiell ging man früher davon aus, je älter das lexikalische Element, desto integrierter ist es ins ungarische Sprachsystem, und desto mehr folgt es dessen Rechtschreibregeln. Allerdings zeigt sich in neuerer Zeit, dass mittlerweile auch neue Entlehnungen schnell an die Orthografie der ungarischen Sprache angepasst werden – aus „*laser*“ wird etwa „*lézer*“ (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:284).

Wie bei vielen anderen europäischen Sprachen ist es erwiesen, dass auch im Ungarischen bestimmte Fachgebiete (z.B. Handel, Wirtschaft, Sport) mehr von Anglizismen betroffen sind und die jüngere Generation tendenziell aufnahmebereiter ist; die Tatsache, dass Englisch die beliebteste Fremdsprache im Schulunterricht geworden ist, sowie die Verwendung von Anglizismen in der Jugendsprache als eine Art von Slang scheinen dies zu belegen (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:279, 281).

3.3 Forschungsüberblick: Anglizismen

Spätestens seit dem 19. Jahrhundert gibt es zahlreiche Studien zum Einfluss des Englischen auf andere Sprachen, die das Phänomen aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchten. Die Sprachwissenschaft beschäftigte sich in den Anfängen hauptsächlich mit lexikalischen Entlehnungen aus dem Englischen, dem Vergleich von Sprachen, der Häufigkeit bestimmter Entlehnungstypen, ihrer Verteilung auf spezifische Fachgebiete sowie auf morphologische, semantische und etymologische Analysen (vgl. Schütte 1996:42f. und Fischer 2008:1), doch seitdem hat sich eine Vielzahl anderer Forschungsschwerpunkte im Hinblick auf Anglizismen herausgebildet. In der Fülle an Studien zum Thema haben sich laut Busse & Görlach (2002:32f.) in der deutschsprachigen Anglizismenforschung etwa folgende Gebiete herauskristallisiert:

1) korpusbasierte Analysen von Anglizismen im Deutschen, z.B. anhand von bestimmten Zeitschriften oder Journalen;
2) Untersuchung spezifischer Vokabulare zu bestimmten Themengebieten, z.B. Popmusik, Sport, Werbung;
3) stilistische Analyse von Anglizismen anhand von Studien wie in Punkt 1) und 2) beschrieben;
4) Erstellung von Anglizismen-Wörterbüchern;
5) Analyse von in Wörterbüchern enthaltenen Anglizismen;
6) historische Studien zur Entwicklung des englischen Einflusses auf die deutsche Lexik;
7) und schließlich soziolinguistische Untersuchungen zur Korrelation zwischen sozialen Variablen und Sprachgebrauch (Anzahl an bekannten und verwendeten Anglizismen, deren Verständnis, Korrektheit etc.).

Laut Göttert (2013:90f.) ist im Hinblick auf Anglizismen keine Sprache der Welt besser erforscht als die deutsche. Es existieren vier Anglizismen-Wörterbücher, allen voran das von Broder Carstensen begonnene und von Ulrich Busse vollendete *Anglizismen-Wörterbuch* (1993), welches als Basis für viele Forschungen und Studien zum Thema dient. Zudem verzeichnet Manfred Görlachs *An Annotated Bibliography of European Anglicisms* (2002a) 143 Einträge für die deutsche Sprache, wobei hier bloß die relevantesten Werke vertreten sind. Eine neuere Auflistung ist in der *Bibliographie Neologismus mit Lehnwortschatz* aus dem Jahre 2011 von Hilke Elsen zu finden, wo es zwar nicht ausschließlich, aber bei einem überwiegenden Großteil der 208 Einträge in der Kategorie „Anglizismen, Amerikanismen“ um das Sprachenpaar Englisch-Deutsch geht.

Dieser Forschungsüberblick hat nicht zum Ziel, die Gesamtheit der Anglizismenforschung zu beleuchten, da dies für die vorliegende Arbeit irrelevant und nicht zweckdienlich wäre. Diese lässt sich in die Kategorie der deskriptiven, korpusbasierten Analysen einordnen, auch wenn der Korpus nicht aus Printmedien, sondern aus dem audiovisuellen Medium Film im breiteren, und einer Staffel einer bestimmten Serie im engeren Sinne besteht; daher wird im Folgenden lediglich der erste Schwerpunkt aus der obigen Auflistung beleuchtet. Dazu werden zunächst einige der bedeutendsten Studien vorgestellt, die Printmedien als Korpus nutzen, da sie aufgrund ihrer empirisch-deskriptiven, korpusbasierten Natur ein naheliegendes Vorbild für diese Arbeit darstellen. Anschließend werden Publikationen beschrieben, welche das Thema Anglizismus im Kontext von audiovisuellen Medien untersuchen, und

zum Abschluss erfolgt ein kurzer Überblick über die Anglizismenforschung im ungarischen Sprachraum.

3.3.1 Anglizismen in Printmedien

Seit den 1970er Jahren sind Presse- und Werbesprache ein beliebtes Untersuchungsobjekt, wenn es um die Erfassung von lexikalischen Entlehnungen aus dem Englischen geht (vgl. Schütte 1996:43). Die Pressesprache kann selbstredend nicht repräsentativ für eine gesamte Sprachkultur stehen, deckt jedoch einen großen Teil der zwischenmenschlichen Kommunikation ab und übermittelt für gewöhnlich schneller neue Wörter und aktuelle Inhalte als andere Bereiche der Sprache (vgl. Kruff 2014:68f). Carstensen (1965:12) beschreibt die Presse gar als eine Art Tor, durch das Anglizismen in die deutsche Sprache strömen und verbreitet werden. Da wundert es also nicht, dass sie ein beliebter Untersuchungsgegenstand der Anglizismenforschung ist (vgl. Kruff 2014:68) – tatsächlich befassen sich von den 143 Einträgen zur Anglizismenforschung im deutschen Sprachraum in der zuvor erwähnten Bibliographie Görlachs (2002a) über 30 Werke mit der Pressesprache. Unter den zahlreichen Publikationen zum Thema werden im Folgenden einige prägende Werke kurz umrissen.

Zweifelsohne war Carstensen (1965) mit seinem Werk *Englische Einflüsse auf die deutsche Sprache nach 1945* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Vorreiter für Studien zum Thema Anglizismus (vgl. Onysko 2007:3). Er untersuchte westdeutsche Zeitschriften, allen voran das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* in den Jahren 1961 bis 1964. Schon damals schätzte er das Vorkommen von fremdsprachigen Ausdrücken auf etwa zwei pro Seite (vgl. Carstensen 1965:22). Doch sein Werk ist tatsächlich nicht das erste, das sich mit englischen Einflüssen aufs Deutsche nach 1945 befasste. Die früheste ausführliche Untersuchung zu diesem Thema ist Zindlers Publikation *Anglizismen in der deutschen Pressesprache nach 1945* aus dem Jahre 1959. Schon damals stellte er fest, dass das Deutsche sehr offen für fremdsprachliche Einflüsse sowie dass die Pressesprache einer der wichtigsten Faktoren in der Modellierung der modernen deutschen Sprache sei (vgl. Görlach & Busse 2002:128).

Im Jahre 1975 erschien die dritte Auflage eines gemeinsamen Werks von Carstensen und Hans Galinsky, *Amerikanismen der deutschen Gegenwartssprache: Entlehnungsvorgänge und ihre stilistischen Aspekte.* In Carstensens Teil der Arbeit werden wieder westdeutsche Zeitungen analysiert, Galinskys Korpus besteht zusätzlich noch aus literarischen Texten, Reisebüchern etc. als schriftliche Quellen; er bezieht allerdings auch schon mündliche Quellen

wie öffentliche Reden, Radio und Fernsehen mit ein und analysiert stilistische Aspekte der Entlehnungen, mit der Erkenntnis, dass die verschiedenen Kanäle, die von Amerikanismen Gebrauch machen, in Vokabular, Morphologie und manchmal sogar Syntax variieren (vgl. Görlach & Busse 2002:102).

Auch Fink (1970), Meyer (1974) und Engels (1976) analysieren das Vorkommen von Anglizismen in der deutschen Tagespresse. Fink macht dabei eine Unterscheidung zwischen Null-, Teil- und Vollsubstitutionen (mehr dazu in Kapitel 3.4), wobei die erste Kategorie, also die unveränderte Übernahme englischen Wortguts, seinen Ergebnissen nach mit 58,5 % den größten Teil der englischsprachigen Entlehnungen ausmacht (vgl. Fink 1970:144ff.). Ebendiese seien zum Zeitpunkt seiner Studie noch nicht vom Fremdwörterduden erfasst gewesen, was die Annahme zu bestätigen scheint, dass die Verbreitung von Anglizismen durch die Presse- und Mediensprache gefördert wird (vgl. Fink 1970:150). Meyer bedient sich eines relativ kleinen Korpus mit nur zwei Ausgaben zweier regionaler Zeitungen aus der Rhein-Main-Region und fokussiert sich auf semantische Einflüsse und quantitative Aspekte wie das prozentuelle Vorkommen von Anglizismen und ihre Verteilung auf unterschiedliche Rubriken der Zeitungen (vgl. Schütte 1996:45 und Görlach & Busse 2002:116). Engels nimmt eine diachronische Studie vor, indem sie alle Ausgaben der Zeitschrift *Die Welt* aus dem Jahre 1954 mit jenen aus dem Jahre 1964 im Hinblick auf das Vorkommen von Amerikanismen vergleicht, mit der Erkenntnis, dass innerhalb der Zeitspanne von nur zehn Jahren die Häufigkeit in Printmedien von einem Amerikanismus in 600 Wörtern auf einem in 200 Wörtern gestiegen ist (vgl. Engels 1976:48ff.).

Weitere bekannte Werke, die Anglizismen in der Presse bzw. Pressewerbung untersuchen, sind Friman (1977), Kristensson (1977), Pfitzner (1978), Viereck (1980), Yang (1990) und Schütte (1996). Friman (1977) beschäftigt sich hauptsächlich mit morphologischen Aspekten des lexikalischen Einflusses der englischen Sprache. Ihre Quelle sind 196 Ausgaben von Zeitungen, Journalen und Katalogen zwischen 1966 und 1973, wobei sie feststellt, dass der englischsprachige Einfluss in der Werbesprache am stärksten ist (vgl. Görlach & Busse 2002:109). Kristensson (1977) untersucht die Pressesprache in der DDR – im Gegensatz zu ähnlichen Studien seiner Kolleg*innen, die sich hauptsächlich mit westdeutschen Publikationen befassen. Er kommt zu der Erkenntnis, dass sich seit 1945 dieselben Lehnwörter sowohl im Osten als auch im Westen verbreitet haben, wobei sie in der DDR weniger häufig und gezielter verwendet werden (vgl. Penzl 1978:1011 und Görlach & Busse 2002:114). Pfitzner (1978) erforscht die stilistische Funktion von Anglizismen in deutschen Zeitungen aus dem

Jahre 1969, wobei er sieben Hauptmotivationen für die Verwendung von Anglizismen feststellt (vgl. Pfitzner 1978:5 und Görlach & Busse 2002:121).

Vierecks (1980) quantitative Studie vergleicht zwei österreichische Tageszeitungen mit einer deutschen und untersucht damit erstmalig umfassend Anglizismen in der österreichischen Pressesprache über einen längeren Zeitraum, basierend auf einer Abhandlung von ihr selbst, Wolfgang Viereck und Ingrid Winter aus dem Jahre 1975, sowie auf Finks (1970) Arbeit. Dabei beleuchtet sie das Vorkommen von Anglizismen in verschiedenen Domänen (vgl. Viereck 1980:2 und Görlach & Busse 2002:124f.). In Viereck et al. (1975:216) kommen die drei Autor*innen zu der Erkenntnis, dass besonders in der Rubrik Sport in österreichischen Zeitungen mehr Anglizismen vorkommen als in deutschen. Dies läge daran, dass viele ältere englischsprachige Entlehnungen im 19. Jahrhundert in Deutschland von deutschsprachigen Neologismen ersetzt wurden, während dies in Österreich nicht erfolgte. Yang fand bei seiner Analyse des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* über 30 Jahre hinweg (1950 bis 1980) eine generelle Aufnahmebereitschaft gegenüber Fremdwörtern bzw. einen stetigen Anstieg an benutzten Anglizismen, ebenso besonders in der Rubrik des Sports (vgl. Yang 1990:166 und Kruff 2014:74f.).

Schüttes empirische Studie untersucht die Sprache der deutschen Zeitschriftenwerbung auf anglo-amerikanische Einflüsse, und zwar aus einem Zeitraum von 40 Jahren (1951-1991). Die Autorin interpretiert die Daten als Zeichen eines Sprachwandels sowie als Veränderung von sozialen Wertehierarchien (vgl. Schütte 1996:15). Sie stellt im Zeitraum ihrer Studie eine starke Zunahme des englischsprachigen Einflusses auf die Werbesprache in ihrem Untersuchungsobjekt fest, was sie folgendermaßen interpretiert: „Medienangebote sind Anlässe für die Konstruktion von Wirklichkeiten und bewirken so sozialen Wandel. Individuell konstruierte Wirklichkeiten wirken jedoch ihrerseits zurück auf Form und Inhalt der Medienangebote, da die Kommunikatoren diese Angebote an veränderte Selektionsmuster der Rezipienten anpassen.[23]“ (Schütte 1996:355) Die Autorin beschreibt also eine Art Wechselwirkung: Wir sind durch Medien, etwa der Presse- und Werbesprache, fortlaufend englischsprachigen Einflüssen ausgesetzt, was nach und nach einen sozialen Wandel in Bezug auf unsere Aufnahmebereitschaft bewirkt; dieser soziale Wandel wiederum begünstigt und fordert beinahe schon das vermehrte Vorkommen von englischsprachigen Entlehnungen.

Quasi als Fortsetzung von Carstensens und Yangs Studien kann Onyskos im Jahre 2007 veröffentlichtes Werk zum Thema Anglizismus betrachtet werden, denn auch er widmet

[23] Die Autorin verzichtet offenkundig aufs Gendern.

den empirischen Teil seiner Arbeit der Analyse des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel*, im Zeitraum von 1994 bis 2000. Wenig überraschend stellt er ebenso eine stetig wachsende Zunahme des Gebrauchs von Anglizismen fest, die er in engem Zusammenhang mit Innovationen in der Computer- und Kommunikationsindustrie sieht (vgl. Onysko 2007:146f.). Auf Basis seiner Forschungserkenntnisse betont er jedoch, dass diese Entwicklung keineswegs die lexikalische und strukturelle Integrität der deutschen Sprache gefährdet, und dass die Offenheit ebendieser gegenüber fremdsprachlichen Einflüssen gewährleistet, dass das Deutsche eine florierende, sich ständig weiterentwickelnde Sprache bleibt (vgl. Onysko 2007:322f.).

Burmasovas (2010) empirische, diachronische Studie untersucht englischsprachige Entlehnungen und die Dynamik des Entlehnungsprozesses mittels statistischer Methoden in zwei Zeitebenen, 1954/1964 und 1994/2004; als Korpus dient die Tageszeitung *Die WELT*. Dabei stellt sie ihre eigene Untersuchung der 1990er und 2000er Jahre jener Engels' (1976) gegenüber (vgl. Burmasova 2010:11f., 16). Sie verzeichnet, wie schon ihre Vorgänger*innen, einen Anstieg des Anglizismengebrauchs in nahezu allen Rubriken, allerdings sei dieser Anstieg im Zeitrahmen von 1994-2004 wesentlich langsamer als in jenem von 1954-1964 (vgl. Burmasova 2010:224ff.). Dies könne „durch eine gewisse Sättigung beim Entlehnungsprozess, durch eine Stabilisierung der Dynamik von Anglizismen erklärt werden." (Burmasova 2010:225) Das lässt darauf schließen, dass eher bereits seit Längerem entlehnte Anglizismen in Gebrauch sind als neue Entlehnungen, „was ein Indiz für Integriertheit sein könnte." (Burmasova 2010:226)

3.3.2 Anglizismen in audiovisuellen Medien

Wenn zuvor die Pressesprache als Tor für Anglizismen zu einer Sprache galt, scheinen audiovisuelle Medien in den letzten Jahrzehnten diese Aufgabe großteils übernommen zu haben oder zumindest mitzutragen: „[A]s long as the bulk of the international exchange of films and TV productions remains anglophone, both subtitling and dubbing will very likely keep projecting English language features from the original dialogue to the translated discourse." (Gottlieb 2004:223f.) Da verwundert es also nicht, dass in den letzten Jahrzehnten nicht mehr nur Printmedien als Untersuchungsobjekt in Zusammenhang mit Anglizismen im Fokus standen. Einige Werke zu diesem Thema werden in diesem Unterkapitel vorgestellt.

Steinbach (1984) widmet sich Anglizismen in einem Bereich, der auch in Printmedien gerne und häufig untersucht wird, wie im vorangehenden Kapitel ersichtlich war: nämlich der

Werbesprache. Allerdings untersucht er diese im Medium Fernsehen, indem er über 700 im deutschen Fernsehen laufende Werbungen aus dem Jahre 1978 für seine korpusbasierte Studie analysiert. Daraus erschafft er eine alphabetische Liste der gefundenen Anglizismen, inklusive Analysen von bzw. Hinweise auf Phonetik, Orthografie, Morphologie und Syntax (vgl. Görlach & Busse 2002:123). Allerdings kritisiert Viereck (1986b) diese Arbeit aufs Schärfste als fehlerhaft und wenig neue Erkenntnisse bringend, da er Steinbach u.a. die Phonetik betreffend einige Irrtümer nachweist.

Einen zweifelsohne bedeutenden Beitrag zu Anglizismen in audiovisuellen Medien liefert Herbst (1994), indem er ein Kapitel seines Werkes über die Synchronisation englischsprachigen Einflüssen widmet. Für seine Arbeit bedient er sich des Rahmens der deskriptiven Sprachwissenschaft, welche er jedoch nicht als geschlossenes Modell betrachtet, sondern auch „Einflüsse verschiedener Entwicklungen innerhalb der Linguistik berücksichtigt." (Herbst 1994:9) In einem anderen Rahmen sei es gar nicht möglich, die Vielfalt an Einzelphänomenen zu beschreiben, die bei der Analyse von synchronisierten Texten aufkommen, da laut ihm kein in sich geschlossenes modernes Modell aus der Linguistik ein ausreichendes Beschreibungsinstrumentarium dafür entwickelt habe (vgl. Herbst 1994:9). Anglizismen in der Synchronisation untersucht er aus sprachwissenschaftlicher Sicht, z.B. welche Entlehnungstypen[24] in Synchrontexten vorkommen (vgl. Herbst 1994:129ff.), aber auch etwa die Funktion von Anglizismen. Er stellt fest, dass der häufige Gebrauch von Anglizismen als ein typisches Merkmal von Synchrontexten angesehen werden kann. Interessanterweise bezeichnet er diese Merkmale (zu denen neben Anglizismen u.a. auch die Schriftlichkeit der Dialoge oder Stilbrüche zählen) als Abweichung von den (deskriptiven) Normen der gesprochenen Sprache (vgl. Herbst 1994:276f.). Wie wir bereits wissen, sind Normen jedoch nicht bindend (präskriptiv) oder unveränderbar, was Herbst kurz darauf auch mit der folgenden rhetorischen Frage einräumt: „Legt nicht etwa die unterschiedliche soziokulturelle Einbettung auch unterschiedlichen Sprachgebrauch – etwa in Hinblick auf den motivierten Gebrauch von Anglizismen – nahe?" (Herbst 1994:278f.) Letztlich sei das wohl größte Problem in diesem Zusammenhang die Normdefinition, denn ohne eindeutig definierte Normen sei auch eine Normabweichung kaum feststellbar (vgl. Herbst 1994:279). Zum Einfluss von audiovisuellen Texten auf den Anglizismengebrauch stellt Herbst übrigens auch fest:

> Angesichts der hohen Zahl von Anglizismen in Synchrontexten und angesichts des großen Anteils aus dem Englischen synchronisierter Fernsehproduktionen im Programm der deut-

[24] Entlehnungstypen werden in Kapitel 3.4 behandelt.

> schen Fernsehanstalten sowie der hohen Zuschauerbeteiligung[25], die viele dieser Programme erreichen, kann mit Sicherheit festgestellt werden, daß synchronisierte Filme einen wesentlichen Faktor in Hinblick auf das Eindringen von Anglizismen in die deutsche Sprache darstellen. (Herbst 1994:149f.)

Der Fokus von Allenbachers (1999) Untersuchung liegt zwar auf Anglizismen in der Fachsprache, doch er belegt seine Ausführungen mit mündlichem Material aus der Fernsehkommunikation. Ebenfalls anhand der Fernsehsprache untersuchen Glahn (2000) und Plümer (2000) in ihren zur Jahrtausendwende erschienenen Studien den Einfluss des Englischen auf die gesprochene deutsche Sprache. Glahn analysiert einen Korpus von unterschiedlichen Fernsehsendungen aus dem Herbst des Jahres 1998, wobei lexikalische und phonetische Aspekte im Fokus stehen. Er stellt einen zunehmenden Einfluss des Englischen auf die deutsche Sprache fest; im Durchschnitt käme alle 56,5 Sekunden ein Anglizismus vor (vgl. Glahn 2000:99). Sowohl Glahn als auch Plümer betonen den engen Zusammenhang zwischen Medien- und Gemeinsprache; die Rolle der Pressesprache in der heutigen Gesellschaft sei enorm wichtig, da sie sowohl den aktuellen Standard der Alltagssprache wiederspiegelt, als auch das Potenzial hat, diese in hohem Grade zu beeinflussen (vgl. Glahn 2000:29 und Plümer 2000:84). Plümer untersucht Anglizismen allerdings nicht nur auf lexikalischer Ebene, sondern auch auf soziokultureller: Durch einen Korpus aus Tageszeitungen und Fernsehnachrichten aus französischen und deutschen Medien analysiert sie, wie sich die Sprachpolitik auf den Gebrauch von Anglizismen auswirkt.

Gottlieb (2001a:249) untersucht Anglizismen in dänischen Untertiteln von englischsprachigen Fernsehprogrammen und betont in seinem Aufsatz dazu: „An increasing part of the language in the media worldwide is translated from English." Er beschreibt den englischsprachigen Einfluss als so stark, dass er ihn sogar als Gefahr für kleine Sprachgemeinschaften betrachtet, die zukünftig gar vollkommen auf Untertitelung verzichten könnten – schließlich sei die eigene Sprache nicht mehr so anders als die Englische (vgl. Gottlieb 2001a:258). Der häufige Gebrauch von Anglizismen in dänischen Untertiteln könne in seinen Augen zum Normenwandel führen:

> In language, as in human behavior in general, motivated and repeated violations of norms, undertaken by persons – in casu subtitlers, dubbers and journalists – who communicate with mass audiences, eventually become new norms. As the prestige norm is, has long been, and will continue to be English, domestic languages may expect attacks on all linguistic features that do not correspond with modern English usage. (Gottlieb 2001a:258)

[25] Der Autor verzichtet offenkundig aufs Gendern.

Anglizismen in audiovisuellen Medien beschäftigen Gottlieb auch in ein paar weiteren seiner erschienenen Aufsätze, etwa in „In Video Veritas: Are Danish Voices less American than Danish Subtitles?“ (2001b), in dem er untersucht, welche unterschiedlichen Entlehnungstypen charakteristisch für die Synchronisation bzw. Untertitelung im Dänischen sind. Auch in einem allgemeiner von Anglizismen handelnden Aufsatz aus dem Jahre 2005 widmet er einen Abschnitt den audiovisuellen Medien, die er als „instrumental in introducing language change“ (Gottlieb 2005:177) beschreibt. Diese Position spiegelt sich ebenso in seiner bereits weiter oben in diesem Kapitel zitierten Abhandlung „Subtitles and International Anglification“ aus dem Jahre 2004 wider. Die quasi unangefochtene Vormachtstellung von Hollywood trage dazu bei, dass Filmunternehmen, Fernsehsender und auch das Publikum dazu tendieren, dem englischsprachigen Einfluss gegenüber aufnahmewilliger zu sein. Am Ende könne man nur versuchen, heimische Produktionen zu unterstützen und bloß Anglizismen zu verwenden, die bereits fest im Sprachgebrauch etabliert sind – denn schließlich sei es genauso unrealistisch wie unerwünscht, jeglichen fremdsprachlichen Import zu vermeiden (vgl. Gottlieb 2004:224f.).

Sagmeister-Brandner beschäftigt sich in ihrer Forschung ebenfalls mit Anglizismen in audiovisuellen Medien; anfangs steht das Medium Radio im Fokus ihrer Forschung, doch in ihrer 2008 erschienenen Arbeit weitet sie ihre Untersuchung auf die Fernsehsprache aus, indem sie in einer synchronen Studie ö3-Journale den *Zeit-im-Bild*-Nachrichten gegenüberstellt (vgl. Sagmeister-Brandner 2008:75). Sie stellt dabei fest, dass der Gebrauch von Anglizismen im *Zeit-im-Bild*-Format um 20 Prozent höher ist als in den ö3-Journalen, was sie damit erklärt, dass man dem Fernsehpublikum durch das unterstützende Bildmaterial eine Verständnishilfe bei fremdem Wortgut bieten kann (vgl. Sagmeister-Brandner 2008:192). Allerdings stellt sie nur eine verschwindend geringe Steigerung beim Gebrauch von Anglizismen im untersuchten Korpus fest, und sieht damit ihre Vermutung bestätigt, „dass der Höhepunkt der Verwendung von Anglizismen überschritten sei“ (Sagmeister-Brandner 2008:192), was im auffälligen Gegensatz zu Erkenntnissen einiger der zuvor erwähnten Studien steht, jedoch mit Burmasovas (2010) Erkenntnissen korrespondiert. Man beachte an diesem Punkt, dass diese beiden Studien in relativer zeitlicher Nähe zueinander erschienen sind: 2008 und 2010.

In ihrer Abhandlung über die Titelübersetzung US-amerikanischer Serien beschreibt Bouchehri (2009:379), dass man im Laufe der 1970er Jahre begann, „dem Publikum etwas mehr englischsprachige Titel zuzumuten.“ Mitte der 90er Jahre wuchs durch die Einführung des dualen Rundfunksystems das Angebot an Serien im deutschsprachigen Fernsehen, und dementsprechend auch die Nachfrage nach US-amerikanischen Serien, um das Programm zu

füllen. Interessant ist hierbei Bouchehris Anmerkung, dass oftmals ältere Serien aus den USA, die zuvor unter einem deutschsprachigen Titel gesendet worden waren, nun neu synchronisiert unter einem neuen, englischen Titel ausgestrahlt wurden, um ein jüngeres Publikum anzulocken (vgl. Bouchehri 2009:379). Des Weiteren erläutert sie, dass die zunehmende Globalisierung und das Internet den Menschen neue Kommunikationsmöglichkeiten und Informationswege eröffnen, welche durch ihre internationale Natur den Status der englischen Sprache als Überwindungsinstrument der Sprachbarrieren fördern (vgl. Bouchehri 2009:382). Dadurch, dass wir dem Englischen ständig ausgesetzt sind, sei es also nicht verwunderlich, dass sein Einfluss auch vor audiovisuellen Medien keinen Halt macht: „Die wachsende Zahl anglophoner Serientitel kann also durchaus als Ausdruck einer Sprachentwicklung, eines veränderten Sprachbewusstseins unserer Gesellschaft gewertet werden und reflektiert den allgemeinen Trend zur Anglophonisierung." (Bouchehri 2009:383) Betrachten wir die Anglizismen in Serientiteln nun stellvertretend für die generelle (scheinbare) Offenheit der deutschen Sprache gegenüber dem Gebrauch von Anglizismen, sind Bouchehris Bemerkungen im Einklang mit der Hypothese dieser Arbeit.

3.3.3 Anglizismenforschung im ungarischen Sprachraum

So zahlreich die Literatur zur Anglizismenforschung im Kontext von Medien im Sprachenpaar Deutsch-Englisch vorhanden ist, so düster sieht es dafür aus, wenn es um Anglizismenforschung im ungarischen Sprachraum generell geht. Judit Farkas und Veronika Kniezsa haben mit ihrem Beitrag über die ungarische Sprache in Manfred Görlachs Sammelband *English in Europe* (2002b) eine der wenigen umfassenden Abhandlungen über Anglizismen im Ungarischen verfasst, wobei sie selbst anmerken, dass es soziolinguistische und stilistische Aspekte betreffend keine ausreichende Information zum Gebrauch von englischen Entlehnungen in der ungarischen Sprache gibt (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:289). Allerdings sei ersichtlich, dass die meisten Anglizismen in spezifischen Fachgebieten wie Sport, Medizin, Mode, Film, Werbung, IT und Handel anzutreffen sind, sowie (ähnlich wie bei anderen europäischen Sprachen) in der Jugendsprache (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:287).

Prinzipiell habe die ungarische Sprachwissenschaft erst in den 1960er Jahren vergleichsweise sehr spät mit einer ausführlichen Anglizismenforschung begonnen, und selbst da beschränkten sich die Studien nur auf bestimmte Fachgebiete. Die erste Abhandlung, die sich sowohl historisch als auch semantisch mit Anglizismen im Ungarischen befasste, er-

schien 1977 von Lázsló Országh: *Angol eredetű elemek a magyar szókészletben* (frei übersetzt: „Elemente englischen Ursprungs im ungarischen Wortschatz“), wonach nicht mehr viele umfassende Studien zu dem Thema folgten (vgl. Farkas & Kniezsa 2002:289). Dies wird auch von den lediglich 28 Einträgen zur ungarischen Sprache in Görlachs (2002a) zuvor erwähnter Bibliographie-Auflistung belegt, von denen sich einige mit spezifischen Themengebieten wie Sport oder Medizin befassen; bloß bei zwei Einträgen geht es um Studien zu Anglizismen in der ungarischen Pressesprache. Aufgrund der spärlich vorhandenen ungarischen Literatur baut der Theorieteil der Arbeit zum Thema Anglizismus daher hauptsächlich auf Forschungen des Sprachenpaars Englisch-Deutsch auf.

3.4 Entlehnungstypologien: verschiedene Ansätze

Was zählt im Sinne der vorliegenden Arbeit überhaupt als Anglizismus? Diese zentrale Frage gilt es zu beantworten, bevor im späteren Verlauf eine Untersuchung vorgenommen werden kann. Die Frage, was ein Anglizismus überhaupt ist, hat auch bereits zahlreiche Sprachwissenschaftler*innen und Forscher*innen in den vielen Jahren der Anglizismenforschung beschäftigt. Bei dem Versuch, Anglizismen zu kategorisieren, sind dementsprechend unzählige Modelle entstanden, die sich mitunter stark voneinander unterscheiden – eine einheitliche Terminologie existiert also nicht, genauso wenig wie eine eindeutige Definition (vgl. Kruff 2014:46f.). Eine weit ausholende Definition von Glahn (2000) besagt, unter den Ausdruck „Anglizismus“ falle

> jegliche lexikalische, phonetische, semantische, morphologische und syntaktische Beeinflussung des Deutschen durch die englische Sprache. Dabei ist es unerheblich, ob es sich um eine direkte Beeinflussung durch eine der nationalen Varietäten des Englischen handelt, ob englische Wörter über andere Sprachen ins Deutsche gelangt sind […], ob das Englische lediglich als Mittlersprache fungiert hat […], ob englisches Sprachgut produktiv aber nichtenglisch in der deutschen Sprache genutzt worden ist, wie dies bekanntermaßen bei Wörtern wie *Talkmaster* oder *Handy* geschehen ist, oder ob andere Sprachen eine solche nichtenglische Produktivität aufweisen und damit die deutsche Sprache beeinflussen. (Glahn 2000:16; Hervorh. im Orig.)

War die in der Einleitung von Kapitel 3 angeführte Definition von Kruff (2014:47) zu allgemein, so ist die obige von Glahn für die Zwecke dieser Arbeit zu weit gefasst. Dass es bis heute keine einheitliche Definition des Anglizismusbegriffs gibt, kritisieren viele Sprachwissenschaftler*innen und Anglizismenforscher*innen aufgrund der Tatsache, dass dadurch stu-

dienübergreifende Vergleiche erschwert werden, und doch ist es per se nichts Verwunderliches: Forschungen zum Thema Anglizismus können gar nicht alle eine einheitliche Definition des Begriffs verwenden, weil sie unterschiedliche Aspekte des Phänomens untersuchen. Schließlich zeigt auch Glahns Definition anschaulich, wie viele verschiedene Bedeutungen der Begriff „Anglizismus" haben kann. Um herauszufiltern, welche Bedeutungen für die empirische Analyse relevant sind, und damit eine Anglizismusdefinition für die vorliegende Arbeit zu finden, werden im Folgenden gängige Kategorisierungsmodelle bzw. Lehntypologien vorgestellt.

Viele Modelle von Anglizismenforscher*innen basieren auf der Lehnguttypologie des Sprachwissenschaftlers Werner Betz (1949 und 1959), der den Einfluss des Lateinischen auf die althochdeutsche Sprache untersuchte und dabei im Laufe seiner Forschung die Entlehnungskategorien „Lehnwort" und „Lehnprägung" einführte (vgl. Betz 1959:127ff.). Hierbei zeigte sich schon eine prinzipielle Unterscheidung zwischen dem sogenannten äußeren und inneren Lehngut (vgl. Kruff 2014:51), welche sich in allen hier vorgestellten Modellen in impliziter oder expliziter Form wiederfindet.

Wie bereits in Kapitel 3.3.1 erwähnt, teilt Fink (1970) seinen Lehnwortschatz in die Kategorien „Nullsubstitution", „Teilsubstitution" und „Vollsubstitution" ein. Die Nullsubstitution bezeichnet hierbei englisches Wortgut, das unverändert und vollständig ins Deutsche übernommen wird; bei der Teilsubstitution kommt es zu Mischformen oder sogenannten Mischkomposita, bei denen sich deutsches und englisches Wortmaterial durch unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten vermischt, um etwa neue Sachverhalte zu beschreiben; eine Vollsubstitution erfolgt, wenn ein englisches Wort lediglich auf der semantischen, also der Bedeutungsebene übernommen, die Entlehnung jedoch ausschließlich mit deutschem Wortgut gebildet wird (vgl. Kruff 2014:52f.). Wir sehen also, dass es sich bei Null- und Teilsubstitutionen um lexikalische Entlehnungen handelt, während bei der Vollsubstitution die Entlehnung bloß auf semantischer Ebene erfolgt (vgl. Kruff 2014:55f.). Anders ausgedrückt gehören die ersten beiden Kategorien zum äußeren Lehngut, während die dritte Kategorie das innere Lehngut darstellt.

Was decken denn nun die Begriffe „inneres" und „äußeres" Lehngut? Äußere bzw. lexikalische Entlehnungen bezeichnen Anglizismen, die vorrangig aus englischem Wortmaterial bestehen und vollständig oder zumindest partiell die Bedeutung des Originals in die Zielsprache übernehmen (vgl. Kruff 2014:58), während innere bzw. semantische Entlehnungen vorrangig kein englisches Wortgut verwenden, sondern lediglich die Bedeutung ihres eng-

lischsprachigen Vorbilds übernehmen (vgl. Kruff 2014:61). Yang (1990) hat dazu folgendes Entlehnungsmodell entwickelt:

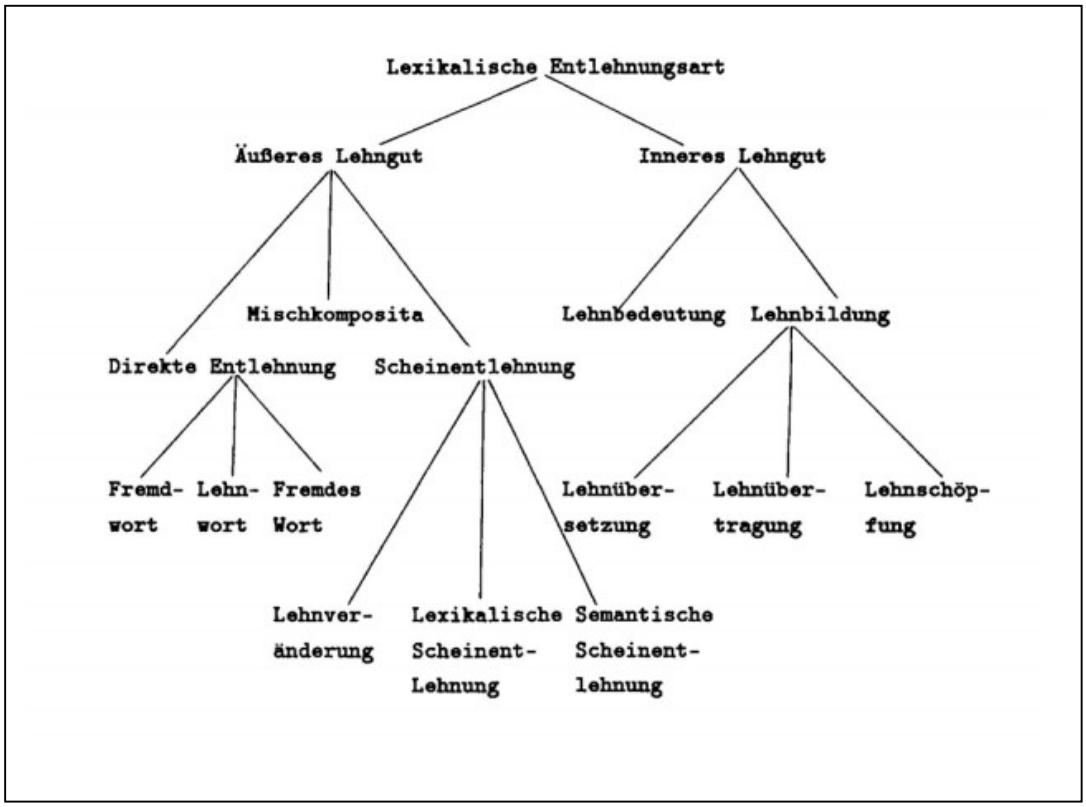


Abb. 3: Kategorisierung des Lehnguts nach Yang (1990:16)

Da das innere Lehngut kein englischsprachiges Wortmaterial verwendet und somit auf den ersten Blick kaum als Entlehnung aus dem Englischen zu erkennen ist, scheint es nicht sinnvoll, diesen Klassifikationszweig in die Analyse im praktischen Teil dieser Arbeit mit einzubinden, was weitere Ausführungen zu den Unterkategorien redundant macht.

Zentral für diese Arbeit wird demnach das äußere Lehngut, welches, wie aus Abbildung 3 ersichtlich ist, in die Kategorien „direkte Entlehnung", „Mischkomposita" und „Scheinentlehnung" unterteilt wird. Mischkomposita wurden bereits weiter oben in Zusammenhang mit Fink erläutert, bedürfen hier also keiner weiteren Erklärung. Als Scheinentlehnungen bezeichnet Yang (1990:12) „Lexeme oder Lexemverbindungen, die in der deutschen Sprache mit den Sprachmitteln der Ursprungssprache gebildet und in der Herkunftssprache nicht bekannt sind."[26] In diese Kategorie gehört auch der in diesem Zusammenhang viel zi-

[26] Die weitere Aufspaltung von Yang in „Lehnveränderung", „lexikalische Scheinentlehnung" und „semantische Scheinentlehnung" wird hier außer Acht gelassen, da die Grenzen zwischen diesen Kategorien in vielen Fällen sowieso fließend sind.

tierte Begriff „Handy“, der im englischen Sprachraum bekanntlich eine völlig andere Bedeutung aufweist als in der deutschen Sprache. Da Scheinentlehnungen per se im Englischen nicht oder zumindest nicht in derselben Funktion wie im Deutschen existieren, könnte darüber diskutiert werden, ob sie im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit mit einbezogen werden sollten. Bedenkt man jedoch, dass mit der Untersuchung u.a. die Affinität der deutschen Sprache zu englischem Wortgut aufgezeigt werden soll, und zwar unabhängig von dessen Ursprung, kann diese Frage mit einem klaren Ja beantwortet werden.

Beleuchten wir nun die letzte Kategorie, direkte Entlehnungen, im Hinblick auf beide Zielsprachen dieser Untersuchung, also Deutsch und Ungarisch. Bei Fremd- und Lehnwörtern handelt sich es sich um jene Wörter, die ohne oder nur mit geringfügiger Veränderung in die Zielsprache übernommen wurden; sie bilden die größte Gruppe innerhalb des englischsprachigen Einflusses und unterscheiden sich bloß durch ihren Grad der Integration in die Zielsprache (vgl. Yang 1990:11 und Kruff 2014:59):

> Ungeachtet dessen, daß die meisten substantivischen Anglizismen im Deutschen nach der deutschen Rechtschreibungsregel mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben werden, verstehen wir unter „Fremdwort“ Lexeme und Wortverbindungen, die aus einer Fremdsprache übernommen und im Deutschen ohne phonologische, orthographische, morphologische und semantische Veränderung gebraucht werden und deren fremde Herkunft sich deutlich und leicht erkennen läßt […]. Das Lehnwort ist wie das Fremdwort gleichfalls ein aus einer Fremdsprache entlehntes Wort, das sich aber phonologisch und/oder morphologisch und/oder orthographisch der übernehmenden Sprache angeglichen hat. (Yang 1990:11)

Eine morphologische Anpassung bedeutet, dass das englische Wortgut nach den Regeln der zielsprachlichen Grammatik flektiert wird. Als orthografische Veränderungen werden die Anpassung an die Rechtschreibung der Zielsprache, etwa „k“ statt „c“ im Deutschen, bezeichnet (vgl. Yang 1990:11f.)[27]; Orthografie wird jedoch im Rahmen einer Untersuchung anhand des Mediums Film, bei der die Synchronfassungen einer Serienstaffel auf audioverbaler Ebene analysiert werden, keine Rolle spielen. Eine phonologische Anpassung erfolgt, wenn Anglizismen an die Ausspracheregeln der Zielsprache angeglichen werden. Dabei werden Wörter, deren Aussprache sowohl im Englischen als auch in der Zielsprache ähnlich oder ident klingt (z.B. deutsch „Test“, ungarisch „*teszt*“), als phonetisch integriert angesehen (vgl. Yang 1990:12). Das Problem hierbei ist, dass phonetisch integrierte Anglizismen mut-

[27] Die orthografische Anpassung scheint heutzutage bei neueren Anglizismen in der deutschen Sprache nicht mehr häufig vorzukommen, während das Ungarische, wie in Kapitel 3.2 beschrieben, eine recht starke Tendenz dazu aufweist.

maßlich gar nicht mehr als Fremdwörter wahrgenommen, als „fremd“ empfunden werden; daher liegt es nahe, sie von der Untersuchung auszuschließen.
Die Abgrenzung zwischen Fremd- und Lehnwort ist laut vielen Sprachwissenschaftler*innen fließend, da Unterschiede oft minimal und je nach Sprachgefühl und Bildungsstand subjektiv sind (vgl. Yang 1990:12 und Kruff 2014:59). Außerdem sei es auch so gut wie unmöglich, „zu jedem entlehnten Wort die genaue Etymologie und die jeweilige sprachsoziologische Verwendung zu bestimmen, um zu einer klaren Zuteilung zu gelangen.“ (Kruff 2014:59) Daher wird in der vorliegenden Arbeit auf diese Unterscheidung verzichtet, womit auch eine überflüssige Verkomplizierung der späteren Analyse vermieden werden soll.

Abschließend sei noch Yangs Kategorie des „fremden Wortes“ kurz erklärt: Hierbei handelt es sich um sogenannte „Exotismen“, die Persönlichkeiten, Objekte, Institutionen, Vorkommnisse etc. bezeichnen, die dem englischsprachigen Raum entspringen und in den Zielkulturen in dieser Form nicht existieren (vgl. Yang 1990:12). Demnach können wohl auch Eigennamen von Personen, Orten, Institutionen, Firmen, Marken etc., die aus dem englischen Sprachraum stammen, in diese Kategorie eingeordnet werden. Diese werden ebenso von der Analyse ausgeschlossen, da sie selten offizielle Übersetzungen haben und die Translator*innen der Synchronfassungen somit entweder die englischen Originalbezeichnungen verwenden oder jedoch frei übersetzen müssen (siehe Kapitel 5.1.1).

Nach der Betrachtung der obigen Kategorisierungsmodelle folgt nun eine Zusammenfassung dessen, welche Anglizismen bei der Analyse im praktischen Teil der vorliegenden Arbeit mit einbezogen werden: Untersucht werden ausschließlich lexikalische Entlehnungen; Null- und Teilsubstitutionen nach Fink, sowie das äußere Lehngut nach Yang, einschließlich Fremd- und Lehnwörtern, welche als eine gemeinsame Kategorie gehandelt werden, Mischkomposita und Scheinentlehnungen; ausgenommen sind phonetisch integrierte Anglizismen, die vom/von der durchschnittlichen Sprecher*in nicht mehr als „fremd“ empfunden werden, sowie Eigennamen.

Die Begriffsdefinition des Anglizismus im Sinne der vorliegenden Arbeit könnte also folgendermaßen lauten: Ein Anglizismus ist ein aus englischem Wortmaterial gebildeter Begriff, der von einem/einer durchschnittlichen Sprecher*in der deutschen oder ungarischen Sprache als englischsprachig, „fremdartig“ erkannt werden kann, unabhängig davon, ob er tatsächlich aus dem englischen Sprachraum entlehnt wurde oder als Ausdruck des massiven Einflusses des Englischen auf andere Sprachen bereits im jeweiligen zielsprachlichen Raum entstanden ist.

4 Basis der Analyse

In diesem Kapitel wird die Basis für den empirischen Teil der vorliegenden Arbeit geschaffen, indem zunächst ein Analysemodell für Anglizismen entwickelt und anschließend der Korpus der Untersuchung vorgestellt wird. Nachdem im vorangehenden Kapitel festgesetzt wurde, welche Arten von Anglizismen für die spätere Analyse relevant sein werden, bedarf es nun also einer Transfertypologie, die aufzeigt, wie mit den im Korpus vorkommenden Anglizismen in den jeweiligen Zielsprachen verfahren wurde, um die Unterschiede im Umgang mit Anglizismen in den Sprachenpaaren Englisch-Deutsch und Englisch-Ungarisch zu veranschaulichen. Mit einfacheren Worten: Wenn etwa in der deutschen Synchronfassung ein Anglizismus beibehalten wurde, in der ungarischen jedoch nicht – welche Transferstrategien wurden dann für die Anglizismen in den jeweiligen Zielsprachen verwendet? Das Modell bedarf also einer komparativen Komponente, um einen direkten Vergleich des Umgangs mit Anglizismen in den beiden Synchronfassungen zu ermöglichen.

Im zweiten Teil dieses Kapitels wird schließlich die Serie *Gossip Girl* vorgestellt, deren deutsche bzw. ungarische Synchronfassung der fünften Staffel als Korpus der vorliegenden Untersuchung diente.

4.1 Entwicklung eines Analysemodells

Als Basis des eigens entwickelten Analysemodells dieser Arbeit dienen drei aus der Translationswissenschaft geschöpfte Transfertypologien, namentlich die Übersetzungsmethoden von Vinay & Darbelnet (1995), Pedersens (2005) Modell für den Umgang mit Kulturspezifika (*Extralinguistic Culture-Bound References*, kurz ECR) aus dem Englischen sowie Nords (2007) Übersetzungsverfahren bei Kulturreferenzen. Diese Modelle werden im Folgenden kurz vorgestellt und kommentiert, um aus ihnen in Kapitel 4.1.4 schließlich ein eigenes Analysedesign für den empirischen Teil der vorliegenden Arbeit zu weben.

4.1.1 Transfermethoden nach Vinay & Darbelnet

Bei der Schule der *Stylistique comparée* steht die vergleichende Analyse von Sprachsystemen im Fokus des Forschungsinteresses, wobei das Ziel ist, bei konkreten Sprachenpaaren Äquivalenzen im Transferprozess herzustellen (vgl. Prunč ^{2}2002:47). Klassische Vertreter dieser Schule sind Jean-Paul Vinay und Jean Darbelnet, die sich in ihrem Werk *Comparative Stylistics of French and English* (1995) dem Sprachenpaar Englisch-Französisch aus didaktischem Interesse widmen: Sie versuchen „Übersetzungsprobleme aufgrund des Strukturvergleiches zweier Sprachenpaare auszumachen und leicht didaktisierbare Verfahren zur Überwindung struktureller Unterschiede vorzuschlagen." (Prunč ^{2}2002:48) Dabei geht es bei ihrem Äquivalenzbegriff jedoch nicht um strukturelle, sondern um situationsbedingte, kommunikativ funktionsgleiche Äquivalenz: „The equivalence of the texts depends on the equivalence of the situations." (Vinay & Darbelnet 1995:5)

In jeder Sprache gibt es lexikalische Lücken, sogenannte „*lacunae*", welche bei Ausgangs- und Zielsprache eines untersuchten Sprachenpaars nicht notwendigerweise dieselben sein müssen, z.B. Realien[28]; um diese Lücken zu füllen und kommunikative Äquivalenz herzustellen, können Translator*innen auf zwei verschiedene Arten übersetzen: wortgetreu oder oblique (vgl. Vinay & Darbelnet 1995:31, 65). Im Kontext dieser Arbeit könnte also die Vermutung aufgestellt werden, dass Anglizismen aufgrund dieser lexikalischen Lücken in der Zielsprache zum Einsatz kommen. Vinay & Darbelnet (1995:31ff.) schlagen sieben Transferprozeduren vor, um mit diesen Lücken umzugehen, wobei die ersten drei Kategorien als direkte Übersetzung („*direct/literal translation*") eingestuft und wie folgt beschrieben werden:

- *Borrowing*/Entlehnung[29]: Die einfachste Methode, um eine lexikalische Lücke in der Zielsprache zu füllen, ist die mehr oder minder unveränderte Entlehnung eines Ausdrucks aus der Ausgangssprache – im Kontext dieser Arbeit also die Übernahme eines Anglizismus. In Abgleichung mit der Terminologie aus Kapitel 3.4 entspräche dies also der Nulltranslation von Fink (1970) und der direkten Entlehnung von Yang (1990).

[28] Realien werden von Nord (1993:224) als „kulturspezifische Gegenstände" beschrieben.

[29] Die deutschen Übersetzungen der Bezeichnungen der Transfermethoden wurden von Prunč (^{2}2002:49ff.) übernommen.

- *Calque*/Lehnübersetzung: Ein Ausdruck der Ausgangssprache wird mit zielsprachlichem Wortgut nachgebildet; entspricht also Finks Vollsubstitution und Yangs innerem Lehngut. Da hier kein englischsprachiges Wortgut zum Einsatz kommt bzw. der fremdsprachliche Ursprung (besonders für Lai*innen) in den meisten Fällen nicht erkennbar ist, ist diese Kategorie (wie schon in Kapitel 3.4 festgehalten) für die vorliegende Arbeit irrelevant.
- *Literal translation*/wortgetreue Übersetzung: Wie schon der Name der Kategorie verrät, wird der Ausgangstext Wort für Wort in einen grammatikalisch und idiomatisch angemessenen Zieltext übersetzt.

Die restlichen vier Kategorien, welche als oblique Transfermethoden („*oblique translation*“) bezeichnet werden, sind Transposition, Modulation, Äquivalenz und Adaptation. Sie sollen zum Einsatz kommen, wenn „signifikante strukturelle, konzeptuelle, stilistische und/oder kulturelle Unterschiede zwischen den Sprachen“ (Prunč ^{2}2002:50) bestehen. Die Transposition sieht einen Wechsel der Wortart vor, die Modulation eine Perspektivenverschiebung, die Äquivalenz eine Strukturverschiebung bei gleichbleibender kommunikativer Situation und die Adaptation eine kulturelle Anpassung einer Äußerung (vgl. Vinay & Darbelnet 1995:36ff. und Prunč ^{2}2002:51ff.). Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die obliquen Transfermethoden von Vinay & Darbelnet gewissermaßen eine Substitution bzw. Paraphrasierung von ausgangssprachlichen Äußerungen beinhalten. Da der Fokus in diesem Modell jedoch auf strukturellen Verschiebungen liegt, scheint das Modell Pedersens (2005), das sich z.T. in ähnlichen Kategorien mit Realien befasst (siehe Kapitel 4.1.2), für die vorliegende Arbeit besser verwertbar zu sein. Von den obliquen Transfermethoden wird lediglich die Kategorie der Transposition bei der späteren Analyse eine Rolle spielen; von den direkten Transfermethoden werden nur die Entlehnung und die wortgetreue Übersetzung mitgenommen.

4.1.2 Transferstrategien von Kulturspezifika nach Pedersen

Die Idee, Pedersens (2005) Modell zum Umgang mit Kulturspezifika aus dem englischen Sprachraum als Basis für eine Transfertypologie zu nutzen, kam von der Masterarbeit der Kollegin Orsolya Birkus (2015), die Anglizismen beim Simultandolmetschen in den Sprachenpaaren Englisch-Deutsch und Englisch-Ungarisch untersuchte. Aufbauend auf Fischers (2008:4) Anmerkung, dass Sprache nicht nur ein Kommunikationsmittel ist, sondern auch die

kulturelle Identität und Werte einer Sprachgemeinschaft transportiert, argumentiert Birkus, dass man demnach Anglizismen als eine „Referenz auf Realien“ betrachten kann, da sie oft dazu benutzt werden, ausgangskulturelle Inhalte in einer Zielsprache zu vermitteln (vgl. Birkus 2015:24).

Pedersens Modell stellt die folgenden Übertragungsstrategien von *Extralinguistic Culture-Bound References* (ECR) vor:

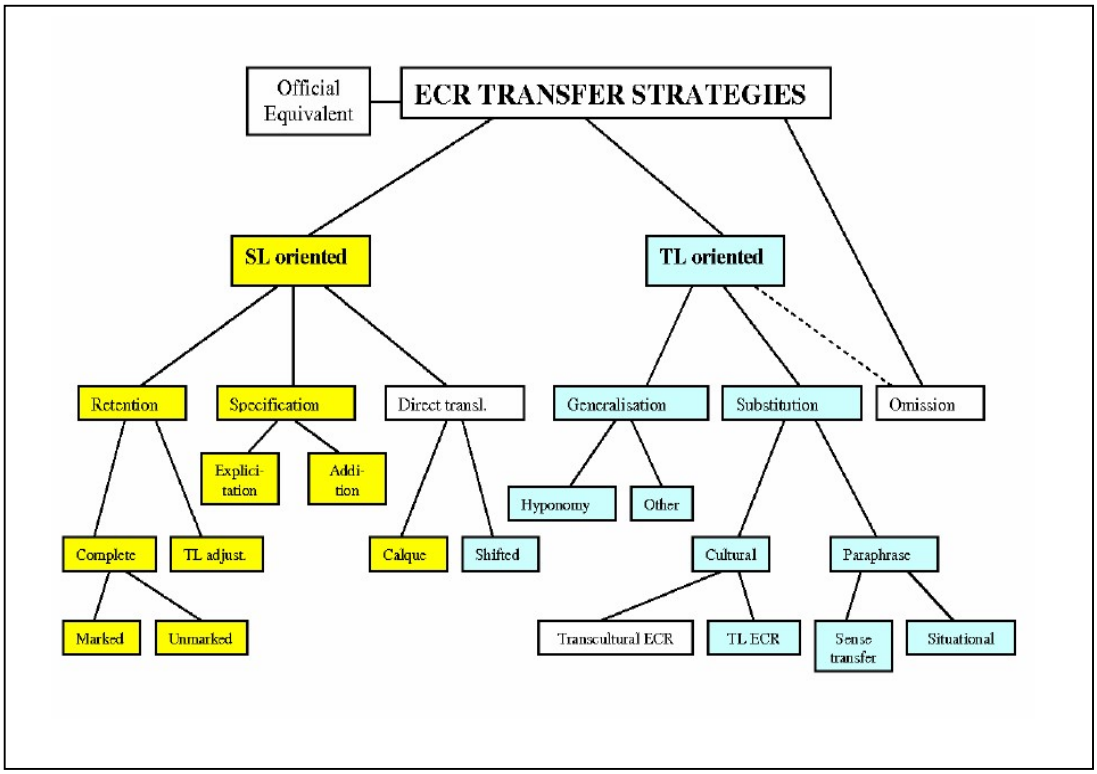


Abb. 4: Strategien der ECR-Übertragung nach Pedersen (2005:4)

Wie man Abbildung 4 entnehmen kann, unterscheidet Pedersen zwischen ausgangssprachlich orientierten („*SL oriented*“) und zielsprachlich orientierten („*TL oriented*“) Übertragungsstrategien. Diese Unterteilung könnte im Bezug auf Anglizismen auf den ersten Blick folgendermaßen verstanden werden: Bei einer ausgangssprachlich orientierten Transferstrategie wird der jeweilige Anglizismus in der Zielsprache beibehalten, bei einer zielsprachlich orientierten Transferstrategie wird er vermieden. Ganz so geradlinig ist das Modell allerdings nicht, und da seine Kategorisierung auf Kulturspezifika ausgerichtet ist, lassen sich auch nicht alle Strategien auf den Transfer von Anglizismen übertragen. Im Folgenden werden also nur die für die vorliegende Untersuchung relevanten Kategorien herausgegriffen, erläu-

tert, in Bezug zu früher beschriebenen Modellen gesetzt und gegebenenfalls für die Zwecke der vorliegenden Arbeit zurechtgeschnitten:

- *Retention*/Beibehaltung: Ein ausgangssprachliches Element, also ein Anglizismus, wird in die Zielsprache eingebettet (vgl. Pedersen 2005:4); entspricht Vinays & Darbelnets Entlehnung und Finks Nulltranslation. Des Weiteren könnten die Unterkategorien „komplette" bzw. „an die Zielsprache angepasste" Beibehaltung mit Yangs Unterscheidung zwischen Fremd- und Lehnwort gleichgesetzt werden, doch wie bereits in Kapitel 3.4 erwähnt, erscheint eine solche Trennung redundant, weil unnötig kompliziert.
- *Direct translation*/direkte Übersetzung: Ähnlich wie die „wortgetreue Übersetzung" bei Vinay & Darbelnet (1995) im vorhergehenden Unterkapitel, doch der Ausgangstext wird nicht Wort für Wort, sondern analog übersetzt, ohne dabei einen Anglizismus in den Zieltext einzubinden. Unter „analoger Übersetzung" wird nach Prunč (2000:32f.) eine Übersetzung verstanden, deren Ziel nicht die wortgetreue, sondern die sinngemäße, funktionsäquivalente Wiedergabe des Ausgangstextes ist. Diese Kategorie wird bei der Analyse im Zuge der Gegenüberstellung der zielsprachlichen Texte relevant, also wenn etwa in einer Zielsprache an einer Stelle ein Anglizismus enthalten ist, an welcher bei der anderen analog übersetzt wurde.
- *Omission*/Auslassung: Die ECR, oder im Kontext dieser Arbeit der Anglizismus, wird weder übersetzt, noch beibehalten, noch durch irgendetwas ersetzt, sondern schlicht weggelassen.
- *Substitution*/Substitution: Die ECR wird durch etwas ersetzt, entweder durch eine andere ECR oder durch eine Paraphrasierung (vgl. Pedersen 2005:6). Auf Anglizismen übertragen und im Kontext der vorliegenden Arbeit soll dies bedeuten, dass der im Original vorhandene englischsprachige Ausdruck in der Synchronfassung durch einen anderen englischsprachigen Ausdruck ersetzt wurde, wodurch im Zieltext ein Anglizismus vorkommt, der im Original in dieser Form nicht vorhanden war. Dieser Austausch von Anglizismen könnte etwa dann vorgenommen werden, wenn die Translator*innen einen Anglizismus vermeiden möchten, der in der Zielsprache nicht integ-

riert genug erscheint und daher dem Großteil der Rezipient*innen vermutlich nicht geläufig wäre[30].

- *Paraphrase*/Paraphrasierung: Die Paraphrasierung ist bei Pedersen eine Unterkategorie der Substitution und per se selbsterklärend. Für die Zwecke dieser Arbeit wird ihr Sinn ein wenig modifiziert: Eine Paraphrasierung liegt dann vor, wenn ein im Original vorkommender englischsprachiger Ausdruck in der Zielsprache weder beibehalten, noch analog übersetzt, noch einfach weggelassen wurde, sondern durch die strukturelle/inhaltliche Veränderung des Wortumfeldes (also etwa des Satzes) entfällt[31].

4.1.3 Übersetzungsverfahren bei Kulturreferenzen nach Nord

Nord (2007:305) versteht unter Kulturreferenzen „alle Referenzen in einem Text, die sich auf die Kultur der ‚Textwelt', sei sie real oder fiktiv, beziehen." Wie schon bei Pedersen wollen wir im Kontext dieser Arbeit Anglizismen als Kulturreferenzen, oder Realien, aus dem englischsprachigen Kulturraum betrachten, um Nords vorgeschlagene Übersetzungsverfahren bei Kulturreferenzen auf ihre Tauglichkeit für die spätere Analyse zu prüfen. Ihr Modell enthält folgende drei Kategorien (vgl. Nord 2007:305f.), die für diese Arbeit relevant sein werden:

- Exotismus: Es handelt sich hierbei um eine Entlehnung ohne Anpassung an die Normen der Zielkultur; dies korrespondiert mit Finks Nulltranslation, Yangs Fremdwort, Vinays & Darbelnets Entlehnung und Pedersens kompletter Beibehaltung.
- Lehnwort: Das ausgangssprachliche Wort wird phonetisch, graphemisch und morphologisch an die Zielsprache angepasst; siehe auch Yangs Lehnwort oder Pedersens an die Zielsprache angepasste Beibehaltung[32].
- Lehnübersetzung: Dies umfasst die wörtliche Übersetzung aller oder einzelner Bestandteile einer mehrteiligen Realienbezeichnung[33]. Werden alle Bestandteile über-

[30] Fraglich wäre in einem solchen Fall natürlich, warum sie sich dann überhaupt für die Verwendung eines anderen Anglizismus entscheiden; dies könnte das Thema einer soziolinguistisch bzw. -kulturell ausgerichteten Studie sein.

[31] Wie wir nun sehen, lassen sich in diesem vereinfachten Sinne die Kategorien Transposition und Modulation von Vinay & Darbelnet (1995) also tatsächlich unter den zusammenfassenden Begriff der Paraphrasierung einordnen. (Siehe Fußnote 35 zur Transposition in der hier gemeinten Bedeutung.)

[32] Da diese ersten beiden Kategorien sich also bloß in der zielsprachlichen Anpassung des Fremdwortes unterscheiden und somit mit Yangs Fremd- und Lehnwort vergleichbar sind, werden sie in dieser Arbeit im Gegensatz zur Nords Kategorisierung nicht separat gehandhabt.

setzt, entspräche dies einer wortgetreuen Übersetzung nach Vinay & Darbelnet; bei der Übersetzung einzelner, jedoch nicht aller Komponenten dürfte eine Mischform entstehen, die von Fink als Teilsubstitution und von Yang als Mischkomposita bezeichnet wird.

Weitere Übersetzungsverfahren in Nords (2007:305f.) Modell sind „Kombination von Exotismus/Entlehnung und Erläuterung als Metatext", „Pleonasmus, auch ‚erklärende Übersetzung'", „Analogie oder Vergleich mit einem zielkulturellen Reale" und „Ersatz durch eine zielkulturelle Referenz". Die ersten beiden sind also erklärende Strategien, bei denen man das entlehnte Wort als Verständnishilfe näher beschreibt; diese Verfahren werden bei einem Synchrontext wegen zeitlicher und anderer synchronitätsbedingter Einschränkungen voraussichtlich nur in sehr seltenen Fällen möglich sein, daher werden sie für das Analysedesign dieser Arbeit nicht verwertet. Ebenso wenig die beiden letzten Strategien, die im Wesentlichen einen Austausch von ausgangskulturellen Realien bzw. Referenzen durch zielkulturelle Realien bzw. Referenzen vorsehen, da in der vorliegenden Arbeit nicht wahrhaftig Realien untersucht werden, sondern mit Anglizismen als Untersuchungsgegenstand der Fokus auf der lexikalischen statt der kulturellen Ebene liegt. Sollte tatsächlich einmal ein Fall vorkommen, wie etwa das von Nord (2007:306) verwendete Beispiel, bei dem „Santa Claus" durch den „Weihnachtsmann" ersetzt wird, wird solch ein Austausch nur im (engen) Rahmen dieser Arbeit als Paraphrasierung eingeordnet[34].

4.1.4 Analysedesign für Anglizismen

Bevor das aus den vorangehenden Transfertypologien entstandene Analysedesign vorgestellt wird, muss zunächst noch eine Kategorie betont werden, die beim Modell von Vinay & Darbelnet bzw. Pederson nicht explizit vorkommt und bei Nord nur als Teil einer Kategorie erwähnt wird, die für die Untersuchung in dieser Arbeit jedoch relevant sein wird. Sowohl in Finks als auch in Yangs Entlehnungstypologie gab es die Kategorie der Mischkomposita, also der Zusammensetzung aus englischem und deutschem Wortgut (siehe Kapitel 3.4). Obwohl

[33] Nord (2007:305) betont, dass nicht die Realien selbst das Übersetzungsproblem darstellen, sondern ihre Bezeichnungen, die übersetzt werden sollen.

[34] Auch wenn mir bewusst ist, dass dies eine vereinfachte Darstellung und nicht ganz im ursprünglichen Sinne der vorgestellten Modelle ist, doch die Erwartung, solchen schwer zuzuordnenden Fällen zu begegnen, ist so gering, dass es sinnlos erscheint, das Analysedesign deswegen unnötig zu verkomplizieren.

sie damit offenbar nur (oder zumindest in erster Linie) Zusammensetzungen von Lexemen meinten (vgl. Yang 1990:14f.), soll der Begriff „Mischformen“ hier Nords Beschreibung der Lehnübersetzung folgen und sowohl für Wortzusammensetzungen aus englischem und deutschem Wortgut, als auch für Wortgruppen und Phrasen gelten, die nur zum Teil übersetzt wurden, aber auch noch Anglizismen enthalten.

Bei dem eigens entwickelten Analysemodell für Anglizismen sind somit sieben Kategorien vorgesehen; bei vier von den Transferstrategien bleibt der Anglizismus bzw. bleiben die Anglizismen in der Zielsprache erhalten:

1) **Beibehaltung**: basierend auf Vinays & Darbelnets Entlehnung, Pedersens Beibehaltung und Nords Exotismus; hierbei wird kein Unterschied gemacht, ob es sich bei dem beibehaltenen Anglizismus um ein Fremd- oder Lehnwort im Sinne von Yang handelt, solange der Anglizismus nicht so sehr in den Sprachgebrauch integriert ist, dass er von Durchschnittsrezipient*innen gar nicht mehr als „fremd“ wahrgenommen wird (z.B. „Film“ oder „Partner“, siehe Kapitel 5.1.);
2) **Beibehaltung mit Transposition**: die englischsprachige Entlehnung erfährt in der Synchronfassung einen Wechsel der Wortart, z.B. wird aus dem Nomen „*shopping*“ in der deutschen Synchronfassung das Verb „shoppen“;
3) **Substitution**: basierend auf Pedersens Substitution; es handelt sich um Fälle, bei denen im Zieltext ein Anglizismus vorhanden ist, der im Originaltext an dieser Stelle gar nicht vorkommt – wenn also im Prinzip ein englischer Ausdruck durch einen anderen englischen Ausdruck ersetzt wurde; unter Substitution fallen auch jene Fälle, bei welchen in der Synchronfassung inhaltlich und/oder strukturell weitgehend vom Original abgewichen wurde und im Rahmen dieser neu (d.h. inhaltlich bzw. strukturell unabhängig von der englischen Vorlage) getexteten Stellen ein Anglizismus vorkommt;
4) Bildung einer **Mischform**: basierend auf Finks Teilsubstitution, Yangs Mischkomposita und Nords Lehnübersetzungen, bei denen einzelne Teile einer Zusammensetzung nicht übersetzt werden; es geht sowohl um zusammengesetzte Wörter (z.B. „Jobangebot“) als auch um zusammengehörige Phrasen (z.B. „*Eredeti Gengszter*“, EN: „*Original Gangster*“).

Wie bei den Beispielen in Kapitel 5.2.2 sowie 5.2.3 zu sehen sein wird, kam es im Zuge der Transpositionen sowie der Substitutionen gelegentlich zur Bildung einer Mischform. Diese

Fälle werden jeweils als „**Beibehaltung mit Transposition (Mischform)**“ sowie „**Substitution (Mischform)**“ gekennzeichnet, jedoch nicht der Kategorie der Mischformen zugeordnet, sondern in der übergeordneten Kategorie (Beibehaltung mit Transposition oder Substitution) behalten, um das Analysedesign nicht zusätzlich zu verkomplizieren.

Die restlichen drei Transferstrategien erhalten erst im gegenüberstellenden Vergleich der beiden Synchronfassungen ihre Bedeutung. Das heißt, wenn an einer bestimmten Stelle in Synchronfassung A ein Anglizismus vorkommt, in Synchronfassung B jedoch nicht, wurde an dieser Stelle in Synchronfassung B eine der folgenden drei Transferstrategien angewandt:

5) **Übersetzung**: basierend auf Vinays & Darbelnets wortgetreuer Übersetzung bzw. Pedersens direkter Übersetzung;
6) **Paraphrasierung**: basierend auf Pedersens Paraphrasierung, in der u.a. auch Vinays & Darbelnets Transposition[35] und Modulation, sowie die Anpassung kultureller Referenzen nach Nord enthalten sein könnten;
7) **Auslassung**: basierend auf Pedersens Auslassung; hierzu zählen nicht nur Fälle, in denen lediglich ein einzelner Anglizismus ausgelassen wird, sondern auch jene, in denen etwa ein gesamter Satzteil, der den Anglizismus enthalten würde, entfällt – etwa aus Synchronitäts- oder Zeitgründen.

Diese sieben Kategorien sollen also eine vergleichende Analyse des Umgangs mit Anglizismen im deutschen bzw. ungarischen Sprachraum innerhalb des Mediums Film zu einem bestimmten Zeitpunkt ermöglichen, um in einer Momentaufnahme eine gewisse Tendenz zu veranschaulichen und daraus idealerweise ein paar in diesen Sprachräumen wirkende Normen zu identifizieren. Bevor es in Kapitel 5 zu dieser empirischen, deskriptiven, korpusbasierten, komparativen, synchronen Untersuchung kommt, wird in Teil zwei dieses Kapitels noch der Korpus der vorliegenden Arbeit vorgestellt.

[35] In diesem Fall ist mit „Transposition“ gemeint, wenn der in Synchronfassung A vorkommende Anglizismus in Synchronfassung B übersetzt und zusätzlich die Wortart gewechselt wird, also wenn etwa aus dem Nomen „*shopping*“ das Verb „einkaufen“ wird; also nicht zu verwechseln mit der Kategorie **Beibehaltung mit Transposition**, wo nicht die Übersetzung eines englischen Begriffs, sondern der beibehaltene Anglizismus selbst einen Wortartenwechsel durchmacht.

4.2 Der Korpus: die Serie *Gossip Girl*

Die US-amerikanische Jugendserie *Gossip Girl* wurde aus mehreren Gründen als Untersuchungsobjekt der vorliegenden Arbeit gewählt. Zum einen ist sie keine fachspezifische, also z.B. in einem medizinischen, wissenschaftlichen oder kriminologischen Umfeld spielende Serie, womit keine besondere, fachsprachliche Terminologie zu erwarten ist. Die Ereignisse folgen alltäglichen (wenn auch z.T. stark dramatisierten) Ereignissen rund um Themen wie Beziehungen, Freundschaft, Familie, Liebe, Partys, berufliche Zukunft, Träume, Ängste, Konflikte etc. Die Annahme liegt daher nahe, dass in diesem Sinne der alltägliche Sprachgebrauch so gut wie möglich simuliert werden soll.

Zum anderen lässt die Serie wiederum allein aufgrund ihrer Natur ein reges Anglizismenvorkommen vermuten: Sie wurde für den US-Sender The CW konzipiert, dessen Kernzielgruppe als „Frauen zwischen 18 und 34 Jahren" (Idesheim 2011) beschrieben wird; die Protagonist*innen von *Gossip Girl* sind am Anfang der Serie allerdings noch Teenager, also scheint es nicht abwegig, diese Altersgruppe ebenso ins vermutete Zielpublikum mit einzubeziehen, und wie bereits in Kapitel 3.2 erwähnt wurde, scheint die Jugendsprache Anglizismen gegenüber besonders aufnahmefreudig zu sein. Zudem sind ein zentrales Thema der Serie die sozialen Medien, zumal das titelgebende Gossip Girl eine anonyme Bloggerin ist, die online über das Leben der Protagonist*innen berichtet. Und schließlich arbeiten einige Figuren der Serie in Staffel fünf im Bereich der Printmedien sowie der Filmbranche, und wie aus dem Kapitel über Anglizismen ersichtlich wurde, sind mediale Bereiche oft besonders affin gegenüber englischsprachigen Entlehnungen.

Die Serie *Gossip Girl* wurde also aus den oben erwähnten Gründen als besonders geeignet für eine Analyse, wie sie in dieser Arbeit vorgesehen ist, befunden, wenn sie im Jahre 2021 auch nicht mehr als ganz neu einzustufen ist, wie aus den Produktionsdetails im Folgenden hervorgehen wird. Daher wurde die letzte Staffel als Korpus ausgewählt, welche noch in beiden Zielsprachen synchronisiert wurde: die fünfte[36]. Diese wurde in den Jahren 2012 bzw. 2013 ausgestrahlt, büßt von ihren zentralen Thematiken her allerdings bis heute kaum an Aktualität ein.

[36] Sie Serie besteht aus sechs Staffeln, die sechste wurde jedoch nie ins Ungarische synchronisiert, wie eine ausführliche Suche ergab; auf der Webseite PORT.hu, dem meistbesuchten ungarischen Portal für Kulturprogrammanbieter, welches sich u.a. mit Fernsehsendern und -programmen beschäftigt, sind auch nur die ersten fünf Staffeln aufgelistet (vgl. PORT.hu o.J.). Die Vermutung liegt nahe, dass die sechste Staffel von keinem ungarischen Sender gekauft und daher nicht synchronisiert wurde.

4.2.1 Produktionsdetails

Die als Jugend- bzw. Dramaserie bezeichnete Fernsehsendung *Gossip Girl* basiert auf der gleichnamigen Buchreihe von Cecily von Ziegesar und wurde in New York City, USA gedreht. Sie wurde von den Produktionsfirmen Warner Bros. Television, College Hill Productions und Alloy Entertainment für den US-amerikanischen Sender The CW produziert und in den USA erstmals vom 19. September 2007 bis zum 17. Dezember 2012 ausgestrahlt. Die Serienerfinder*innen und Autor*innen Stephanie Savage und Josh Schwartz fungierten neben Leslie Morgenstein und Bob Levy zusätzlich auch als ausführende Produzent*innen. Die abgeschlossene Serie umfasst 121 Episoden in insgesamt sechs Staffeln, wobei eine Episode im Schnitt 42 Minuten dauert (vgl. Fernsehserien.de o.J.a, IMDb o.J. und Serienjunkies.de o.J.). Die als Korpus dieser Arbeit dienende fünfte Staffel besteht aus 24 Episoden.

Gossip Girl wurde im deutschen Sprachraum erstmals ab dem 4. April 2009 im ORF 1 ausgestrahlt, dicht gefolgt vom deutschen Sender ProSieben ab dem 18. April 2009 (vgl. Serienjunkies.de o.J. und Fernsehserien.de o.J.b). Nach zwei Staffeln gab ProSieben die Serie aufgrund zu niedriger Einschaltquoten an den Sender Sixx weiter (vgl. Kirsch 2011), wo die fünfte Staffel vom 3. September 2012 bis 4. März 2013 und die letzte Episode der finalen Staffel schließlich am 11. November 2013 gespielt wurde (vgl. Krannich 2012 und Kauffmann o.J.)[37].

4.2.2 Plot

Gossip Girl spielt hauptsächlich in New York City, USA, zum Großteil in den Stadtteilen Manhattan und Brooklyn. Im Zentrum der Serie stehen Serena van der Woodsen, Blair Waldorf, Nate Archibald und Chuck Bass, allesamt Sprösslinge aus steinreichen, prestigeträchtigen Familien an der Upper East Side von Manhattan, sowie der aus Brooklyn stammende, zunächst als Außenseiter gehandelte Dan Humphrey, der unter ärmlicheren Verhältnissen als seine Mitschüler*innen aufgewachsen ist. Am Anfang der Serie sind die Protagonist*innen Teenager, die alle an dieselbe Privatschule an der Upper East Side gehen, doch in der fünften Staffel sind sie bereits junge Erwachsene in ihren frühen 20er Jahren, die in diverse berufli-

[37] Zur Ausstrahlung im ungarischen Sprachraum konnten leider keinerlei verlässliche Quellen gefunden werden; lediglich auf der ungarischen Wikipedia-Seite der Serie sind folgende Angaben zu finden: Der erste ungarische Sender, der *Gossip Girl* ausstrahlte, sei Cool TV ab dem 28. Dezember 2008 gewesen – allerdings ist keine dieser Angaben mit einer Quellenangabe versehen.

che Laufbahnen eingetaucht sind. Ihr gesamtes Leben wird seit Jahren von einer anonymen Bloggerin namens Gossip Girl verfolgt, die auf ihrer Webseite schonungslos News, Gerüchte und intimste Geheimnisse über und rund um „Manhattans Elite“, wie sie oft in der Serie bezeichnet wird, veröffentlicht, was das soziale und auch berufliche Leben der Charaktere bzw. ihre Beziehungen untereinander mitunter stark prägt.

4.2.3 Charaktere

Da die Inhalte von Staffeln eins bis vier für die vorliegende Untersuchung von wenig Relevanz sind, werden zunächst die wichtigsten Figuren aus Staffel fünf vorgestellt, was bereits die relevanten Eckpunkte ihrer Geschichte abdecken wird, bevor auf die Ereignisse der fünften Staffel eingegangen wird.

Hauptfiguren:

- **Serena van der Woodsen** (gespielt von Blake Lively) gilt als das absolute It-Girl von Manhattan. Blond, groß, schlank, bildschön, fröhlich, quirlig und gutherzig, ist Serena ein Mensch, der sofort und überall Anklang findet, was nicht selten zu Eifersucht und Misstönen zwischen ihr und ihrer besten Freundin, Blair Waldorf, führt. Doch Serenas strahlender Glanz hat eine Kehrseite. Angefangen von ständigen Konflikten mit ihrer Mutter über eine von Alkohol und Partyexzessen geprägte Teenagerzeit bis hin zu einem angeschlagenen Selbstwertgefühl, weil ihr Vater sie als kleines Kind verlassen hat, versucht sie stets, sich selbst zu finden, und geht dabei ihren Weg mit guten Absichten, aber dennoch häufig in unsicheren Schlangenlinien. Ihre und Blairs Beziehung sind geprägt von Streitereien, Neid, Misstrauen und dem gelegentlichen Verrat aneinander, doch die beiden Freundinnen raffen sich dennoch immer wieder zusammen und betrachten sich gegenseitig im Prinzip als Schwestern. In der ersten Staffel lernt Serena Dan Humphrey kennen, der sie schon seit Jahren aus der Ferne bewundert und idealisiert hat. Die beiden kommen mehrmals zusammen, doch ihre Beziehung scheitert immer wieder, etwa an ihren unterschiedlichen Lebensstilen oder daran, dass ihre Mutter, Lily, und Dans Vater, Rufus, später zusammenkommen. Auch wenn Serena zahlreiche Beziehungen und Affären mit anderen Männern hat (unter anderem auch Nate), betrachtet sie Dan als ihre große Liebe und glaubt, dass sie

eines Tages endgültig zusammenkommen werden. Umso mehr verletzt es sie, als sie in Staffel fünf merkt, dass Dan sich in ihre beste Freundin verliebt, und umgekehrt.

- **Daniel „Dan" Humphrey** (gespielt von Penn Badgley) ist ein Junge aus Brooklyn, der „Einsame Junge", wie er von Gossip Girl genannt wird, da er auf der elitären Privatschule an der Upper East Side immer ein Außenseiter war. Dies ändert sich, als er eine Beziehung mit Serena beginnt, sich mit Nate Archibald anfreundet und durch diese Verbindungen anfängt, Teil des sozialen Lebens von Manhattan zu werden. Spätestens, als sein Vater Lily van der Woodsen heiratet, kann Dan sein Selbstbild vom künstlerischen Außenseiter nicht mehr gut mit seinen Lebensumständen vereinbaren. Dan ist Autor und stolz auf sein schriftstellerisches Talent, zeitgleich aber oft von Unsicherheiten und Schreibblockaden geplagt, weil er sich zu sehr selbst im Weg steht. Er hadert mit seiner Identität und der Wandlung, die seine Person durch den Einfluss der Welt der Schönen und Reichen durchmacht – anfangs noch rechtschaffen und vollkommen angewidert von den Intrigen der Upper East Side, sieht er sich immer öfter in diese Welt voller Lügen und Geheimnisse verstrickt. Dan ist geistreich, verantwortungsbewusst, hat einen trockenen Humor und liebt seine Familie über alles, doch er nimmt im Laufe der Staffeln immer mehr die Mentalität der Upper East Side an, nämlich dass der Zweck alle Mittel heiligt. Er hat insgeheim ein satirisches Buch über alle Menschen in seinem Leben geschrieben, das er jedoch nie vorhat zu veröffentlichen, da er befürchtet, sich damit bei seinen Freunden vollkommen ins soziale Exil zu schießen.
- **Blair Waldorf** (gespielt von Leighton Meester), auch bekannt als „Queen B", hat gern die vollkommene Kontrolle über ihr Leben und die Menschen um sich herum. Zu Schulzeiten (und auch darüber hinaus) war ihr ihr Status als Bienenkönigin sehr wichtig, und wenn sie diesen (etwa durch Serena) bedroht sah, hatte sie auch keinerlei Skrupel, ihren Stachel auszufahren. Blair fühlt sich stets unter Druck von ihrer überaus erfolgreichen Mutter, der Designerin Eleanor Waldorf, sowie im Schatten ihrer besten Freundin Serena, der ihrem Gefühl nach alles in den Schoß fällt, während Blair sich alles hart erarbeiten muss. Blair ist sehr ehrgeizig, manipulativ, elitär, kultiviert, anspruchsvoll und weiß von Anfang an genau, was sie will – nämlich eine erfolgreiche, starke, einflussreiche Frau zu werden. Gleichzeitig hat Blair aber auch einen weichen, verletzlichen Kern, ihre Freunde und Familie sind ihr enorm wichtig, und sie bemüht sich, ein besserer, umgänglicherer Mensch zu werden. Dies bezeugt auch, dass sie sich mit Dan anfreundet, auf den sie zuvor wegen seiner Brooklyner Herkunft stets herabsah, doch ihre gemeinsamen Interessen in Kunst und Kultur verbinden sie schließlich. Blair gab während der gesamten Highschoolzeit mit

Nate Archibald das perfekte Bilderbuchpaar ab; sie dachte immer, sie würde ihn einst heiraten. Doch bald kristallisiert sich heraus, dass die eigentliche Liebe ihres Lebens ein Mann ist, der so gar nicht in ihren Plan passt, nämlich Chuck Bass, Nates bester Freund. Ihre Beziehung ist geprägt von Höhen und Tiefen, Verrat, Schmerz und Verlust, doch auch von einer Liebe, wie sie keiner der beiden je erlebt hat – sie können weder mit noch ohne einander.

- **Charles „Chuck" Bass** (gespielt von Ed Westwick) lernen wir als ausschweifenden, egoistischen, manipulativen Lebemann kennen, dessen Leben eingangs nur aus Partyexzessen und Frauen, die er als Objekte betrachtet, zu bestehen scheint. Wenige ahnen, wie sehr er unter seinem strengen Vater Bart leidet, der ein erfolgreicher, steinreicher Geschäftsmann ist und in seinem Sohn eine einzige, große Enttäuschung sieht. Er scheint ihn auch für das vermeintliche Ableben seiner Frau, Chucks Mutter Elisabeth, verantwortlich zu machen, die bei der Geburt gestorben sein soll. Somit hat Chuck nie Liebe und Zuwendung von der Familie erfahren, was er mit scheinbarer Gleichgültigkeit und großspuriger Extravaganz zu kompensieren versucht. Als sein Vater vermeintlich bei einem Unfall ums Leben kommt, entwickelt er sich zu einem verantwortungsbewussten Geschäftsmann, der das mächtige Erbe seines Vaters antritt und dessen Erfolg sogar noch übertreffen will. Die einzige verlässliche Konstante in seinem Leben zu Schulzeiten war sein bester Freund Nate, und ausgerechnet seine Freundin, Blair, weckt vielleicht zum ersten Mal in seinem Leben echte Gefühle in ihm. Chuck und Blair gelingt es, ihre Angst vor Zurückweisung und aufrichtiger Bindung zu überwinden, und sie kommen zusammen, doch die Beziehung endet, als Chuck unter verstrickten Umständen Blair für seine beruflichen Errungenschaften opfert. Die beiden kommen nie ganz voneinander los, doch irgendwas steht ihnen stets im Wege der Wiedervereinigung. Chuck erlebt zudem wiederholt Verrat durch sein eigen Fleisch und Blut, seinen Onkel Jack und seine Mutter Elisabeth, die eben nicht tot ist, sondern ihn als Baby verlassen hatte, weil sie zu jung und zur Mutterschaft nicht bereit war. Dies führt zu massiven Vertrauens- und Verlustängsten bei Chuck, die all seine Beziehungen und seine Lebensführung prägen. Er kommt hin und wieder vom richtigen Weg ab, hat aber ein gutes Herz und bemüht sich, ein besserer Mensch zu werden – nicht zuletzt, um Blair würdig zu sein.
- **Nate Archibald** (gespielt von Chase Crawford) gilt zu Schulzeiten als goldener Junge: gutaussehend, charmant, sportlich, Schwarm aller Mädchen, Kapitän des Lacrosse-Teams seiner Schule, nach außen hin eine perfekte Beziehung zu Blair Waldorf, aus einer respektablen Politikerfamilie stammend, eine erfolgreiche Zukunft scheint bereits gesichert. Hin-

ter den Fassaden empfindet Nate sein Leben jedoch als alles andere als perfekt, da er unter dem Erwartungsdruck seiner Familie enorm leidet und selbst noch nicht weiß, was er will. Sein Großvater mütterlicherseits, William van der Bilt, ein sehr einflussreicher Politiker, wacht als mächtiger Patriarch über das Schicksal seiner Familie und hat auch schon für Nate einen Weg in der Politik vorgesehen, was diesem widerstrebt. Er versucht sich stets vom Einfluss seiner Familie zu lösen und seinen eigenen Weg zu gehen. Im Privatleben läuft es auch alles andere als rund für ihn: Gerade, als er sich seiner Beziehung mit Blair endlich aus vollstem Herzen verschreiben würde, verlässt sie ihn wegen Chuck; er kommt mit Serena zusammen, in die er schon während seiner Beziehung mit Blair verliebt gewesen war, doch auch ihre Liebe scheitert, weil sie sich nicht zwischen ihm und Dan entscheiden kann. Danach gerät er immer wieder an die falschen Frauen, die manipulativ sind, ihn ausnutzen und belügen – dies scheint ihn aber nicht davon abzubringen, nach der Richtigen zu suchen.

- **Gossip Girl** (im Original gesprochen von Kristen Bell) ist eine anonyme Bloggerin, die den Reichen und Schönen an der Upper East Side das Leben schwer macht, indem sie ihre intimsten, unangenehmsten Geheimnisse erbarmungslaus auf ihrer Website in die Welt hinausposaunt. Gossip Girl hat überall ihre Informant*innen und Spitzel, jede/r kann ihr Tipps, Hinweise oder Gerüchte schicken, die sie als Blogeintrag, meist mit begleitenden (Beweis-)Fotos, veröffentlicht, ohne ihre Quellen preiszugeben. Es wird immer angenommen, dass Gossip Girl eine Frau ist, die etwa im selben Alter wie die übrigen Protagonist*innen sein muss, da sie ihnen von der Highschool aufs College folgte und die Altersgruppe von bzw. der soziale Kreis um Serena und Co. immer schon besonders unter Beschuss stand. Da Gossip Girl um ihre Glaubwürdigkeit bemüht ist, veröffentlicht sie oft nicht sofort jeden Tipp, den sie bekommt, wenn sie keine Belege dafür hat. Manche Geheimnisse hält die Bloggerin jedoch auch aus taktischen Gründen vorerst zurück, um zur richtigen Zeit, die sie aus irgendeinem Grund offenbar immer genau abpasst, eine große Bombe platzen zu lassen. Durch Gossip Girls Meldungen wurden bereits viele Beziehungen auf die Probe gestellt oder gar zerstört, doch jeder Versuch, ihre Identität aufzudecken, ist gescheitert. Die Upper East Side verbindet eine seltsame Hassliebe mit der Bloggerin, da sie sich als ihre Opfer sehen, sich gleichzeitig aber in ihrem Sozialleben voll und ganz auf sie verlassen – etwa, um an Informationen zu kommen, Geheimnisse aufzudecken, sich an jemandem zu rächen etc. Ganz gewissenlos scheint Gossip Girl auch nicht zu sein, da sie den Freunden schon ein paar Mal mit Informationen auf die Sprünge geholfen hat, wenn es darum ging, „ihre eigenen Leute“ zu schützen. Besonders Serena ist von Gos-

sip Girl oft extrem gereizt – es ärgert sie, wenn sie im ständigen Kreuzfeuer der Bloggerin ist, allerdings setzt es ihr auch stark zu, wenn sie von Gossip Girl als irrelevant bezeichnet wird. Von den Freunden hat sie stets die größte Motivation gezeigt, ihre scheinbar allgegenwärtige und allmächtige Erzfeindin zu stürzen.

Nebenrollen:

- **Lily van der Woodsen/Bass/Humphrey** (gespielt von Kelly Rutherford) ist die Mutter von Serena und Eric (kommt in der fünften Staffel nicht mehr vor) und nach außen hin die perfekte Vorzeige-Upper-East-Siderin: elegant, kultiviert, herzlich, philanthropisch, hingebungsvolle Mutter. Doch Lily ist der schöne Schein und der gute Ruf ihrer Familie so wichtig, dass sie darüber manchmal vergisst, die wirklichen Wünsche und Bedürfnisse ihrer Kinder zu beachten. Obwohl sie sie über alles liebt und alles für sie tun würde, greift sie manchmal zu zwiespältigen Mitteln, um sie vor sich selbst zu schützen, was Serena in der Vergangenheit nicht nur einmal gegen ihre Mutter aufgebracht hat. Lily ist schon immer von Mann zu Mann gesprungen und war bereits mehrmals verheiratet, unter anderem mit Serenas und Erics Vater, William van der Woodsen, und mit Bart Bass, was sie zu Chucks Stiefmutter machte. Tatsächlich adoptierte sie Chuck nach Barts Unfall offiziell und wurde dadurch zur einzigen beständigen, liebevollen Mutterfigur in dessen Leben. Als junge Erwachsene war Lily mit Rufus Humphrey liiert, doch ungünstige Umstände trieben sie auseinander. Dennoch blieb Rufus immer in ihrem Herzen, und schließlich kommen sie nach gescheiterten Ehen mit anderen Menschen wieder zusammen und heiraten.
- **Rufus Humphrey** (gespielt von Matthew Settle) ist der Vater von Dan und Jenny (kommt in der fünften Staffel nicht mehr vor) und versteht sich selbst als Fels in der Brandung, zu dem seine Kinder mit jedem Problem kommen können. In jüngeren Jahren war er ein moderat erfolgreicher Rockstar, Gitarrist und Leadsänger der (fiktiven) Band Lincoln Hawk. Doch diesen Lebensstil gab er für seine Familie auf, nachdem er mit seiner späteren Frau Alison zwei Kinder bekommen hatte, was er nie bereut hat. Die Musik ist noch immer ein wichtiger Teil seines Lebens, doch vorrangig ist Rufus Familienvater und seit der Ehe mit Lily Hausmann. Für seine Familie würde er alles tun, er ist hingebungs- und verständnisvoll, hat eine Ruhe und Sicherheit ausstrahlende Art und ist ein guter Zuhörer, der nicht selten weise Ratschläge erteilt – somit wenden sich nicht nur seine eigenen Kinder immer wieder mit ihren Problemen an ihn, sondern auch seine Stiefkinder.

- **Ivy Dickens** (gespielt von Kaylee DeFer), in der ersten Hälfte der fünften Staffel noch bekannt als Charlotte „Charlie“ Rhodes, die vermeintliche Cousine von Serena van der Woodsen und Tochter von Carol Rhodes, ist in Wahrheit eine Schauspielerin aus Florida, die Lilys Schwester Carol angeheuert hat, um vor der Familie ihre Tochter zu spielen und somit an das Treuhandfonds der echten Charlotte Rhodes zu kommen. Die Familie empfängt sie mit offenen Armen, sie erreicht ihr Ziel, besorgt Carol das Geld und simuliert dann eine psychotische Episode, nachdem sie aufgehört hat, ihre vermeintlichen Medikamente zu nehmen. Mit der Erklärung, New York tue ihrer Psyche nicht gut, reist sie wieder ab und kehrt zu ihrem echten Leben zurück, jedoch mit deutlicher Wehmut. Ivy hatte eine schwierige Kindheit neben ihrem drogensüchtigen Vater, und sie hat keine Familie mehr übrig – daher fühlte sie sich bei den van der Woodsen so geborgen und geliebt wie noch nie zuvor in ihrem Leben.
- **Carol Rhodes** (gespielt von Sheila Kelley) ist Lilys ältere Schwester, die sich schon früh von ihrer Familie, die ihr mit zu viel Erwartungshaltungen und Einschränkungen einherging, losgelöst hat. Allerdings lässt sie sich dennoch finanziell von ihrer Mutter CeCe aushalten, was ihre Geldgier aber nicht ausreichend stillt. Da sie ihre Familie verachtet und ihre Tochter Charlotte nicht unter deren vermeintlich schädlichem Einfluss sehen will, hat sie Charlotte ihr Leben lang vom Rest der Familie ferngehalten und heuert lieber die Schauspielerin Ivy an, die sie von einer gemeinsamen Theatergruppe kennt, um sich Zugang zum Vermögen ihrer Tochter zu beschaffen.
- **Charlotte „Lola“ Rhodes** (gespielt von Ella Rae Peck) ist Carols richtige Tochter und somit Serenas Cousine. Ihre Mutter hatte ihr ihr ganzes Leben lang erzählt, sie hätten keine Verwandten, daher weiß sie nichts von den van der Woodsens. Lola erzählt ihrer Mutter nicht, dass sie in New York City an der Juilliard Schauspielerei studiert, weil sie weiß, dass Carol in ihrer Überfürsorge nicht gutheißen würde, dass Lola in dieser großen Stadt lebt, die ihren Charakter verderben könnte. Sie bringt sich neben dem Studium mit einem Nebenjob als Kellnerin bei einer Catering-Firma über die Runden.
- **Max Harding** (gespielt von Brian J. Smith) ist Ivys fester Freund aus Florida, ein gutherziger, hart arbeitender, gutaussehender junger Mann. Sie ziehen gemeinsam nach L.A., wo Ivy als Kellnerin arbeitet, während sie auf den Durchbruch als Schauspielerin hofft, während Max als Koch Karriere machen möchte. Er hält ihre Beziehung für stabil und voller Liebe, weshalb er aus allen Wolken fällt, als Ivy ihn ohne jegliche Erklärung in L.A. zurücklässt, da sie ihm nicht sagen kann, dass sie ein Doppelleben führt und mit ihrer angeblichen Cousine nach New York City zurückkehrt.

- **Louis Grimaldi** (gespielt von Hugo Becker) ist ein Prinz und der Thronerbe von Monaco. Er und Blair lernten sich in Paris kennen, und er ist so fasziniert von ihr, dass er in Staffel vier nach New York City reist, um sie zu daten. Da ihn strenge Traditionen binden, hält er bereits kurze Zeit nach Beginn ihrer Beziehung um ihre Hand an – für Blair scheint damit ihr Kindheitstraum, eine Prinzessin zu sein, wahr zu werden. Allerdings ist Louis nicht durch und durch der Märchenprinz, für den sie ihn am Anfang ihrer Bekanntschaft gehalten hat – er hat auch eine dunkle, intrigante Seite, die von Eifersucht und Verlustangst befeuert wird, weil er stets befürchtet, Blair an Chuck zu verlieren.
- **Diana Payne** (gespielt von Liz Hurley) ist eine britische Geschäftsfrau, die Nate auf einer Party in L.A. kennenlernt, wo die beiden sofort miteinander schlafen. Obwohl sie im Alter seiner Mutter ist, bekommt er sie danach nicht mehr aus dem Kopf. Diana ist sexy, charmant, abgeklärt und geschickt darin, die Menschen so zu manipulieren, dass sie ihren Vorteil daraus ziehen kann. Sie kommt nach Manhattan, um dort die Leitung des Magazins *The Spectator* zu übernehmen.
- **Georgina Sparks** (gespielt von Michelle Trachtenberg) ist ein intrigantes, manipulatives Biest, das im selben Alter wie die Protagonist*innen ist. Sie ist intelligent, gleichgültig, rücksichtslos, hat einen trockenen Humor und ist nur auf ihren Spaß bedacht – und am meisten bereitet es ihr Spaß, wenn sie mit den Köpfen und Beziehungen der Menschen in ihrem Umfeld spielen kann. Zu Schulzeiten war sie eng mit Serena befreundet, weil sie gemeinsam wilde Partys feierten, doch nachdem Serena dem entwachsen war, machte Georgina ihr (und einigen ihrer Freunde) mit ihren oft Grenzen überschreitenden Intrigen das Leben schwer. Ihr Verlangen, Chaos anzurichten, entspringt dabei nicht wahrer Boshaftigkeit, sondern wird meist durch Langeweile genährt. Georgina ist in einer früheren Staffel ungeplant Mutter geworden und heiratete einen reichen, leicht lenkbaren Mann von der Upper East Side, Philip, um für sich und ihr Kind ein angenehmes Dasein zu sichern. Philip lässt sie machen, was sie will, und hilft ihr sogar bei ihren Intrigen, aber dennoch beklagt sie sich über ihr Leben als Hausfrau und Mutter – daher versucht sie Ärger zu machen, wo sie nur kann. Sie betrachtet Blair als ihre Erzfeindin.
- **Dorota Kishlovsky** (gespielt von Zuzanna Szadkowski) ist Blairs Hausmädchen, Kammerzofe, Butlerin, Erzieherin, Vertraute, Gehilfin – kurz: ihr Mädchen für alles. Sie war schon an Blairs Seite, als diese noch ein Kind war, und tut oft Sachen für Blair, die weit über die Jobbeschreibung hinausgehen. Dorota ist Polin und spricht kein grammatikalisch

einwandfreies Englisch[38]. Sie wirkt harmlos und ein wenig naiv, hat es aber faustdick hinter den Ohren – schließlich hat sie von Blair gelernt. Sie hat einen Mann und zwei kleine Kinder, betrachtet Blair aber auch als ihre Tochter, auch wenn sie nicht so alt ist, dass sie ihre Mutter sein könnte. Dorota ist eine Frau voller Herz, Esprit und polnischer Weisheiten, und sorgt mit ihrer liebenswürdigen, etwas unbeholfenen Art oft für Komik in der Serie.

- **Jack Bass** (gespielt von Desmond Harrington) ist Bart Bass' um einiges jüngerer Bruder und somit Chucks Onkel. Ganz wie sein Neffe in früheren Staffeln ist er ein unbekümmerter, charmanter, leichtfertiger Lebemann, nur noch verdorbener, schamloser und um einiges zynischer. Er und Chuck sind bereits einige Male aneinandergeraten, weil Jack Chuck das Erbe seines Vaters strittig machen wollte und dafür auch nicht vor dreckigen Tricks zurückschreckte (die Chuck am Ende seine Beziehungen mit Blair und seiner leiblichen Mutter kosteten). Doch dann rafften sich die Bass-Männer angesichts eines gemeinsamen Feindes zusammen und haben seitdem eine freundschaftlichere Beziehung zueinander, die durchaus noch von etwas Misstrauen, aber auch von gegenseitigem Respekt geprägt ist.
- **Bartholomew „Bart" Bass** (gespielt von Robert John Burke) ist Chucks Vater, ein eiskalter, skrupelloser, erfolgreicher Geschäftsmann. Für seinen Sohn hatte er meist nur Verachtung und Geringschätzung übrig, weil er seinen ausschweifenden Lebensstil nicht billigte. Dabei hat Bart selbst gewiss keine reine Weste – weder im Geschäftsleben noch im privaten Bereich, wie sein Sohn nach seinem vermeintlichen Unfalltod in Staffel zwei feststellen musste, als er tiefer in Barts Vergangenheit eintauchte. Zum Zeitpunkt seines angeblichen Todes war Bart mit Lily verheiratet, wusste aber, dass sie im Begriff war, ihn für Rufus zu verlassen.
- **William van der Woodsen** (gespielt von William Baldwin) ist Lilys erster Mann, Serenas und Erics Vater und ein Arzt. Er verließ die Familie, als die Kinder noch klein waren, doch wie sich herausstellte, nicht freiwillig – er war wegen seiner Arbeit so selten zu Hause, dass Lily es für das Beste hielt, wenn er ganz fortbliebe. Er und Serena haben sich mittlerweile wieder angenähert, und obwohl er in der Vergangenheit sehr grenzwertige Dinge getan hat (etwa Lily absichtlich fälschlicherweise mit Krebs zu diagnostizieren, damit er als ihr Arzt in der Nähe der Familie bleiben und sie zurückgewinnen kann), vergöttert sie ihren Vater. Auch vom Rest der Familie wird er trotz seiner Taten akzeptiert und herzlich

[38] In der deutschen Synchronfassung hat sie einen Akzent, in der ungarischen nicht.

willkommen geheißen – außer von Rufus, der ihm mit großem Misstrauen und Abneigung entgegentritt, was immer wieder für Spannungen sorgt.

- **Celia „CeCe“ Rhodes** (gespielt von Caroline Lagerfelt) ist Carols und Lilys Mutter und somit Serenas, Erics und Lolas Großmutter. Ihre Beziehung zu ihren Töchtern war schon immer durch Konflikte geprägt, da auch CeCe als junge Mutter immer mehr Wert auf den Ruf der Familie als auf das Glück ihrer Kinder gelegt hatte. Doch nachdem sie sich von einer schweren Krankheit erholt, bekommt CeCe eine neue Perspektive darauf, was wirklich wichtig im Leben ist, und versucht, ihre Fehler bei ihren Töchtern, besonders bei Lily, wieder gutzumachen. Sie ist eine entspannte Lady vom alten Schlag und eine starke, entschlossene Frau mit trockenem Humor, die sich von nichts und niemandem beirren oder bevormunden lässt und von ihrer Enkelin Serena verehrt wird.

4.2.4 Handlung der fünften Staffel

In der fünften Staffel arbeitet Serena als Assistentin der Filmproduzentin Jane Bettinger, Nate tritt einen Job beim Magazin *The Spectator* unter der Leitung der mysteriösen Diana Payne an, mit der er auch eine Affäre beginnt, und Chuck kämpft sich nach dem erneuten Verlust von Blair durch eine Phase der vollkommenen Gefühllosigkeit, woraufhin er beginnt, intensiv an sich selbst zu arbeiten, um ein besserer Mensch zu werden. Währenddessen stellt sich Dan auf sein Leben als Buchautor ein, nachdem seine Satire über die Upper East Side von einer alten Bekannten gegen seinen Willen veröffentlicht wurde – auf die Anerkennung, den Erfolg, das Prestige, aber auch auf die Wut und Enttäuschung seiner Familie und Freunde, die sich durch ihre Darstellung im Buch vor den Kopf gestoßen fühlen. Blair bereitet indessen ihre Hochzeit mit dem Prinzen von Monaco vor und stellt fest, dass sie von ihm schwanger ist. Gleichzeitig hadert sie aber mit immer mehr Zweifeln, ob Louis der Richtige für sie ist, da ihre Gefühle für Chuck sie nicht loslassen.

Bei einem Urlaub in Los Angeles am Anfang der Staffel stieß Serena unverhofft auf ihre vermeintliche Cousine Charlie, in Wahrheit Ivy Dickens, die dort mit ihrem Freund Max ein neues Leben beginnen wollte. Allerdings sind der Glanz New Yorks und die Aussicht auf eine richtige Familie zu verlockend, also kehrt Ivy zu ihrem Doppelleben und ihre Rolle als Charlie Rhodes in NYC zurück, was bei ihrer angeblichen Mutter Carol für empörte Wut sorgt. Allerdings kann sie Ivy nicht zwingen, ihre Rolle aufzugeben, denn würde sie sie auffliegen lassen, müsste sie selbst die Konsequenzen für ihren Betrug tragen. Dennoch findet

Ivy keine Ruhe, denn Diana Payne kommt hinter ihr Geheimnis und hat sie somit in der Hand. Ivy beginnt gezwungenermaßen für Diana zu arbeiten und ihre Drecksarbeit zu erledigen, um nicht aufzufliegen. Noch schlimmer wird es für sie, als ihr Ex-Freund Max wegen eines Jobinterviews in New York auftaucht und ihre wahre Identität aufdeckt – allerdings glaubt ihm niemand von den van der Woodsens, die Familie stellt sich hinter „Charlie".

Blair und Chuck finden indessen wieder zueinander und wollen gemeinsam durchbrennen, erleiden dabei jedoch von Paparazzi gejagt einen schrecklichen Autounfall, bei dem Blair ihr Baby verliert und Chuck gerade so mit dem Leben davonkommt. Blair sieht dies als Zeichen, dass sie nicht zusammen sein sollten, und heiratet doch Louis. Als Gossip Girl jedoch ein Video veröffentlicht, in dem sie am Tag ihrer Hochzeit Chuck gesteht, dass sie ihn immer lieben wird, eröffnet ihr Louis, dass ihre Ehe nur auf Papier und für den Schein bestehen wird. Blair flieht aus ihrer Ehe und schafft es nach zahlreichen Hürden, sich scheiden zu lassen. Dan steht ihr dabei stets zur Seite, wodurch die beiden zusammenkommen.

Nach dem Autounfall verschwand Gossip Girl für eine Weile von der Bildfläche, da eine Meldung von ihr dazu führte, dass die Limousine von Chuck und Blair von Paparazzi verfolgt wurde. Georgina Sparks gelingt es in dieser Zeit, sich in den Server von Gossip Girl zu hacken, und übernimmt für eine Weile deren Rolle, um Aufregung in ihr Leben zu bringen. Als ihr dieses Hobby zu stressig wird, reicht sie die Fackel an Serena weiter, die sich anfangs widerwillig, aber dennoch in ihre Rolle als Gossip Girl einfindet und langsam darin verloren geht – sie klammert sich daran, weil sie das Gefühl hat, derzeit keinen anderen Sinn in ihrem Leben zu haben. Ihren Job bei Jane hatte sie verloren, dann feuerte sie Nate vom *Spectator*, für den sie Diana als Bloggerin angeworben hatte. Dianas Ziel war es nämlich, den *Spectator* zur bedeutendsten Klatsch- und Skandalquelle Manhattans zu machen – noch bedeutsamer als Gossip Girl. Doch Nates Großvater, William van der Bilt, der größte Sponsor des Magazins und Puppenspieler hinter der ganzen Operation, feuerte Diana und setzte Nate in den Chefsessel. Nate wiederum möchte ein respektables, authentisches und unabhängiges Nachrichtenmagazin erschaffen, und nimmt diese Verantwortung sehr ernst, auch auf Kosten seiner eigenen Familie. Er hilft der richtigen Gossip Girl dabei, ihren Server zurückzubekommen, weil er merkt, dass dieses Doppelleben keine gute Wirkung auf Serena hat.

Währenddessen kommt die sich in Sicherheit wiegende Ivy erneut in Bedrängnis, als die echte Charlotte Rhodes, genannt Lola, durch ihre beginnende Beziehung mit Nate auf der Bildfläche erscheint. Ivy taucht für eine Weile ab und findet Zuflucht bei CeCe, die eine erneute schwere Krebserkrankung vor ihrer Familie geheim hält. Ivy pflegt sie monatelang liebevoll und fliegt schlussendlich auf, als CeCe ins Krankenhaus eingeliefert werden muss und

die gesamte Familie, inklusive Carol und der echten Charlotte Rhodes, sich dort einfindet. Lola erfährt von ihrer Verwandtschaft und Ivy wird als Betrügerin enttarnt, während CeCe ihrer Krankheit erliegt. Sie vermacht den Großteil ihres Vermögens überraschenderweise Ivy Dickens, deren wahre Identität ihr offenbar bekannt war. Dennoch fechten die van der Woodsens voller Empörung den letzten Willen CeCes an und schaffen es, Ivy ohne einen Pfennig auf die Straße zu setzen. Zudem stellt sich heraus, dass Lolas biologischer Vater William van der Woodsen ist – er hatte eine Affäre mit Carol, als er noch mit Lily verheiratet war. Daraufhin lässt Lily aus Rache ihre eigene Schwester wegen des Ivy-Betrugs verhaften. Angesichts all dieser Ereignisse beschließt Lola, dass ihre Mutter von Anfang an damit recht hatte, sie von den van der Woodsens fernhalten zu wollen – sie will nichts mehr mit ihnen zu tun haben und hilft Ivy, ihr rechtmäßiges Erbe wiederzubekommen.

Chuck versucht indessen herauszufinden, wer ihm nach dem Autounfall Blut spendete und damit das Leben rettete. Seinen Onkel Jack und seine leibliche Mutter schließt er im Zuge der Ermittlung aus, und schließlich sieht er sich unverhofft seinem tot geglaubten Vater Bart gegenüber. Dieser war aufgrund von mächtigen geschäftlichen Feinden abgetaucht, die sein Leben und seine Familie bedroht hatten. Chuck setzt alles daran, diese Feinde auszuschalten, und ermöglicht seinem Vater somit die Rückkehr zu seinem Leben – nur um dann schockiert festzustellen, dass sein Vater genauso wenig Respekt für ihn übrig hat wie einst, und nun das Familiengeschäft skrupellos wieder an sich reißt, was Chuck den Boden unter den Füßen wegzieht. Gerade, als Blair wieder erkennt, dass er ihre wahre Liebe ist – und diesmal lässt sie sich nicht von ihm wegstoßen, sondern macht ihm klar, dass sie zu ihm hält, komme, was wolle. Barts Rückkehr versetzt wiederum Lilys und Rufus' Ehe den Todesstoß – sie hatten zuvor schon Probleme gehabt, weil Lilys herzloser Umgang mit Ivy ihm bitter aufstieß, und die Tatsache, dass sie aus zu unterschiedlichen Welten stammen, sich nicht mehr übersehen lässt. Da Lilys Ehe mit Bart durch dessen vermeintlichen Tod nie geschieden wurde, entscheidet sie, bei ihm zu bleiben und die Ehe mit Rufus annullieren zu lassen.

Serena erkannte währenddessen, dass Dans und Blairs Beziehung ins Wanken geriet, und nach einem riesigen Streit mit Blair verführt sie Dan schicksalhaft an demselben Ort, an dem sie mit Nate geschlafen hatte, als dieser noch mit Blair zusammen war. Für diese Tat wird sie von ihrem Umfeld verachtet, sie fühlt sich ausgestoßen und ungewollt – also steigt sie in einen Zug und setzt sich ab, scheinbar in ihr altes Muster aus Partys, Alkohol und Drogen zurückfallend.

4.2.5 Charaktersynchronität

An diesem Punkt folgt ein kurzer Exkurs zur in Kapitel 2.5.2 besprochenen Charaktersynchronität, wobei hier nicht auf akustische Faktoren wie etwa die Qualität der Synchronstimmen eingegangen wird, sondern auf die von Whitman-Linsen (1992:39f.) erwähnte inhaltliche Kompatibilität, d.h. die Wortwahl der Charaktere im übersetzten Text. Im Kontext dieser Arbeit ist dabei nur die Verwendung von Anglizismen relevant, ob diese natürlich erscheint oder im Missklang mit der Figur auffällt. Prinzipiell ließ sich im Laufe der Untersuchung feststellen, dass jeder in *Gossip Girl* vorkommende Charakter in beiden Zielsprachen Anglizismen verwendet, unabhängig von Alter, Geschlecht, sozialem Status etc. Selbst für die älteste der oben beschriebenen Figuren, CeCe Rhodes, ließen sich in ihrer in Staffel fünf relativ klein ausfallenden Rolle ein paar Entlehnungen verzeichnen, was jedoch nicht als unpassend auffiel.

In der deutschen Synchronfassung werden Begrüßungen wie „hey“ oder „hi“ von allen Charakteren durchgehend verwendet, ebenso wie „okay“ bzw. „*oké*“ in beiden Zielsprachen. Die Begrüßungen werden im Ungarischen für gewöhnlich übersetzt, deshalb fiel es besonders auf, wenn jemand nach englischem Vorbild mit „*hé*“ grüßte, was für die ungarische Sprache keineswegs geläufig ist (mehr dazu in Kapitel 5.2.1). Allerdings gibt es nur vier Figuren, die dies in der ungarischen Fassung machen: Serena van der Woodsen, Nate Archibald und Dan Humphrey auf regelmäßiger Basis, Chuck Bass bloß ein einziges Mal. Alle vier sind jedoch junge, moderne Charaktere, womit diese Begrüßung zwar auffiel, aber nicht als rollenwidrig empfunden wurde.

Die Figuren Diana Payne und Nate Archibald verwenden besonders viele Anglizismen in ihren Dialogen, was jedoch nicht weiter verwundert, da sie im Pressewesen als Leiter*in eines Onlinemagazins arbeiten – ihr Vokabular hat also meist mit ihrem Beruf zu tun. Allerdings fällt in der ungarisch synchronisierten Version von Nate auf, dass er auch im Privatbereich zu Anglizismen in salopper Verwendung neigt, etwa „*bébi*“ (orthografisch angepasste Schreibweise von „*baby*“) oder „*full*“ als rhetorischen Verstärker (mehr dazu in Kapitel 5.2.3). Doch erneut lässt sich in Anbetracht der Figur darüber hinwegsehen, zumal Nate im Privatleben als entspannter, cooler, moderner und gelegentlich durchaus koketter Charakter porträtiert wird.

Mit einem einzigen Ausnahmefall wurde befunden, dass die Charaktersynchronität in Bezug auf die Anglizismenverwendung bei allen Figuren durchaus gegeben ist. Die Ausnah-

me stellt eine Szene zwischen Blair und Dan zu einem Zeitpunkt dar, als sie sich bereits in einer Beziehung befinden. In der ungarischen Synchronisation sagt Blair einmal „*bébi*“ zu Dan (siehe Bsp. 60 in Kapitel 5.2.3), was tatsächlich als rollenwidrig auffiel. Sie ist, wie zuvor beschrieben wurde, eine kultivierte, anspruchsvolle Frau, die sehr viel auf ihren sozialen Status und ihren elitären Hintergrund hält und deshalb auf eine niveauvolle, gehobene Wortwahl achtet – sie nennt etwa ihre Mutter sogar ganz formell „*Mother*“ statt einfach „*Mom*“, wie dies alle anderen Charaktere ihres Alters tun. Daher scheint es sehr unwahrscheinlich, dass sie irgendjemanden in irgendeiner Sprache mit „Baby“ ansprechen würde.

5 Analyse der deutschen und ungarischen Synchronfassungen

Für die vorliegende Analyse wurde die fünfte Staffel von *Gossip Girl* Folge um Folge in den Synchronfassungen der beiden Zielsprachen, Deutsch und Ungarisch, parallel durchgesehen. Dabei wurden alle relevanten Anglizismen (siehe dazu Kapitel 3.4) herausgefiltert und (die meisten) im Satzumfeld erfasst, versehen mit Timecode[39] und Sprecher*in. Transkribiert wurde dabei nicht nur jene Synchronfassung, in welcher der jeweilige Anglizismus vorkommt, sondern auch dieselbe Stelle in der jeweils anderen Synchronfassung, damit man einen direkten Vergleich vor Augen hat, welche Strategien in den beiden Zielsprachen im Umgang mit einem Anglizismus angewandt wurden. Für die ungarische Synchronfassung wurde aus Verständlichkeitsgründen gleich im Anschluss an den transkribierten Satz eine freie Rückübersetzung in Klammern hinzugefügt, wobei, wo es möglich war, eine möglichst wortgetreue statt sinngemäße Übersetzung gewählt wurde.

Ein Beispiel einer Transkription sieht folgendermaßen aus:

Bsp. 1: Episode 1	
Timecode	**02:13**
Sprecher*in	**Regisseur**
Original EN	Cut! Perfect! Print.
Synchronfassung DE	Cut! Perfekt! Kopieren.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Ennyi! Maga a tökély. (DE: Das war's! Reine Perfektion.)
Strategie HU	**Paraphrasierung**
Anmerkungen	

Wie man sieht, wird der jeweilige Anglizismus in der betroffenen Synchronfassung rot hervorgehoben sowie der dazugehörige Begriff im Original ebenso markiert. Zudem wird die jeweilige Transferstrategie schon im Beispiel identifiziert, und das Feld „Anmerkungen" kann zusätzliche Informationen liefern, sollte dies nötig werden – etwa den Hinweis auf eine orthografische Anpassung eines Anglizismus oder eine kontextuelle Erklärung[40].

Bei sehr häufigen Anglizismen wie etwa „okay", „hey" oder „Party" wurde nicht ausnahmslos jede Instanz im Satzumfeld erfasst, da dies nicht nötig erschien. Diese Begriffe

[39] Timecodes können von Sprache zu Sprache leicht variieren, da der Text in einer Synchronfassung nicht notwendigerweise in derselben Sekunde einsetzt wie im Original bzw. in der jeweils anderen Synchronfassung. Der Timecode in den Beispielen wurde in der vorliegenden Arbeit zumeist aus der deutschen Synchronfassung übernommen.

[40] Wobei hier für gewöhnlich keine inhaltlichen Erklärungen gemeint sind, da durch die Zusammenfassung in Kapitel 4.2.4 der inhaltliche Kontext im Großen und Ganzen abgedeckt sein sollte.

wurden lediglich notiert und gezählt, selbstverständlich wurde aber auch in diesen Instanzen festgehalten, welche Strategie in der jeweils anderen Zielsprache an den betreffenden Stellen zur Anwendung kam. Nachdem alle Anglizismen erfasst wurden, erfolgte die Auswertung der Daten, indem die Anglizismen gezählt sowie Transferkategorien zugeordnet wurden. Die Ergebnisse dieser Datenauswertung werden ab Kapitel 5.2 vorgestellt.

5.1 Vor der Analyse: Ausnahmen und Besonderheiten

In Kapitel 3.4 wurde bereits festgehalten, dass phonetisch integrierte Anglizismen, die auch aufgrund ihrer Orthografie für Lai*innen für gewöhnlich nicht mehr als Entlehnung erkennbar sind, in der vorliegenden Untersuchung nicht als Anglizismus gewertet werden. Solche sind beispielsweise folgende Begriffe, die in der deutschen Synchronfassung vorkamen: Bar, Film, Partner, Passwort, Profi, Radar, sponsern, Start, Stress, Test, Tipp und Video. Bis auf „Passwort", „sponsern" und „Start" kamen in der ungarischen Synchronfassung diese Begriffe (orthografisch angepasst) ebenfalls vor, ein weiteres Beispiel ist zudem das im Ungarischen häufig gebrauchte Wort „*lift*" für Fahrstuhl.

Bevor er zur eigentlichen Analyse kommt, müssen an dieser Stelle neben den phonetisch integrierten Anglizismen noch einige andere Besonderheiten erwähnt werden, die im Laufe der Untersuchung des Korpus aufgefallen sind, nämlich der Umgang mit fiktiven und realen Eigennamen, mit in den Fließtext eingebauten Song- oder Filmtiteln sowie mit dem Serientitel bzw. dem titelgebenden Charakter Gossip Girl. Gemein haben diese Erwähnung findenden Einzelphänomene, dass die dabei vorkommenden Anglizismen nicht in die eigentliche Analyse mit einbezogen wurden – die Gründe dafür werden in den Unterpunkten erläutert. Der Umgang mit ihnen wurde dennoch dokumentiert und soll im Folgenden kurz dargestellt werden, da sie meines Erachtens bereits einiges über den Grad der Affinität der jeweiligen Zielsprachen zum Englischen offenbaren.

5.1.1 Fiktive und reale Eigennamen

Dass Eigennamen, d.h. Namen von Personen, Orten, Organisationen etc., die Yang (1992:12) als „Exotismen" bezeichnet, nicht mit in die Analyse einbezogen werden, wurde ebenfalls bereits in Kapitel 3.4 beschlossen. Reale sowie fiktive Eigennamen, die aus Anglizismen be-

stehen oder diese enthalten, wurden somit nicht gezählt und fließen nicht mit in die Statistik hinein, an dieser Stelle sollen jedoch einige Beispiele angeführt werden, um das Gemeinte zu verdeutlichen.

In der deutschen Synchronfassung bleiben einige fiktive Eigennamen erhalten, die im Rahmen der bzw. für die Serie erfunden wurden, so etwa der Titel von Dan Humphreys Roman, „*Inside*“, der im Ungarischen als „*Bennfentes*“ („Insider“) übersetzt wird, sowie sein Deckname „Anonymous“. Dieser wird in der ungarischen Synchronfassung in einer einzigen Episode als „*Anonímusz*“ (orthografisch angepasste Schreibweise) beibehalten, wobei es dann zum Bruch in der Kontinuität kommt, da er für den Rest der Staffel als „*a névtelen*“, „der Namenlose“, bezeichnet wird. In Episode 9 beschreibt Dan Twitter-Accounts, die über sein Buch bloggen; deren Namen werden im Deutschen als „DanFan“, „Ihatehumphrey“ und „Humphrey Love“ beibehalten, im Ungarischen heißen sie „*DanFan*“, „*Utálomhumphreyt*“ („Ichhassehumphrey“) und „*Humphrey Imádó*“ („Humphrey Anbeter*in“[41]). Rufus Humphreys ehemalige Rockband heißt im Deutschen unverändert „Lincoln Hawk“, auf Ungarisch „*Lincoln Sólyom*“ („Lincoln Falke“), und Chuck Bass' Hund bleibt auf Deutsch wie im Original „Monkey“, im Ungarischen hört er auf den Namen „*Majom*“ („Affe“).

Der Umgang mit realen Eigennamen fällt in den beiden Zielsprachen ebenso unterschiedlich aus. Nun folgen einige Beispiele, bei denen offizielle Eigennamen von realen Objekten im Deutschen mehr oder minder unverändert beibehalten und im Ungarischen dennoch übersetzt wurden:

Bsp. 2: Episode 10	
Timecode	**37:15**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	No. I have a flight out of **Westchester County Airport** in 45 minutes.
Synchronfassung DE	Nein, ich muss zum **Westchester Airport**. Mein Flug geht in 45 Minuten.
Synchronfassung HU	Szóval, 45 perc múlva indul a gépem a **Westchester repülőtér**ről. (DE: Also, in 45 Minuten startet meine Maschine vom Westchester Flughafen.)

[41] „*Imádó*“ ist ein geschlechtsneutraler Begriff.

Bsp. 3: Episode 12	
Timecode	**05:11**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	It was a long ride down to the lobby, and she was wearing too much perfume. Diddy called it "**Unforgiveable**" for a reason.
Synchronfassung DE	Es waren 20 Stockwerke bis zur Lobby, und ihr Parfum war unzumutbar. Diddy hat das Zeug nicht umsonst „**Unforgiveable**" genannt.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Túl sok emeletnyire volt az előcsarnok, és bűzlött a parfümtől. Nem véletlenül „**Megbocsáthatatlan**" a neve. (DE: Der Empfangsraum war zu viele Stockwerke entfernt, und sie stank nach Parfum. Es heißt nicht zufällig „Unverzeihlich".)
Strategie HU	**Übersetzung**
Anmerkungen	„Unforgiveable" ist der offizielle Name eines Parfums vom Rapper P. Diddy.

Bsp. 4: Episode 12	
Timecode	**21:32**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	And please, don't drink too many **frozen margaritas** before I get there.
Synchronfassung DE	Und trink bitte nicht zu viele **Frozen Margaritas**, bevor ich da bin, ja?
Synchronfassung HU	Kérlek ne vidd túlzásba a **fagyasztott margaritákat**, míg oda nem érek. (DE: Ich bitte dich, übertreib es nicht mit den gefrorenen Margaritas, bis ich dort bin.)

Auch Straßennamen wie die Fifth Avenue, Institutionen wie die New York Public Library, Organisationen wie die Upright Citizens Brigade und Auszeichnungen wie der Young Lions Fiction Award werden in der deutschen Synchronfassung übernommen, in der ungarischen übersetzt: *Ötödik sugárút*, *New York-i Közkönyvtár*, *Becses Polgárok Társulat*, *Ifjú Oroszlán Díj*. In den ersten beiden Fällen handelt es sich um offizielle Übersetzungen, bei den letzten beiden wurde offenbar frei übersetzt, da „*Becses Polgárok Társulat*" („Geschätzte Bürger Ensemble") und „*Ifjú Oroszlán Díj*" („Junger Löwe Preis") in diesem Kontext nicht gefunden werden konnten.

Anreden wie „Miss", „Mrs." und „Mr." wurden, wenn sie als Namensergänzung dienen, als ein Teil der Eigennamen gewertet, z.B. „Miss van der Woodsen". In dieser Funktion werden diese Begriffe in beiden Synchronfassungen sehr häufig verwendet, fließen aber nicht mit in die Statistik hinein. „Miss" wurde nur in jenen Fällen als Anglizismus gezählt, wenn es als namenlose Anrede, ähnlich wie „Sir" oder „Ma'am", gebraucht wurde, etwa so:

Bsp. 5: Episode 12	
Timecode	**28:56**
Sprecher*in	**Polizist**
Original EN	Excuse me, miss. Is that a joint in your mouth?
Synchronfassung DE	Entschuldigen Sie, Miss, aber ist das Marihuana?
Strategie DE	**Beibehaltung + Übersetzung**
Synchronfassung HU	Elnézést, hölgyem, de egy dzsoint van Önnél? (DE: Verzeihung, meine Dame, aber haben Sie da einen Joint?)
Strategie HU	**Übersetzung + Beibehaltung**
Anmerkungen	„*Dzsoint*“ ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*joint*“.

5.1.2 Umgang mit Song- und Filmtiteln

In Episode 9 werden in Gossip Girls Voiceover über die ganze Folge verteilt Titel von populären Liedern bzw. einem Film aus den 1970er und 1980er Jahren als stilistisches Mittel in den Fließtext eingebaut. Wie (unterschiedlich) in den Synchronfassungen damit umgegangen wurde, illustrieren folgende Beispiele:

Bsp. 6: Episode 9	
Timecode	**01:13**
Sprecher*in	**Gossip Girl**
Original EN	On the Upper East Side, **staying alive** isn’t as easy as it appears. And after last week’s security breach, leading to no new tips, it looks like I might be **dancing with myself**.
Synchronfassung DE	„**Staying Alive**“, am Leben zu bleiben, ist auf der Upper East Side nicht so leicht, wie es aussieht. Und seit ich wegen eines fatalen Sicherheitslecks keine Tipps mehr bekomme, hat auch der Song „**Dancing With Myself**“ für mich neue Bedeutung gewonnen.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Az Upper East Side-on **életben maradni** korántsem olyan könnyű, mint látszik. És a múlt heti biztonsági baki miatt tippek híján egyelőre **nincs táncpartnerem**. (DE: Auf der Upper East Side am Leben zu bleiben ist bei Weitem nicht so einfach, wie es scheint. Und aufgrund des Sicherheitsfehlers letzte Woche habe ich mangels Tipps vorerst keinen Tanzpartner.)
Strategie HU	-

Bsp. 7: Episode 9	
Timecode	**16:10**
Sprecher*in	**Gossip Girl**
Original EN	If you ever find yourself sick with **Saturday night fever** […].
Synchronfassung DE	Wer schon mal vom „**Saturday Night Fever**“ befallen wurde […].
Synchronfassung HU	Ha már kezdesz belebetegedni a **szombat esti lázba** […]. (DE: Wenn du allmählich krank wirst vom samstagabendlichen Fieber […].)

Bsp. 8: Episode 9	
Timecode	**23:40**
Sprecher*in	**Gossip Girl**
Original EN	Chaka Khan might have been **every woman** […].
Synchronfassung DE	„**I'm every woman**" hat Chaka Khan mal gesungen […].
Synchronfassung HU	Chaka Khannak talán ment az **every woman** […]. (DE: Chaka Khan kam vielleicht als every woman klar […].)

Bsp. 9: Episode 9	
Timecode	**35:44**
Sprecher*in	**Gossip Girl**
Original EN	Sister Sledge sang „**We Are Family**".
Synchronfassung DE	Sister Sledge hat mal gesungen: „**We Are Family**".
Synchronfassung HU	Sokat énekelnek a **családról**. (DE: Viele singen von der Familie.)

Bsp. 10: Episode 9	
Timecode	**38:56**
Sprecher*in	**Gossip Girl**
Original EN	Long after the clubs have closed, "**Disco Inferno**" rages on.
Synchronfassung DE	Lange nachdem auch der letzte Klub geschlossen hat, lodert das „**Disco Inferno**" weiter.
Synchronfassung HU	Sok idővel záróra után a **diszkó-őrület** még mindig tombol. (DE: Lange Zeit nach Sperrstunde wütet noch immer der Disco-Wahn.)

In der deutschen Synchronfassung wurde also darauf geachtet, dass die Titel in ihrer Originalform erhalten und in den meisten Fällen auch als solche erkennbar bleiben, auch wenn sich dies nicht immer ohne Weiteres in den Fließtext einbauen ließ (Bsp. 6). In der ungarischen Fassung wurde bis auf eine Ausnahme (Bsp. 8) jedoch stets übersetzt, womit sich für ein Publikum, welches das Original nicht kennt, gar nicht mehr erschließen lässt, dass an diesen Stellen auf Titel aus der Popkultur Bezug genommen wurde.

5.1.4 Gossip Girls Name und Abschiedsgruß

Ein gutes, recht eindeutiges Beispiel für den unterschiedlichen Grad der Affinität der beiden Zielsprachen zum Englischen liefert der Serientitel selbst, bzw. der titelgebende Charakter Gossip Girl. Im Deutschen bleibt sowohl der Titel der Serie als auch der Name der Bloggerin erhalten, der ungarische Titel der Sendung lautet allerdings „*Gossip Girl – A pletykafészek*" – der englische Titel wird also durch eine sinngemäße Übersetzung ergänzt bzw. erklärt. „*Pletykafészek*" bedeutet wörtlich „Tratschnest", wobei der Name der Bloggerin in der ungari-

schen Synchronfassung interessanterweise „*Pletykacica*“ ist, „Tratschkätzchen“. In der fünften Staffel wird sie mit zwei Ausnahmen immer so genannt, bloß in zwei Instanzen wird sie als „*Pletykabébi*“, wörtlich „Tratschbaby“, bezeichnet, einmal von Nate Archibald und einmal von Georgina Sparks. Eine Erklärung dafür wird nicht abgegeben, doch da die saloppe Abänderung des Namens nicht im Missklang mit den Persönlichkeiten der beiden Charaktere steht, fällt sie nicht unangenehm auf. Es folgt eine der besprochenen Instanzen zur Veranschaulichung:

Bsp. 11: Episode 8	
Timecode	**15:22**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	Upload it to *The Spectator* site. If people know that Gossip Girl's not confidential, they'll stop sending tips.
Synchronfassung DE	Das kommt auf die *Spectator*-Site. Wenn bekannt wird, dass Gossip Girl ihre Quellen nicht schützt, kriegt sie keine Tipps mehr.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Kirakom a *Spectator* oldalára. Aki rájön, hogy Pletykabébi képtelen titkot tartani, többé nem ír neki tippeket. (DE: Ich stelle das auf die Seite vom *Spectator*. Wer herausfindet, dass Gossip Baby unfähig ist, ein Geheimnis zu wahren, wird ihr keine Tipps mehr schreiben.)
Strategie HU	**Übersetzung**
Anmerkungen	Veränderung eines fiktiven Eigennamens im Ungarischen.

Werfen wir nun zum Abschluss dieses Abschnittes einen Blick auf den üblichen Abschluss einer *Gossip-Girl*-Folge: Mit einer einzigen Ausnahme (Episode 21) endet jede Episode mit einem Voiceover von Gossip Girl, wobei ihre letzten Worte im Original stets „XOXO, Gossip Girl“ sind; „XOXO“ ist ein Chat-Ausdruck und bedeutet „*hugs and kisses*“ (vgl. FOCUS Online 2017). In der deutschen Synchronfassung wurde diese Abschiedsphrase genau so übernommen, in der ungarischen wird auch dies übersetzt: „*Csók, puszi, Pletykacica*“ („Kuss, Bussi, Gossip Girl“).

5.2 Zuordnung zu Transferkategorien

In diesem Abschnitt wird eine Einsicht geboten, wie in der deutschen bzw. ungarischen Synchronfassung der gewählten Serie mit Anglizismen verfahren wurde. Dafür werden die sieben Transferkategorien, die in Kapitel 4.1.4 ausgearbeitet wurden, mit statistischen Zahlen sowie Beispielen veranschaulicht. Die Kategorien Beibehaltung und Übersetzung werden dabei

gemeinsam behandelt, da sie in sehr vielen Fällen korrespondieren; zudem werden auch Paraphrasierung und Auslassung zusammengefasst vorgestellt.

5.2.1 Beibehaltung und Übersetzung

Von allen Transferkategorien kam die Beibehaltung in der deutschen Synchronfassung der fünften Staffel von *Gossip Girl* mit 1201 Instanzen mit Abstand am häufigsten zum Tragen. Dies bedeutet, dass in so vielen Fällen ein im englischen Original vorkommendes Wort (mehr oder minder) unverändert ins Deutsche übernommen wurde. Im Vergleich dazu fanden sich in der ungarischen Synchronisation bloß 427 Beibehaltungen. Gleichzeitig ist die häufigste zur Anwendung gekommene Transferstrategie im Ungarischen mit 773 Instanzen die Übersetzung, während in der deutschen Fassung bloß 65-mal übersetzt wurde, wenn gleichzeitig an derselben Stelle ein Anglizismus in der ungarischen Synchronisation vorhanden war.

Mit ein Grund für diese hohe Zahl an Beibehaltungen im Deutschen ist auch das sehr gehäufte Vorkommen von Grußwörtern wie „hi“ und „hey“, sowie der standartmäßige Gebrauch von „okay“ in fast jeglicher Situation (nicht bloß als Zustimmung, sondern auch etwa, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, als Einleitung eines Satzes, als rhetorischer Verstärker, als Adjektiv etc.).

Bsp. 12: Episode 1	
Timecode	**30:11**
Sprecher*in	**Marshall**
Original EN	I need this job more than you do, okay?
Synchronfassung DE	Ich hab diesen Job nötiger als du, okay?
Strategie DE	**Beibehaltung + Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Nekem jobban kell a meló mint neked, világos? (DE: Ich brauche den Job mehr als du, klar?)
Strategie HU	**Übersetzung + Übersetzung**
Anmerkungen	„*Meló*“ ist ein salopper Begriff für Arbeit, von der Wertigkeit ähnlich wie „Job“.

Bsp. 13: Episode 15	
Timecode	**41:15**
Sprecher*in	**Ivy Dickens**
Original EN	How is she doing? Is she okay?
Synchronfassung DE	Wie geht’s ihr? Ist alles okay?
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Milyen az állapota, javult már? (DE: Wie ist ihr Zustand? Hat er sich schon verbessert?)
Strategie HU	**Paraphrasierung**

Auch in der ungarischen Synchronfassung ist der orthografisch angepasste Begriff „*oké*“ kein seltener, mit immerhin 79 Instanzen, die aus dem Original übernommen wurden (im Vergleich dazu wurde im Deutschen „okay“ in 153 Fällen übernommen). Doch insgesamt deutlich häufiger entfällt „*oké*“ durch Paraphrasierung oder Auslassung (in 19 Fällen) oder wird übersetzt, wenn an derselben Stelle in der deutschen Synchronisation „okay“ vorkommt. Übersetzt wird „okay“ im Ungarischen mit „*rendben*“ („in Ordnung“) in 33 Fällen, „*jól van*“ („ist gut“) in 22 Fällen, „*jó*“ („gut“) und „*vili*“ (Abkürzung von „*világos*“, was „klar“ bedeutet) in jeweils fünf Fällen oder mit einigen anderen, dem Kontext angepassten Varianten („*érted*“ = „verstehst du“, „*értve*“ = „verstanden“, „*helyes*“ = „richtig“, „*jó lesz*“ = „passt schon“, „*legyen*“ = „soll so sein“, „*na jó*“ = „also gut“, „*príma*“ = „prima“, „*úgy lesz*“ = „wird gemacht“, „*világos*“ = „klar“) in insgesamt 13 Fällen. Im Vergleich dazu wird im Deutschen nur 14-mal mit „gut“, „in Ordnung“, „na gut“ oder einer anderen kontextuellen Übersetzung gearbeitet, bzw. wird „okay“ elfmal ausgelassen, wenn an derselben Stelle im Ungarischen „*oké*“ verwendet wird.

Begrüßungen mit „hi“ oder „hey“ wurden in der deutschen Synchronfassung wie gesagt fast ausnahmslos übernommen, und zwar von jedem Charakter, unabhängig vom Alter, Status, Geschlecht etc. „Hallo“ kommt maximal dann vor, wenn das Vorbild im Original „*hello*“ ist, als Übersetzung von „hi“ oder „hey“ allerdings nicht. Zudem wird „hey“ auch noch häufig als Interjektion verwendet, um die Aufmerksamkeit einer Person zu erregen, oder als Ausruf der Überraschung oder Empörung etc. Eingangs wurde überlegt, ob diese zweite Art von „hey“ überhaupt als Anglizismus zu werten ist, da aber nicht das im Duden eingetragene „he“ mittelhochdeutscher Herkunft verwendet wird (vgl. Duden o.J.), sondern in jeder Instanz eindeutig das englisch ausgesprochene „hey“ übernommen wurde, erübrigte sich diese Frage. Somit summieren sich die aus dem Original übernommenen „hey“s in beiden Funktionen (exklusive substituierter Instanzen, siehe dazu Kapitel 5.2.3) in der gesamten Staffel auf 180 Fälle, während „hi“ 50-mal aus dem Englischen übernommen wurde.

Ganz anders in der ungarischen Synchronfassung, wo die Grußwörter „hi“ und „hey“ stets übersetzt oder ausgelassen werden. „Hey“ in der Funktion eines Grußes wird mit 75 Fällen mit Abstand am häufigsten mit „*szia/sziasztok*“ („*szia*“ ist an eine Einzelperson gerichtet, „*sziasztok*“ an mehrere Menschen) wiedergegeben, danach folgen „*heló*“ mit elf und das saloppe „*hali*“ mit zehn Instanzen; der Rest verteilt sich auf Grußwörter wie etwa „*szevasz*“, „*üdv*“ und „*hahó*“ mit jeweils ein bis fünf Fällen. Interessanterweise wird „hey“ als Begrüßung auch in der ungarischen Synchronfassung in 16 Fällen mit „*hé*“ wiedergegeben; dies ist ohne Zweifel dem Einfluss des englischen Originals zuzuordnen, da „*hé*“ gewiss als keine

Standardbegrüßung im Ungarischen zu betrachten ist. Aber da es eine aus dem Altungarischen stammende Interjektion ist (vgl. Arcanum o.J.), fiel dennoch die Entscheidung, diese Fälle nicht als Anglizismus zu werten. Genauso wenig jene Fälle, in denen „hey" im Original in der Funktion einer Interjektion vorkommt und auch im Ungarischen in 33 Instanzen mit „*hé*" widergegeben wird, neben anderen Interjektionen wie etwa „*figyu*", „*hékás*" oder „*ugyan*" mit jeweils ein bis zwei Fällen. Zudem wird „hey" in 14 Instanzen einfach ausgelassen, wenn es an derselben Stelle in der deutschen Synchronfassung vorhanden ist. „Hi" wird jeweils 19-mal mit „*szia*" und „*üdv*" übersetzt, je viermal mit „*hali*" und „*heló*", je einmal mit „*halló*" und „*szióka*" und zweimal ausgelassen. Interessant dabei ist die Beobachtung, dass das gängige, informelle „*szia*" bei miteinander bekannten und zumeist auch befreundeten Personen verwendet wird, während das formellere „*üdv*" (Abkürzung von „*üdvözlet*", was „Gruß" bedeutet) meist dann zur Anwendung kommt, wenn das begrüßte Gegenüber gerade erst kennengelernt und/oder gesiezt wird.

Zu den weiteren häufigsten Beibehaltungen in der deutschen Synchronfassung zählen folgende Begriffe: Baby, cheers, Dad, Date, Highschool, It-Girl, Job, Mom und wow. Einige dieser Wörter sind im deutschen Sprachgebrauch absolut geläufig, doch keines kommt auch nur ein einziges Mal in der Funktion des Originals in der ungarischen Synchronfassung vor. „Baby" in der Bedeutung eines Säuglings wird z.B. mit „*baba/kisbaba*" („Baby"), „*gyerek/gyermek*" („Kind"), „*pici*" („Kleiner/Kleine") oder „*újszülött*" („Neugeborenes") übersetzt. Interessant ist allerdings, dass die orthografisch angepasste Entlehnung „*bébi*" in einer anderen Bedeutung als Säugling sehr wohl auch in der ungarischen Synchronfassung vorkommt – mehr dazu in Kapitel 5.2.3. Die Beibehaltung von „Cheers!" beim Anstoßen mit alkoholischen Getränken fiel als etwas ungewöhnlich auf; hier lässt sich mutmaßen, dass diese Lösung statt „Prost" oder „zum Wohl" aufgrund von Lippensynchronität gewählt wurde. In der ungarischen Synchronisation wird dies zumeist mit „*egs*" (Abkürzung von „*egészségünkre*", „auf unser Wohl") übersetzt oder mit „*csirió*" (orthografisch angepasste Schreibweise von „*cheerio*") substituiert – Letzteres mutmaßlich auch aus Gründen der Lippensynchronität.

Die Beibehaltung von „Mom" und „Dad" ist mit 57 bzw. 39 Instanzen in der deutschen Synchronfassung absolut gebräuchlich, während diese Begriffe auf Ungarisch ohne Ausnahme übersetzt wurden. „Mom" am häufigsten mit „*anya*" (25 Fälle) und „*anyu*" (16 Fälle), Dad am häufigsten mit „*apa*" (26 Fälle) und „*apu*" (fünf Fälle). Die restlichen Instanzen sind mit Pronomen agglutinierte Formen (z.B. „*anyám*" = „meine Mutter" oder „*apád*" = „dein Vater") oder Auslassungen. Auffällig dabei ist, dass jene Charaktere, die ihre Elternte-

le im Deutschen am häufigsten mit „Mom“ oder „Dad“ ansprechen, namentlich Dan, Serena und Lola, in der ungarischen Synchronisation zwischen den jeweils zwei in der Bedeutung identischen Varianten („*anya/anyu*“ und „*apa/apu*“) hin- und herspringen; diese Inkonsistenz scheint etwas ungewöhnlich, da sich ungarische Kinder für gewöhnlich von klein auf an jeweils eine Variante gewöhnen und diese konstant gebrauchen[42].

„Date“ wird in der deutschen Synchronfassung in 25 Fällen beibehalten, und zwar in beiden im Original vorkommenden Bedeutungen: zum einen in der Bedeutung einer Verabredung, zum anderen in der Bedeutung einer Begleitperson. Im Ungarischen wird der Begriff je nach Bedeutung übersetzt, die Verabredung als „*randi*“ (Abkürzung für „*randevú*“, die orthografisch angepasste Schreibweise des französischen „*rendez-vous*“), die Begleitperson als „*párom*“ („mein Gefährte/meine Gefährtin“[43]). „Highschool“ findet sich 23-mal in der deutschen Synchronfassung, während der Begriff im Ungarischen stets mit „*gimi*“, der Abkürzung für „*gimnázium*“ (orthografisch angepasste Schreibweise von „Gymnasium“) übersetzt wird.

„It-Girl“ kommt im Deutschen 13-mal vor, während dieser Begriff in der ungarischen Synchronfassung fünfmal mit „*szexikon*“ („Sex-Ikone“) übersetzt und ansonsten durch unterschiedliche Methoden gemieden wird, welche nun durch einige Beispiele veranschaulicht werden sollen:

Bsp. 14: Episode 1	
Timecode	**18:53**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	I mean, look at me. I have gone from “it” girl to working girl in just 3,000 miles.
Synchronfassung DE	Nimm mich zum Beispiel, vom It-Girl zur aufstrebenden Assistentin in nur 3000 Meilen.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Most nézz csak rám, a ribiből én lettem a szorgos csaj pár ezer kilométer alatt. (DE: Sieh nur mich an, vom Flittchen wurde ich zum eifrigen Mädel in nur ein paar Tausend Kilometern.)
Strategie HU	**Paraphrasierung**
Anmerkungen	„*Ribi*“ ist die verniedlichende Abkürzung für „*ribanc*“, was eben mit „Flittchen“ übersetzt werden kann; in diesem Kontext nicht in sexueller Bedeutung gemeint (ähnlich wie „*bitch*“, was auch nicht immer einen sexuellen Bezug hat).

[42] Dies wurde auf Basis persönlicher Erfahrungen formuliert, Studien dazu sind mir leider nicht bekannt.

[43] „*Párom*“ ist ein geschlechtsneutraler Begriff.

Bsp. 15: Episode 10	
Timecode	**32:28**
Sprecher*in	**Lily Humphrey**
Original EN	They must really want a shot of our new “it” girl.
Synchronfassung DE	Sie wollen unbedingt ein Foto von unserem neuen It-Girl.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Biztos szeretnének egy képet az új üdvöskénkről. (DE: Sie wollen sicher ein Bild von unserer neuen Favoritin.)
Strategie HU	**Übersetzung**

Bsp. 16: Episode 12	
Timecode	**03:17**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	Sorry to disappoint, but this won’t be “It” Girls Gone Wild.
Synchronfassung DE	Erwarte nicht zu viel, das wird nicht „It-Girls außer Rand und Band“.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Bocsi, ha csalódnod kell, de nem megyünk át Kirsten Dunstba. (DE: Tut mir leid, dich enttäuschen zu müssen, aber wir machen keinen auf Kirsten Dunst.)
Strategie HU	**Paraphrasierung**

Bsp. 17: Episode 19	
Timecode	**14:58**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	It’s one of the many perks of being an “it” girl.
Synchronfassung DE	Einer der vielen Vorteile, wenn man ein It-Girl ist.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Ez az egyik előnye, ha közénk tartozol. (DE: Das ist einer der Vorteile, wenn du zu uns gehörst.)
Strategie HU	**Paraphrasierung**

„Job“ ist mit 41 Instanzen auch klar eine der häufigsten Beibehaltungen in der deutschen Synchronfassung, was nicht verwunderlich erscheint, zumal es im alltäglichen Sprachgebrauch durchaus geläufig ist. Nicht so im Ungarischen, denn hier wurde der Begriff in 14 Fällen mit „*meló*“ (ähnlich salopper Begriff für Arbeit wie „Job“), in elf Fällen mit „*munka*“ („Arbeit“), in neun Fällen mit „*állás*“ („Stelle“), in jeweils einem Fall mit „*munkahely*“ („Arbeitsplatz“), „*pálya*“ („Beruf“) und „*pozíció*“ („Stellung“) übersetzt und viermal weggelassen. Der Ausruf der Verwunderung „wow“ ist im Deutschen 31-mal aus dem Original übernommen worden, in der ungarischen Synchronisation gab es dafür eine Vielzahl an Interjektionen und Onomatopöien, die häufigste mit 14 Instanzen „*hű*“. Der Rest verteilt sich mit jeweils ein bis vier Fällen auf etwa „*azta*“, „*hú*“, „*hűha*“ oder „*nahát*“, alles Ausrufe des Erstaunens ohne eindeutige Übersetzung.

Auf regelmäßiger Basis in beiden Synchronfassungen beibehalten wurden folgende Anglizismen: Bestseller, Blog, E-Mail, fair, Interview, Meeting, Party, Reporter, Show, Star, Story und Tablet. Von diesen Begriffen kommen „Blog“, „E-Mail“, „Interview“, „Meeting“, „Reporter“ und „Story“ im Ungarischen sogar häufiger vor als in der deutschen Synchronisation, womit sie eher eine Ausnahme als die Regel darstellen. Besonders geläufig in der ungarischen Synchronfassung ist „*sztori*“, die orthografisch angepasste Schreibweise von „*story*“, zumal dieses Wort 54-mal aus dem Original beibehalten wurde, während dies im Deutschen nur 37-mal erfolgte – hier wurde immerhin in zehn Fällen mit „Geschichte“ übersetzt, während die ungarische Entsprechung, „*történet*“, kein einziges Mal als Übersetzung von „*story*“ zur Anwendung kommt. Im Deutschen wird der Anglizismus auch einige Male durch Paraphrasierung vermieden, während in der ungarischen Fassung „*sztori*“ fast immer beibehalten wird, wenn er im englischen Original vorkommt.

Bsp. 18: Episode 1	
Timecode	**31:45**
Sprecher*in	**Dan Humphrey**
Original EN	Last spring, I wrote a story about you, and due to a series of unfortunate events, that story is going to be published.
Synchronfassung DE	Vor ein paar Monaten im Frühling habe ich eine Story über dich geschrieben, und durch eine unglückselige Verkettung von Umständen wird diese Geschichte jetzt gedruckt werden.
Strategie DE	**Beibehaltung + Übersetzung**
Synchronfassung HU	Múlt tavasszal én írtam egy sztorit rólad, és néhány sajnálatos véletlen folytán ezt a sztorit ki is fogják adni. (DE: Vergangenen Frühling habe ich eine Story über dich geschrieben, und infolge einiger bedauerlicher Zufälle werden sie diese Story auch veröffentlichen.)
Strategie HU	**Beibehaltung + Beibehaltung**
Anmerkungen	Zu „*sztorit*“: Ungarisch ist eine agglutinierende Sprache; das Suffix „*-t*“ zeigt den viertel Fall an[44].

Bsp. 19: Episode 3	
Timecode	**32:04**
Sprecher*in	**Diana Payne**
Original EN	I’d be happy to tell ‘em the whole story […].
Synchronfassung DE	Nur zu, aber dann erfährt die ganze Welt […].
Strategie DE	**Paraphrasierung**
Synchronfassung HU	Örömmel elmondom nekik az egész sztorit […]. (DE: Ich erzähle ihnen mit Freuden die ganze Story […].)
Strategie HU	**Beibehaltung**

[44] Derartige Angaben werden in den folgenden Beispielen nicht mehr wiederholt, es sei denn, es kommt neue (grammatikalische) Information dazu.

Schließlich verdient noch der Begriff „Party“ bzw. die orthografisch angepasste Schreibweise „*parti*“ besondere Aufmerksamkeit, da er in der ungarischen Synchronfassung tatsächlich der am häufigsten vorkommende Anglizismus ist, während er im Deutschen nach „hey“ und „okay“ auf Platz drei liegt[45]. Mit diesem Anglizismus wurden in der deutschen Synchronisation auch die meisten Mischformen gebildet (mehr dazu in Kapitel 5.2.4). Im Ungarischen wurde „*parti*“ 76-mal aus dem Original übernommen, während in 40 Instanzen, in denen in der deutschen Synchronfassung „Party“ beibehalten wurde, mit „*buli*“ übersetzt wurde, was in etwa „Fete“ oder „Feier“ bedeutet und zwar ein Slangausdruck ist, in der Alltagssprache aber dennoch einen etwas natürlicheren Klang als „*parti*“ hat. Zu „Party“ und zum Rest der zuvor aufgezählten Anglizismen, die regelmäßig in beiden Synchronfassungen beibehalten wurden, folgen nun als Abschluss dieses Abschnitts einige Beispiele in alphabetischer Reihenfolge der veranschaulichten Anglizismen:

Bsp. 20: Episode 6	
Timecode	**06:30**
Sprecher*in	**Jane Bettinger**
Original EN	A month ago her job was getting my director three shots over ice. Now I’ve got her optioning best-sellers for me.
Synchronfassung DE	Vor einem Monat noch hat sie am Set dem Regisseur seine Drinks serviert. Und jetzt beschafft sie mir die Filmrechte für Bestseller.
Strategie DE	**Substitution + Substitution + Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Egy hónapja még ő hordta a rendezőmnek a jegeskávékat. Most már tálcán szállítja nekem a bestsellereket. (DE: Vor einem Monat brachte sie noch meinem Regisseur Eiskaffees. Nun präsentiert sie mir Bestseller auf einem Tablett.)
Strategie HU	- + - + **Beibehaltung**
Anmerkungen	Zu „*bestsellereket*“: Das Suffix „*-ek*“ bildet die Mehrzahl, „*-et*“ zeigt den vierten Fall an.

Bsp. 21: Episode 7	
Timecode	**05:02**
Sprecher*in	**Ivy Dickens**
Original EN	Then steal her thunder by telling the real story on your blog.
Synchronfassung DE	Und dann stiehl ihr einfach die Show und erzähl die wahre Geschichte in deinem Blog.
Strategie DE	**Substitution + Übersetzung + Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Aztán nyúld le a sztorit és közöld a valóságot a blogodon. (DE: Dann greif die Story ab und teile die Wahrheit auf deinem Blog mit.)
Strategie HU	**- + Beibehaltung + Beibehaltung**
Anmerkungen	Zu „*blogodon*“: Das Suffix „*-od*“ steht für das Pronomen „dein“, „*-on*“ für die Präposition „auf“.

[45] Mehr zu statistischen Zahlen, die sowohl beibehaltene als auch substituierte Anglizismen zusammenfassen, in Kapitel 5.3.

Bsp. 22: Episode 3	
Timecode	**30:32**
Sprecher*in	**Diana Payne**
Original EN	This is a one-stop shop of illicit e-mails, incriminating photos, and sex.
Synchronfassung DE	Ich wette, wir finden haufenweise belastende E-Mails, peinliche Fotos und Sex.
Strategie DE	**Beibehaltung + -**
Synchronfassung HU	Ez lehet a botránygyanús e-mailek, obszcén fotók és pajzán SMS-ek tárháza. (DE: Das könnte die Fundgrube für skandalöse E-Mails, obszöne Fotos und pikante SMS sein.)
Strategie HU	**Beibehaltung + Substitution**

Bsp. 23: Episode 6	
Timecode	**18:22**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	Jane, this isn't fair.
Synchronfassung DE	Jane, das ist nicht fair.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Jane, ez így nem fair. (DE: Jane, das ist so nicht fair.)
Strategie HU	**Beibehaltung**

Bsp. 24: Episode 2	
Timecode	**13:28**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	I read the interview you did for *The Guardian*.
Synchronfassung DE	Ich hab dein Interview im *Guardian* gelesen.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Olvastam az interjút, amit a *Guardian*-nek adtál. (DE: Ich habe das Interview gelesen, das du dem *Guardian* gegeben hast.)
Strategie HU	**Beibehaltung**
Anmerkungen	„*Interjú*“ ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*interview*“.

Bsp. 25: Episode 6	
Timecode	**06:40**
Sprecher*in	**Jane Bettinger**
Original EN	I'll be back in time for our meeting.
Synchronfassung DE	Wir sehen uns bei unserem Meeting.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	A míting*re* majd visszaérek. (DE: Ich werde dann zum Meeting zurück sein.)
Strategie HU	**Beibehaltung**
Anmerkungen	„*Míting*“ ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*meeting*“, das Suffix „*-re*“ steht für die Präposition „auf“.

Bsp. 26: Episode 1	
Timecode	**16:58**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	Okay, well, I'll have it done by the party later.
Synchronfassung DE	Gut, ich versuch's, bis zur Party nachher zu schaffen.
Strategie DE	**Übersetzung + Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Oké, én végzek mindegyikkel a partiig. (DE: Okay, ich verrichte das alles bis zur Party.)
Strategie HU	**Beibehaltung + Beibehaltung**
Anmerkungen	Zu „*partiig*": Das Suffix „*-ig*" steht für die Präposition „bis".

Bsp. 27: Episode 3	
Timecode	**17:57**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	And since you fired all your actual reporters, you're willing to let me do this?
Synchronfassung DE	Und weil du all deine Reporter gefeuert hast, vertraust du mir das jetzt an.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	És mivel kirúgtál minden igazi riportert, hagyod, hogy ezt én csináljam? (DE: Und da du jeden richtigen Reporter gefeuert hast, lässt du mich das machen?)
Strategie HU	**Beibehaltung**

Bsp. 28: Episode 3	
Timecode	**06:29**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	Does this mean you're not going to the Jenny Packham show tonight?
Synchronfassung DE	Soll das heißen, dass wir nachher nicht zur Jenny-Packham-Show gehen?
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Ez azt jelenti, hogy ma nem jössz el a Jenny Packham showra? (DE: Bedeutet das, dass du heute nicht zur Jenny-Packham-Show mitkommst?)
Strategie HU	**Beibehaltung**
Anmerkungen	Zu „*showra*": Das Suffix „*-ra*" steht für die Präposition „auf".

Bsp. 29: Episode 5	
Timecode	**37:22**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	You're the star of Dan's book.
Synchronfassung DE	Du bist der Star in Dans Buch.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Te vagy Dan könyvében a sztár. (DE: Du bist in Dans Buch der Star.)
Strategie HU	**Beibehaltung**
Anmerkungen	„*Sztár*" ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*star*".

Bsp. 30: Episode 21	
Timecode	**01:17**
Sprecher*in	**Gossip Girl**
Original EN	And yet with all our tablets and smartphones […].
Synchronfassung DE	Aber trotz aller Tablets und Smartphones […].
Strategie DE	**Beibehaltung + Beibehaltung**
Synchronfassung HU	De hiába a tabletek meg az okostelefonok […]. (DE: Aber Tablets und Smartphones hin oder her […].)
Strategie HU	**Beibehaltung + Übersetzung**

5.2.2 Beibehaltung mit Transposition

Die Beibehaltung mit Transposition, also mit einem Wortartenwechsel, stellt mit 23 Instanzen in der deutschen und bloß zehn in der ungarischen Synchronfassung in beiden Zielsprachen die am seltensten angewandte Transferkategorie unter jenen vier dar, bei denen ein Anglizismus in der Synchronfassung auftritt. Dennoch verdient sie eine eigene Kategorie, da sich solche Fälle unmöglich der Strategie der Beibehaltung zuordnen lassen, zumal festgehalten wurde, dass eine Beibehaltung eine mehr oder minder[46] unveränderte Übernahme eines englischsprachigen Begriffs (bzw. einer englischsprachigen Phrase) ist – ein Wortartenwechsel kann immerhin als eine deutliche Veränderung angesehen werden. Die Transpositionen finden am häufigsten von Nomen auf Verben bzw. von Verben auf Nomen statt, in seltenen Fällen wird ein Adjektiv zum Nomen oder umgekehrt. Manchmal entstehen durch den Wortartenwechsel auch Mischformen, diese wurden allerdings wie in Kapitel 4.1.4 angekündigt zu dieser Transferkategorie dazugezählt, und nicht zu jener der Mischformen. Die folgenden Beispiele (in zeitlicher Reihenfolge der Episoden) sollen einen Eindruck über das eben Zusammengefasste bieten:

Bsp. 31: Episode 2	
Timecode	**01:07**
Sprecher*in	**Gossip Girl**
Original EN	It's time for your annual checkup.
Synchronfassung DE	Es ist Zeit, sich mal wieder durchchecken zu lassen.
Strategie DE	**Beibehaltung mit Transposition (Mischform)**
Synchronfassung HU	Eljött az éves kivizsgálás ideje. (DE: Die Zeit der jährlichen Untersuchung ist gekommen.)
Strategie HU	**Übersetzung**
Anmerkungen	DE: Transposition von Nomen zu Verb, Entstehung einer Mischform.

[46] Abgesehen von orthografischer oder grammatikalischer Anpassung.

Bsp. 32: Episode 2	
Timecode	**04:55**
Sprecher*in	**Dan Humphrey**
Original EN	I know you're probably on your way to surf or hanging out at Cameron Diaz's house […].
Synchronfassung DE	Ich weiß, du bist wahrscheinlich auf dem Weg zum Surfen oder Cameron Diaz zum Shoppen zu treffen […].
Strategie DE	**Beibehaltung mit Transposition + Substitution**
Synchronfassung HU	Tudom, hogy te épp arra készülhetsz, hogy szörfölsz vagy pezsgőzz Cameron Diaz házában […]. (DE: Ich weiß, dass du dich vermutlich bereit machst, zu surfen oder in Cameron Diaz' Haus Sekt zu trinken […].)
Strategie HU	**Beibehaltung + -**
Anmerkungen	DE: Transposition von Verb zu Nomen. „*Szörföl*" ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*surf*". Das Suffix „*-sz*" zeigt die zweite Person Singular an.

Bsp. 33: Episode 3	
Timecode	**10:34**
Sprecher*in	**Diana Payne**
Original EN	Show we're a little more glamorous now that I'm here.
Synchronfassung DE	Um zu zeigen, dass mit mir ein bisschen Glamour hier eingezogen ist.
Strategie DE	**Beibehaltung mit Transposition**
Synchronfassung HU	Úgy ám, megmutatjuk, hogy velem máris elbűvölőbbek lettünk. (DE: Jawohl, wir zeigen, dass wir mit mir gleich bezaubernder geworden sind.)
Strategie HU	**Übersetzung**
Anmerkungen	DE: Transposition von Adjektiv zu Nomen.

Bsp. 34: Episode 7	
Timecode	**19:56**
Sprecher*in	**Max Harding**
Original EN	I just wanted to let you know I got a second interview with Boulud himself.
Synchronfassung DE	Ich wollte dir nur sagen, dass ich noch ein Bewerbungsgespräch hab. Mit Boulud persönlich.
Strategie DE	**Übersetzung**
Synchronfassung HU	Gondoltam, érdekel, hogy behívtak egy másosik körre, ahol maga Boulud interjúol. (DE: Ich dachte, es interessiert dich, dass ich zu einer zweite Runde eingeladen wurde, in der mich Boulud selbst interviewt.)
Strategie HU	**Beibehaltung mit Transposition**
Anmerkungen	HU: Transposition von Nomen zu Verb. „*Interjúol*" ist die orthografisch und grammatikalisch angepasste Version von „*interviewen*".

Bsp. 35: Episode 9	
Timecode	**20:59**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	My father came out when I was 15.
Synchronfassung DE	[…] und habe das Coming-out meines Vaters miterlebt.
Strategie DE	**Beibehaltung mit Transposition**
Synchronfassung HU	[…] és apám ekkor vállalta fel, hogy meleg. (DE: […] und da bekannte sich mein Vater dazu, schwul zu sein.)
Strategie HU	**Paraphrasierung**
Anmerkungen	DE: Transposition von Verb zu Nomen.

Bsp. 36: Episode 15	
Timecode	**35:02**
Sprecher*in	**Georgina Sparks**
Original EN	I've already e-mailed myself the picture anyway.
Synchronfassung DE	Ich hab mir das Foto schon selbst gemailt.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Már úgyis elküldtem azt a képet e-mailben. (DE: Ich habe dieses Bild sowieso schon in einer E-Mail verschickt.)
Strategie HU	**Beibehaltung mit Transposition**
Anmerkungen	HU: Transposition von Verb zu Nomen. Zu „*e-mailben*“: Das Suffix „*-ben*“ steht für die Präposition „in“.

Bsp. 37: Episode 17	
Timecode	**07:06**
Sprecher*in	**Georgina Sparks**
Original EN	I mean, all my life I've been the one they write stories about.
Synchronfassung DE	Ich war immer die, über die andere geschrieben haben.
Strategie DE	**Auslassung**
Synchronfassung HU	Egész életemben én voltam az, akiről sztorizgattak. (DE: In meinem ganzen Leben war ich es, über die Storys erzählt wurden.)
Strategie HU	**Beibehaltung mit Transposition (Mischform)**
Anmerkungen	HU: Transposition von Nomen zu Verb. Das Verb „*sztorizgat*“ bedeutet in etwa „Storys erzählen“; das Suffix „*-tak*“ zeigt die Vergangenheit sowie die dritte Person Plural an.

Bsp. 38: Episode 22	
Timecode	**07:56**
Sprecher*in	**Chuck Bass**
Original EN	It's written in code.
Synchronfassung DE	Es ist verschlüsselt.
Strategie DE	**Übersetzung**
Synchronfassung HU	Kódolt karakterekből áll. (DE: Es besteht aus verschlüsselten Charakteren.)
Strategie HU	**Beibehaltung mit Transposition**
Anmerkungen	HU: Transposition von Nomen zu Adjektiv.

5.2.3 Substitution

Im Laufe der Anglizismenextraktion aus dem Korpus wurde es immer deutlicher, dass die Transferstrategie der Substitution besonders in der deutschen Synchronfassung ausgesprochen häufig zur Anwendung kommt: Es erfolgte an 376 Stellen eine Substitution, während es in der ungarischen Fassung mit 124 Fällen etwas weniger als ein Drittel so oft dazu kam. Dies bedeutet, dass an diesen Stellen in der Zielsprache ein Anglizismus eingefügt wurde, der im englischen Vorbild nicht vorkam. Durch dieses fehlende Vorbild ist die Substitution auch die einzige Transferkategorie, bei der es nicht sinnvoll erschien, in der jeweils anderen Zielsprache bei der Gegenüberstellung eine Transferstrategie zu identifizieren – es schien überflüssig, den Umgang mit einem Anglizismus, der im Original gar nicht vorhanden ist, durch eine Transferkategorie zu bestimmen. Solche Fälle werden in der gegenübergestellten Zielsprache mit „-“ markiert, wie das folgende Beispiel veranschaulichen soll:

Bsp. 39: Episode 3	
Timecode	**30:19**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	I mean, you had everyone's phone taken. Why didn't you just, you know, look at some of them?
Synchronfassung DE	Und wenn du schon alle Handys einsammeln lässt, wieso checkst du nicht lieber ein paar SMS?
Strategie DE	**Substitution + Substitution + Substitution**
Synchronfassung HU	Mármint elkoboztattad mindenki mobilját. Miért nem kutakodtál azokban? (DE: Ich meine, du hast von jedem das Handy beschlagnahmen lassen. Wieso hast du nicht in ihnen geforscht?)
Strategie HU	- + - + -

Dieses Beispiel beinhaltet bereits zwei der drei am häufigsten substituierten Anglizismen in der deutschen Synchronfassung: den Scheinanglizismus „Handy“ mit 39 Instanzen und das Akronym „SMS“ mit 27 Fällen (im Vergleich: „Handy“ kommt in der ungarischen Fassung gar nicht, „SMS“ nur sechsmal vor). „Handy“ ersetzt dabei die Begriffe „*cell*“, „*phone*“ oder „*cell phone*“, „SMS“ ersetzt für gewöhnlich sowohl das Nomen als auch das Verb „*text*“. Im Ungarischen wird Ersteres in den meisten Fällen mit „*mobil*“ oder „*telefon*“ gelöst, während das englische „*text*“ mit „*üzenet*“ („Nachricht“) oder der Abkürzung „*üzi*“ übersetzt oder die betreffenden Stellen mithilfe des Verbs „*ír*“ („schreiben“) paraphrasiert werden[47].

[47] Auch wenn diese Fälle statistisch nicht in die Kategorie der Übersetzung bzw. Paraphrasierung einfließen, erschien diese Beobachtung interessant.

Eine Substitution erhält bloß dann eine Gegenüberstellung, wenn in beiden Zielsprachen an derselben Stelle bzw. in derselben Funktion ein Anglizismus vorkommt, entweder durch eine Beibehaltung in Sprache A und einer Substitution in Sprache B (Bsp. 40-42), oder wenn in beiden Zielsprachen zufällig mit demselben (Bsp. 43-45) oder gar verschiedenen Anglizismen (Bsp. 46-48) substituiert wurde.

Bsp. 40: Episode 5	
Timecode	**19:03**
Sprecher*in	**Chuck Bass**
Original EN	I thought you had the MILF rules hardwired.
Synchronfassung DE	Du beglückst auch eine reifere Lady.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Azt hittem, mindent tudsz a MILF-ekről. (DE: Ich dachte, du weißt alles über MILFs.)
Strategie HU	**Beibehaltung**
Anmerkungen	Zu „*MILF-ekről*“: Das Suffix „*-ről*“ steht für die Präposition „über“.

Bsp. 41: Episode 6	
Timecode	**35:44**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	I don’t believe in attacking people online.
Synchronfassung DE	Ich halte nichts davon, Leute online schlecht zu machen.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Nem hinném, hogy a neten kéne támadni a népet. (DE: Ich glaube nicht, dass man im Net das Volk angreifen sollte.)
Strategie HU	**Substitution**
Anmerkungen	Zu „*neten*“: Das Suffix „*-en*“ steht für die Präposition „auf“. „*Net*“ ist im Ungarischen eine gängige Abkürzung für „*internet*“.

Bsp. 42: Episode 7	
Timecode	**11:11**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	[…] to see him eviscerate the dry cleaner or fire the bartender […].
Synchronfassung DE	Und wenn er den Wäscherei-Fritzen einen Kopf kürzer macht oder den Barkeeper feuert […].
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Mikor leveri a tisztítót vagy kirúgatja a bartendert […]. (DE: Wenn er den Reiniger niederschlägt oder den Bartender feuern lässt […].)
Strategie HU	**Beibehaltung**

Bsp. 43: Episode 4	
Timecode	**23:27**
Sprecher*in	**Dan Humphrey**
Original EN	I got your text, and I came right over.
Synchronfassung DE	Nach deiner SMS bin ich gleich los.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Jöttem, amint megkaptam az SMS-t. (DE: Ich kam, sobald ich die SMS bekommen habe.)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 44: Episode 5	
Timecode	**30:46**
Sprecher*in	**Ivy Dickens**
Original EN	This is the mother lode.
Synchronfassung DE	Das ist der Jackpot.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Ez itt a jackpot. (DE: Das hier ist der Jackpot.)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 45: Episode 6	
Timecode	**19:22**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	So tonight, whoever's the first to get a kiss from one of New York's most eligible bachelors […].
Synchronfassung DE	Also, wer von euch es heute als Erste schafft, einen Kuss von New Yorks begehrtestem Single zu bekommen […].
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Szóval, ma este az, aki először kap csókot New York ezen előkelő szinglijétől […]. (DE: Also, wer heute Abend als Erste einen Kuss von diesem vornehmen Single New Yorks bekommt […].)
Strategie HU	**Substitution**
Anmerkungen	„*Szingli*" ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*single*". Zu „*szinglijétől*": Das Suffix „*-jé*" steht für ein besitzanzeigendes Pronomen, „*-től*" für die Präposition „von".

Bsp. 46: Episode 5	
Timecode	**01:51**
Sprecher*in	**Diana Payne**
Original EN	The site goes live in 20!
Synchronfassung DE	Wir werden in 20 Minuten online gehen!
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	20 perc, és miénk az internet. (DE: 20 Minuten, und das Internet ist unser!)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 47: Episode 5	
Timecode	**06:18**
Sprecher*in	**Diana Payne**
Original EN	As soon as we go live, expect the phones to blow up.
Synchronfassung DE	Sobald wir online sind, werden die Telefone explodieren.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Amint beindul a site, készüljetek a telefoncsörgésre. (DE: Sobald die Site loslegt, haltet euch fürs Telefonläuten bereit.)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 48: Episode 8	
Timecode	**32:07**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	And what about releasing all of Gossip Girl's sources on the web?
Synchronfassung DE	Und was ist mit der Veröffentlichung von Gossip Girls Quellen im Internet?
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	És ki tette közkincsé Pletykacica forrásait a neten? (DE: Und wer hat Gossip Girls Quellen im Net zu Gemeingut gemacht?)
Strategie HU	**Substitution**

An den letzten drei Beispielen lässt sich bereits erahnen, dass im Vokabular rund um Computer und das Internet in der untersuchten Serie häufig Anglizismen substituiert werden. So wird das englische „*site*" in der deutschen Fassung beispielsweise ganze zehnmal durch „Website" ersetzt, während dies im Ungarischen für gewöhnlich mit „*oldal*" („Seite") übersetzt wird. In sieben Fällen wird „*laptop*" aus dem Original in der deutschen Synchronsierung mit „Computer" substituiert, während es in der ungarischen Fassung für gewöhnlich beibehalten wird. Dafür ist keinerlei Erklärung ersichtlich, zumal der Begriff „Laptop" auch im Deutschen keineswegs ungeläufig ist, und in puncto Lippensynchronität kann diese Änderung kaum förderlich sein. Auch wird in der deutschen Synchronfassung gern als Ersatz für unterschiedliche Ausdrücke mit dem Begriff „online" gearbeitet, wie Beispiele 46 und 47 bereits zeigten, genauso wie die folgenden drei:

Bsp. 49: Episode 5	
Timecode	**06:48**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	Listen, if we launch now […].
Synchronfassung DE	Wenn wir jetzt online gehen […].
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Figyelj, ha ebbe most kezdünk bele […]. (DE: Pass auf, wenn wir das jetzt anfangen […].)
Strategie HU	-

Bsp. 50: Episode 8	
Timecode	**27:03**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	I thought I told you not to post the Gossip Girl Sources web page.
Synchronfassung DE	Wir hatten doch besprochen, dass du die Gossip-Girl-Quellen-Seite nicht online stellst.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Mintha abban maradtunk volna, hogy nem közlöd le a forrásokat. (DE: Mir ist, als hätten wir uns geeinigt, dass du die Quellen nicht veröffentlichst.)
Strategie HU	-

Bsp. 51: Episode 13	
Timecode	**20:28**
Sprecher*in	**Georgina Sparks**
Original EN	Once we upload that video to Gossip Girl […].
Synchronfassung DE	Wenn das Video bei Gossip Girl online ist […].
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Miután Pletykacica megkapja a videót […]. (DE: Nachdem Gossip Girl das Video erhält […].)
Strategie HU	-

Tatsächlich kommen in der deutschen Synchronfassung der Begriff „online“ sowie sämtliche Wortverbindungen mit „Online-“ ganze 17-mal vor (wobei hier sowohl beibehaltene als auch substituierte Instanzen zusammengefasst sind), im Ungarischen bloß dreimal.

Andere häufig beibehaltene Wörter wie „hey“, „Job“, „okay“ und „Party“ werden im Deutschen auch oft substituiert; für die letzten beiden gilt dies auch in der ungarischen Synchronfassung. In Episode 8 feiert Blair Waldorf eine Brautparty, im Englischen „*bridal shower*“. Obwohl im Original das Wort „*party*“ also gar nicht vorkommt, wird dieser Begriff im Deutschen achtmal mit „Party“, je dreimal mit „Brautparty“ und „Geschenkeparty“ und bloß einmal frei von Anglizismen mit „Feier“ wiedergegeben; im Ungarischen wird nur fünfmal „*parti*“ verwendet, ansonsten „*buli*“ oder eine Paraphrasierung.

Wie sich an der Erwähnung der Braut- und Geschenkepartys bereits erkennen lässt, entstehen auch in dieser Kategorie im Zuge einer Substitution immer wieder Mischformen in den Zielsprachen. Es wurde jedoch auch hier entschieden, diese Fälle nicht der Transferkategorie der Mischformen zuzuordnen, sondern in dieser zu behalten, da der Aspekt der Substitution relevanter erschien. Es folgen einige Beispiele mit so entstandenen Mischformen (in zeitlicher Reihenfolge der Episoden), wobei auch hier ein paar Substitutionen rund um das Thema Internet auffallen werden.

Bsp. 52: Episode 7	
Timecode	**04:13**
Sprecher*in	**Rufus Humphrey**
Original EN	They don't care if a book's on some best-whatever list.
Synchronfassung DE	[…] ob ein Buch auf den Bestsellerlisten steht.
Strategie DE	**Substitution (Mischform)**
Synchronfassung HU	Őket hidegen hagyja a bestsellerlista. (DE: Die Bestsellerliste lässt sie kalt.)
Strategie HU	**Substitution (Mischform)**

Bsp. 53: Episode 8	
Timecode	**27:07**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	Well, somebody did, because there's a link to it on *The Spectator* right now.
Synchronfassung DE	Jemand hat es getan. Auf der *Spectator*-Homepage ist ein Link.
Strategie DE	**Beibehaltung + Substitution**
Synchronfassung HU	De valaki megtette, mert ott virít a link a weboldalatokon. (DE: Aber irgendwer hat es getan, weil der Link auf eurer Webseite prangt.)
Strategie HU	**Beibehaltung + Substitution (Mischform)**
Anmerkungen	Die Benennung der Transferstrategien folgt der Satzstellung des Originalsatzes.

Bsp. 54: Episode 12	
Timecode	**24:37**
Sprecher*in	**Dan Humphrey**
Original EN	I've already crashed her bridal shower. I'm sure it won't matter if I barge in on another pre-wedding event.
Synchronfassung DE	Tja, ich hab schon ihre Geschenkeparty gesprengt. Dann macht es auch nichts mehr, wenn ich in ihren Junggesellinnenabschied platze.
Strategie DE	**Substitution (Mischform) + -**
Synchronfassung HU	Hát, Blair egy bulijára már úgyis belógtam. Plussz, mínusz egy partitönkretétel már nem számít. (DE: Nun, auf eine Feier von Blair ging ich sowieso schon mal uneingeladen. Plus, minus eine Party-Zerstörung ist auch schon egal.)
Strategie HU	**- + Substitution (Mischform)**

Bsp. 55: Episode 18	
Timecode	**04:25**
Sprecher*in	**Ivy Dickens**
Original EN	Did you see what Lily and Serena said about me today in the paper?
Synchronfassung DE	Hast du gelesen, was Lily und Serena in dem Zeitungsinterview über mich gesagt haben?
Strategie DE	**Substitution (Mischform)**
Synchronfassung HU	Láttad, hogy mit nyilatkozott ma rólam Lily meg Serena az újságnak? (DE: Hast du gesehen, was Lily und Serena heute über mich gegenüber der Zeitung geäußert haben?)
Strategie HU	-

Bsp. 56: Episode 22	
Timecode	**12:08**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	Especially without software.
Synchronfassung DE	Vor allem ohne Computerunterstützung.
Strategie DE	**Substitution (Mischform)**
Synchronfassung HU	Különösen szoftver nélkül. (DE: Besonders ohne Software.)
Strategie HU	**Beibehaltung**
Anmerkung	„*Szoftver*“ ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*software*“.

Wie bereits in Kapitel 5.2.1 erwähnt, wird in der ungarischen Synchronfassung der Anglizismus „*bébi*“ nie in der Bedeutung eines Säuglings verwendet, interessanterweise jedoch fünfmal in der Bedeutung eines Kosewortes substituiert. In manchen Fällen wird dabei ein anderes Kosewort aus dem Original ersetzt (Bsp. 57 und 58), besonders kurios wirken jedoch jene Fälle, wo „*bébi*“ scheinbar aus dem Nichts hinzugefügt wird (Bsp. 59 und 60), zum Teil auch, wenn dies für den Charakter untypisch erscheint (siehe dazu Kapitel 4.2.5). Man kann nur mutmaßen, dass der Begriff in diesen Fällen aus Synchronitätsgründen als Lückenbüßer herangezogen wird.

Bsp. 57: Episode 12	
Timecode	**28:36**
Sprecher*in	**Frau vor Bar**
Original EN	Hey, bridey, got a match?
Synchronfassung DE	Hey, Brautschneckchen, hast du mal ‘ne Flamme?
Strategie DE	**Beibehaltung + -**
Synchronfassung HU	Hé, bébi, van tűzed? (DE: Hey, Baby, hast du Feuer?)
Strategie HU	**Übersetzung + Substitution**

Bsp. 58: Episode 23	
Timecode	**04:55**
Sprecher*in	**Diana Payne**
Original EN	Darling, don’t look to disturbed.
Synchronfassung DE	Liebling, jetzt kuck doch nicht so verstört.
Strategie DE	-
Synchronfassung HU	Bébi, ne légy már ilyen feldúlt. (DE: Baby, sei doch nicht so aufgebracht.)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 59: Episode 7	
Timecode	**36:47**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	Yeah, I did.
Synchronfassung DE	Ja.
Strategie DE	-
Synchronfassung HU	Igen, bébi. (DE: Ja, Baby.)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 60: Episode 20	
Timecode	**16:47**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	We have planning to do.
Synchronfassung DE	Es gibt so viel vorzubereiten.
Strategie DE	-
Synchronfassung HU	Tervezzünk, bébi. (DE: Planen wir, Baby.)
Strategie HU	**Substitution**

Als weitere eher außergewöhnliche Substitution in der ungarischen Synchronfassung kann der Gebrauch vom englischen „*full*“ als rhetorischer Verstärker angesehen werden. Im Ungarischen wird dies in der Jugendsprache als Slangausdruck verwendet, um etwas zu betonen, annähernd vergleichbar mit dem Deutschen „voll“ in einer bestimmten Funktion (z.B. „voll gut“). Der Ausdruck kommt zweimal vor, interessanterweise beide Male vom Charakter Nate Archibald.

Bsp. 61: Episode 14	
Timecode	**36:50**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	[…] so maybe our situations are slightly different.
Synchronfassung DE	[…] was vermutlich noch mal was anderes ist.
Strategie DE	-
Synchronfassung HU	[…] szóval a helyzetünk talán mégsem full ugyanaz. (DE: […] also sind unsere Situationen vielleicht doch nicht voll gleich.)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 62: Episode 21	
Timecode	**14:05**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	Yeah, but it turned out none of it was true.
Synchronfassung DE	Ja, aber wie sich herausgestellt hat, war das alles bloß ein großer Schwindel.
Strategie DE	-
Synchronfassung HU	Ja, de kiderült, hogy full kamu. (DE: Aber es stellte sich heraus, dass es voll der Schwindel war.)
Strategie HU	**Substitution**

Zum Abschluss dieser Transferkategorie folgt nun ein weiterer Scheinanglizismus, der wiederum in beiden Synchronfassungen zu finden ist: in der deutschen siebenmal, in der ungarischen sechsmal. Es handelt sich um „Happy End“ bzw. der orthografisch angepassten ungarischen Schreibweise „*hepiend*“, beides vom englischen „*happy ending*“ abgeleitet. Es wurde auch als Substitution gewertet, wenn das Vorbild aus dem Originalton tatsächlich „*happy ending*“ war, zumal der Scheinanglizismus streng genommen im Original nicht vorkommt. Interessanterweise gab es aber auch einige Instanzen, in denen der Scheinanglizismus nicht

nach dem Vorbild aus dem Original abgleitet wurde. Die folgenden Beispiele veranschaulichen die Verwendung von „Happy End“ in den beiden Zielsprachen:

Bsp. 63: Episode 1	
Timecode	**05:55**
Sprecher*in	**Louis Grimaldi**
Original EN	But no heroine gets her happy ending without overcoming some obstacles.
Synchronfassung DE	Aber keine Heldin bekommt ein Happy End, ohne vorher ein paar Hindernisse zu überwinden.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Ám egy hősnőnek sem jár a hepiend, ha nem győz le előtte néhány akadályt. (DE: Doch keiner Heldin gebührt das Happy End, wenn sie zuvor nicht ein paar Hindernisse bekämpft.)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 64: Episode 10	
Timecode	**20:28**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	Fine. But I may just help someone else get their ending.
Synchronfassung DE	Gut, dann kümmere ich mich um das Happy End eines anderen.
Strategie DE	**Substitution**
Synchronfassung HU	Jó. Akkor segítek másnak, hogy megkapja a hepiendjét. (DE: Gut. Dann helfe ich jemand anderem, sein Happy End zu bekommen.)
Strategie HU	**Substitution**

Bsp. 65: Episode 23	
Timecode	**35:08**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	But if Lola hadn’t texted where they were going, we might not have ever beat them up there.
Synchronfassung DE	Aber ohne Lolas SMS, wo sie hinwollen, hätten wir niemals genug Vorsprung gehabt.
Strategie DE	**Substitution + -**
Synchronfassung HU	De ha Lola nem írta volna meg, hová mennek, talán nem lett volna hepiend a vége. (DE: Aber wenn Lola nicht geschrieben hätte, wo sie hingehen, wäre das Ende vielleicht kein Happy End gewesen.)
Strategie HU	**- + Substitution**

5.2.4 Mischform

Mischformen entstehen dann, wenn ein Teil eines Begriffs oder einer Phrase aus dem Original übersetzt, also mit einem zielsprachlichen Wort wiedergegeben wird, der andere Teil jedoch aus einem/mehreren beibehaltenen Anglizismus/Anglizismen besteht. Allerdings wurden in dieser Untersuchung auch jene Fälle als Mischform gewertet, bei denen in der Ziel-

sprache ein Wort- oder Phrasenteil aus zielsprachlichem Wortgut hinzugefügt wurde, der im Original inhaltlich nicht vorhanden war, wenn also quasi ein „Anhang“ zu dem beibehaltenen Anglizismus hinzugefügt wurde, etwa als Erklärung. Ersteren Fall veranschaulichen die Beispiele 66 bis 68, letzteren die Beispiele 69 und 70.

Bsp. 66: Episode 2	
Timecode	**05:14**
Sprecher*in	**Dan Humphrey**
Original EN	Whatever you did to get into Lily’s safe deposit box […].
Synchronfassung DE	Was immer du gemacht hast, um an Lilys Schließfach zu kommen […].
Strategie DE	**Übersetzung**
Synchronfassung HU	Ahogy sikerült feltörni Lily széffiókját is […]. (DE: Wie es gelungen ist, Lilys Safefach aufzubrechen […]).
Strategie HU	**Mischform**
Anmerkungen	„*Széf*“ ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*safe*“.

Bsp. 67: Episode 3	
Timecode	**37:53**
Sprecher*in	**Lily Humphrey**
Original EN	Rufus and I are already going through empty nest syndrome.
Synchronfassung DE	Rufus und ich leiden schon jetzt am Empty-Nest-Syndrom.
Strategie DE	**Mischform**
Synchronfassung HU	Rajtunk szinte rögtön kijött az üres fészek szindróma. (DE: Bei uns ist fast sofort das Leeres-Nest-Syndrom erschienen.)
Strategie HU	**Übersetzung**

Bsp. 68: Episode 7	
Timecode	**13:36**
Sprecher*in	**Rufus Humphrey**
Original EN	I just wanted to make sure he didn’t check out.
Synchronfassung DE	Ich wollte nur sichergehen, dass er noch nicht ausgecheckt hat.
Strategie DE	**Mischform**
Synchronfassung HU	Csak ellenőrizni akartam, hogy nem csekkolt-e ki. (DE: Ich wollte nur überprüfen, ob er nicht ausgecheckt hat.)
Strategie HU	**Mischform**
Anmerkungen	Das ungarische Verb ist „*kicsekkol*“.

Bsp. 69: Episode 2	
Timecode	**01:30**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	Louis’s sister Beatrice is picking him up at noon in their jet […].
Synchronfassung DE	Louis’ Schwester Beatrice holt ihn um 12 mit dem Privatjet ab.
Strategie DE	**Mischform**
Synchronfassung HU	Louist a testvére, Beatrice, veszi fel délben. (DE: Louis wird von seiner Schwester, Beatrice, zu Mittag abgeholt.)
Strategie HU	**Auslassung**
Anmerkungen	„*Testvér*“ ist eine geschlechtsneutrale Bezeichnung wie „*sibling*“, also würde man ohne Kontext nicht wissen, ob es sich um Bruder oder Schwester handelt.

Bsp. 70: Episode 18	
Timecode	**11:02**
Sprecher*in	**Nate Archibald**
Original EN	Like I said, Serena's writing from the inside.
Synchronfassung DE	Wie gesagt, Serena schreibt aus der Insiderperspektive.
Strategie DE	**Mischform**
Synchronfassung HU	Mint mondtam, Serena igazi oknyomozó. (DE: Wie ich sagte, Serena ist eine richtige Ermittlerin.)
Strategie HU	**Paraphrasierung**

Mischformen, die mehrfach in der ungarischen Synchronfassung vorkommen, sind etwa „*állásinterjú*" („Vorstellungsgespräch", vier Instanzen) und Verbindungen mit „*web*-", also „*weblap*" und „*weboldal*" (beides bedeutet „Webseite", drei bzw. sechs Instanzen).

Bsp. 71: Episode 4	
Timecode	**33:08**
Sprecher*in	**Dan Humphrey**
Original EN	He puts off his writing, he misses job interviews […].
Synchronfassung DE	Er gibt das Schreiben auf, verpasst Vorstellungsgespräche […].
Strategie DE	**Übersetzung**
Synchronfassung HU	Hisz ő félbehagyja az írást, nem megy el az állásinterjúkra […]. (DE: Er bricht das Schreiben ab, geht nicht zu Vorstellungsgesprächen […].)
Strategie HU	**Mischform**

Bsp. 72: Episode 5	
Timecode	**30:50**
Sprecher*in	**Ivy Dickens**
Original EN	Even one of these would not only launch the website […].
Synchronfassung DE	Jede einzelne Akte hier wäre ein toller Aufmacher für die Website.
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Elég egyetlen mappa és máris beindul a weboldal. (DE: Eine einzige Mappe würde genügen, und sofort würde die Webseite laufen.)
Strategie HU	**Mischform**

Bsp. 73: Episode 8	
Timecode	**30:55**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	I saw the web page on your computer earlier.
Synchronfassung DE	Ich hab die Webpage vorhin auf deinem Computer gesehen.
Strategie DE	**Beibehaltung + Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Láttam a weblapot a számítógépeden. (DE: Ich habe die Webseite auf deinem Rechner gesehen.)
Strategie HU	**Mischform + Übersetzung**

In der deutschen Synchronfassung gibt es wiederum, wie man bereits bei den substituierten Mischformen erkennen konnte, nicht selten Mischformen mit „Party" – tatsächlich finden

sich in der gesamten Staffel elf verschiedene Zusammensetzungen mit diesem Anglizismus, wobei nur acht davon Mischformen im Sinne dieser Transferkategorie sind[48]. Es folgen noch drei Beispiele mit Mischformen von „Party“:

Bsp. 74: Episode 12	
Timecode	**02:37**
Sprecher*in	**Blair Waldorf**
Original EN	With Louis at his bachelor party in Monaco, it’s a comfort to have a Grimaldi by my side.
Synchronfassung DE	Ich freue mich, Gesellschaft zu haben, während Louis in Monaco seine Junggesellenparty feiert.
Strategie DE	**Mischform**
Synchronfassung HU	Most, hogy Louis legénybúcsúzik Monacóban, örülök, hogy van mellettem egy Grimaldi. (DE: Jetzt, wo Louis in Monaco Jungesellenabschied feiert, freue ich mich, dass ein Grimaldi bei mir ist.)
Strategie HU	**Paraphrasierung**
Anmerkungen	„*Legénybúcsúzik*“ ist ein Verb, daher wird dieser Fall nicht als Übersetzung gewertet – die Erklärung dafür ist in Fußnote 35 zu finden.

Bsp. 75: Episode 12	
Timecode	**18:25**
Sprecher*in	**Beatrice Grimaldi**
Original EN	I even got a few party games I saw girls play on channel VH1.
Synchronfassung DE	In einer Dokusoap hab ich ein paar Partyspiele gesehen, die sollten wir auch spielen.
Strategie DE	**Mischform + - + Substitution (Mischform)**
Synchronfassung HU	Vettem pár piálós játékot is a tévés tinilányok után szabadon. (DE: Ich habe auch ein paar Trinkspiele frei nach Teenie-Mädchen im Fernsehen gekauft.)
Strategie HU	**Übersetzung + Substitution + -**
Anmerkungen	Die Benennung der Transferstrategien folgt der Satzstellung des Originalsatzes. Beatrice ist die Schwester des Characters Louis Grimaldi. „*Tini*“ ist die Abkürzung von „*tinédzser*“.

Bsp. 76: Episode 20	
Timecode	**25:13**
Sprecher*in	**Lola Rhodes**
Original EN	All I’m saying is that this book party is a pretty big deal.
Synchronfassung DE	Ich will ja nur sagen, dass diese Buchparty eine große Sache ist.
Strategie DE	**Mischform**
Synchronfassung HU	Én csak azt mondom, hogy ez a könyvsztori elég nagy ügy. (DE: Ich sage nur, dass diese Buch-Story eine ziemlich große Sache ist.)
Strategie HU	**Substitution (Mischform)**

[48] Die restlichen drei sind „Cocktailparty“, „Dinnerparty“ und „Partycrasher“, bei denen jeweils zwei Anglizismen zusammengesetzt wurden.

Mit insgesamt 56 Mischformen in der deutschen und 24 Mischformen in der ungarischen Synchronisation ist diese Transferstrategie in beiden Sprachen bei Weitem nicht die häufigste, die im Falle eines vorhandenen Anglizismus zur Anwendung kommt (hinter ihr liegt nur die Beibehaltung mit Transposition). Doch auch hier fällt ins Auge, dass in der deutschen Synchronfassung mehr als doppelt so viele Fälle gezählt wurden wie in der ungarischen.

5.2.5 Paraphrasierung und Auslassung

Diese beiden Transferstrategien werden, wie die Übersetzung, zur Vermeidung eines Anglizismus in der Zielsprache verwendet. Die Kategorie der Paraphrasierung erwies sich als notwendig, da sich nicht jede Vermeidung mit einer Auslassung gleichsetzen lässt – oft wird das Wortumfeld oder gar der gesamte Satz verändert, und auch inhaltliche Modifizierungen sind nicht selten, wodurch der in Zielsprache A vorhandene Anglizismus in Zielsprache B eben entfällt. Diese beiden Strategien kamen in der ungarischen Synchronisation nicht allzu überraschend viel häufiger zur Anwendung als in der deutschen: die Paraphrasierung 118-mal, die Auslassung 60-mal, während ebendiese Zahlen für die deutsche Fassung 39 bzw. 23 betragen.

Da beide Kategorien bereits ausreichend erklärt wurden bzw. in den bisherigen Beispielen auch schon einige Male vorkamen, schließt dieser Abschnitt nun mit ein paar wenigen Beispielen zur weiteren Veranschaulichung, um das Gesamtbild der Transferstrategien abzurunden.

Bsp. 77: Episode 2	
Timecode	**32:54**
Sprecher*in	**Diana Payne**
Original EN	Someone with your persuasive skills could be great at sales or marketing.
Synchronfassung DE	Jemanden mit deinen Überredungskünsten könnte ich für das Marketing brauchen.
Strategie DE	**Auslassung + Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Aki ilyen meggyőző, annak passzolna a sales vagy a marketing. (DE: Wer so überzeugend ist, für den könnte Sales oder Marketing passen.)
Strategie HU	**Beibehaltung + Beibehaltung**

Bsp. 78: Episode 8	
Timecode	**07:47**
Sprecher*in	**Dan Humphrey**
Original EN	I thought you could help me overhaul my own image.
Synchronfassung DE	Ich hab gedacht, du hilfst mir dabei, mich auch neu zu erfinden.
Strategie DE	**Paraphrasierung**
Synchronfassung HU	Gondoltam, segíthetsz felturbózni az imidzsemet. (DE: Ich dachte mir, du kannst mir helfen, mein Image aufzupolieren.)
Strategie HU	**Beibehaltung**
Anmerkungen	„*Imidzs*“ ist die orthografisch angepasste Schreibweise von „*image*“. Zu „*imidzsemet*“: Das Suffix „*-em*“ steht für das besitzanzeigende Pronomen „mein“.

Bsp. 79: Episode 10	
Timecode	**15:21**
Sprecher*in	**Serena van der Woodsen**
Original EN	“[…] Blair Waldorf, being offered refuge at Lonely Boy’s loft.”
Synchronfassung DE	„[…] Blair Waldorf, wie sie gerade im Loft des Einsamen Jungen Asyl sucht.“
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	„[…] Blair Waldorf menedékre lelt a Magányos Srácnál.“ (DE: „[…] Blair Waldorf fand Zuflucht beim Einsamen Jungen.“)
Strategie HU	**Auslassung**
Anmerkungen	Anführungzeichen, weil Serena etwas von Gossip Girl vorliest.

Bsp. 80: Episode 13	
Timecode	**36:01**
Sprecher*in	**Dan Humphrey**
Original EN	Was it for publicity for your column?
Synchronfassung DE	Ging’s dir um Publicity für deine Kolumne?
Strategie DE	**Beibehaltung**
Synchronfassung HU	Azért, hogy jobban felkapják a cikket? (DE: Damit um den Artikel mehr Aufhebens gemacht wird?)
Strategie HU	**Paraphrasierung**

5.3 Statistische Daten

Nachdem die sieben Transferstrategien, die bei der Analyse der fünften Staffel von *Gossip Girl* zur Anwendung kamen, einzeln vorgestellt wurden, werden an diesem Punkt als Abschluss noch einige Zahlen vorgestellt, um einen Gesamteindruck über das Anglizismenaufkommen in den beiden gewählten Zielsprachen zu bekommen. Wie oft welche Strategie eingesetzt wurde, wurde zwar bereits schon in den einzelnen Unterkapiteln angemerkt, doch nun folgt noch eine zusammenfassende Tabelle für den schnellen Überblick:

Transferstrategie	Synchronfassung DE	Synchronfassung HU
Beibehaltung	1201	427
Beibehaltung mit Transposition	23	10
Substitution	376	124
Mischform	56	24
Übersetzung	65	773
Paraphrasierung	39	118
Auslassung	23	60

Da nur die ersten vier Kategorien Anglizismen enthalten, ergeben sich aus ihrer Summe für die deutsche Synchronfassung 1656 Anglizismen, für die ungarische bloß 585. Der Korpus aus 24 Episoden zu je ca. 42 Minuten summiert sich auf eine Laufzeit von 1008 Filmminuten. Dies bedeutet, dass im Durchschnitt pro Episode 69 und pro Spielminute 1,64 Anglizismen in der deutschen Synchronfassung vorkommen, während es im Ungarischen nur (abgerundet) 24 pro Episode und 0,58 pro Spielminute waren.

Zudem wurde beim Vergleich der beiden Zielsprachen dokumentiert, an wie vielen Stellen in einer Sprache ein Anglizismus vorkam, während in der anderen keiner vorhanden war. Das Ergebnis zeigt auch hier eine sehr eindeutige Tendenz: In 1286 Instanzen kam in der deutschen Synchronfassung ein Anglizismus vor, während in der ungarischen an derselben Stelle keiner war; im umgekehrten Falle (also Anglizismus in der ungarischen Fassung, keiner in der deutschen) beläuft sich diese Zahl bloß auf 215 Fälle. Des Weiteren wurde in insgesamt 370 Instanzen in beiden Synchronfassungen an derselben Stelle ein Anglizismus vorgefunden (wenn auch nicht notwendigerweise derselbe, wie das Kapitel über Substitution zeigte).

Abschließend folgt noch eine Tabelle, welche die jeweils zehn häufigsten Anglizismen in den beiden Zielsprachen mitsamt der Summe ihres Vorkommens (welche sich aus beibehaltenen sowie substituierten Instanzen zusammensetzt) präsentiert:

TOP	DE		HU	
1	hey	188	parti (party)	94
2	okay	187	oké (okay)	89
3	Party	145	sztori (story)	62
4	hi	59	blog	21
5	Mom	57	interjú (interview)	18
6	Job	51	e-mail	15
7	Story	44	míting (meeting)	13
8	Dad + Handy	39	kód (code) + riporter (reporter)	11
9	wow	32	show	10
10	SMS	27	laptop	8

Insgesamt lässt sich also der Eindruck nicht abstreiten, dass die deutsche Sprache eine auffällig eindeutigere Affinität zu englischsprachigen Entlehnungen aufweist als die ungarische, zumindest wenn man die Untersuchung anhand der fiktiven Welt einer Fernsehserie als Anhaltspunkt akzeptiert. Was dies im Sinne der DTS und der in den beiden Zielkulturen wirkenden Normen bedeutet, soll in der Conclusio versuchsweise beleuchtet werden.

6 Conclusio

Diese Arbeit hat sich mit dem unterschiedlichen Gebrauch von Anglizismen in der deutschen und ungarischen Synchronisation einer Serienstaffel befasst, um festzustellen, wie sehr sich das Anglizismenaufkommen in den beiden Zielsprachen voneinander unterscheidet. Die Erwartungshaltung dabei war, in der deutschen Synchronfassung ein höheres Aufkommen vorzufinden, da die deutsche Sprache generell mehr zu englischsprachigen Entlehnungen zu tendieren scheint als die ungarische.

Um diese persönliche Theorie wissenschaftlich zu prüfen, wurde von Konzepten der DTS Gebrauch gemacht. Da die Analyse anhand eines Korpus stattfand, ist sie, um Holmes' (1988) Terminologie zu verwenden, als produktorientierte Untersuchung zu werten, bei welcher ein bestimmtes linguistisches Merkmal, in diesem Fall Anglizismen, im Vergleich zwischen Zieltexten verschiedener Sprachen, in diesem Fall der deutschen und ungarischen Synchronfassung einer Serienstaffel, beschrieben wird. Nach der Auseinandersetzung mit den DTS, audiovisueller Translation und dem Phänomen Anglizismus, was ein Grundverständnis für die in der Arbeit behandelten Themen schaffen bzw. klären sollte, welche Art von Anglizismus in der Analyse untersucht werden soll, wurden im empirischen Teil Tourys (^{2}2012) Methodologie folgend Segmente der Zieltexte, nämlich Anglizismen enthaltende Dialogstellen, miteinander sowie mit dem Ausgangstext in Bezug gesetzt. Dabei wurde anhand eines eigens entwickelten Analysemodells der Umgang der Zielsprachen mit dem untersuchten sprachlichen Merkmal verglichen und festgestellt, dass die mit Abstand am häufigsten angewandte Transferstrategie in der deutschen Synchronisation die Beibehaltung von Anglizismen war, während in der ungarischen Fassung von allen Transferkategorien die Übersetzung[49] am öftesten zum Einsatz kam.

Die in der Einleitung formulierte Erwartung, in der deutschen Synchronfassung ein höheres Anglizismenvorkommen zu finden, wird von den Daten in Kapitel 5.3 eindeutig belegt. Dass in der deutschen Synchronfassung der untersuchten Serienstaffel fast dreimal so viele Anglizismen gefunden wurden wie in der ungarischen Synchronisation, spricht statistisch gesehen für sich, doch was sagt das im Hinblick auf die DTS aus? Um dies zu beantworten, sollen nun die in der Arbeit besprochenen Normenkonzepte herangezogen und auf

[49] Zur Erinnerung: Die Übersetzung erhält im Vergleich zwischen den Synchronfassungen ihre Bedeutung, d.h. in Synchronfassung A wird übersetzt, während in Zielsprache B an derselben Stelle ein Anglizismus vorhanden ist.

die vorliegende Untersuchung ausgelegt werden. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass es hier aufgrund der sehr eingeschränkten, ausschnitthaften Natur dieser Arbeit lediglich um Mutmaßungen geht – für ein ganzheitlicheres Bild zu audiovisuellen Normen in der deutschen bzw. ungarischen Synchronisation bedürfte es einer weit größer angelegten Studie.

Auf Tourys ([2]2012) Normenkonzept bezogen lässt sich Folgendes zur vorliegenden Untersuchung aussagen: Initialnormen und Präliminarnormen können im kleinen Rahmen dieser auf die lexikalische Ebene beschränkten Analyse schwerlich untersucht werden, hier kann man bloß mit Hausverstand mutmaßen, dass bei der Produktion einer Synchronfassung die zielkulturellen Erwartungen von größerer Relevanz sind als jene der Ausgangskultur, da das Produkt schließlich in der Zielkultur verkauft werden soll; somit wird man sich vermutlich an den Normen ebendieser orientieren[50]. Für diese Arbeit sind also die Operativnormen, und innerhalb dieser die sprachlich-textuellen Normen von Bedeutung, welche u.a. über die Auswahl des sprachlichen Materials, also über die Wortwahl bestimmen. Nach Chestermans (1997) Normenkonzept können wir in diesem Kontext über Erwartungsnormen des Zielpublikums spekulieren, sowie in der Kategorie der professionellen Normen über Relationsnormen, die u.a. sprachliche Aspekte des Translationsprozesses leiten.

Wenn also die vermutete Erwartungshaltung des Zielpublikums die Auswahl des sprachlichen Materials im Translationsprozess prägt, muss das Anglizismenvorkommen in den zielsprachlichen Synchronfassungen also ein Indiz dafür sein, dass das Zielpublikum mit Anglizismen rechnet und (vermutlich bis zu einem gewissen Grad) bereit ist, sie als Teil ihres eigenen Sprachgebrauchs zu akzeptieren[51]. Eine Norm, die sich aus den Erkenntnissen dieser Arbeit ableiten lässt, könnte also folgende sein: Anglizismen können dem Zielpublikum einer derartigen Serie, welche hier als Untersuchungsobjekt gedient hat, offenkundig zugemutet werden, sofern sie als integriert und/oder verständlich genug gelten, um vom Zielpublikum verstanden und akzeptiert zu werden. Ein Beleg dafür liefert die Liste der in den beiden Synchronfassungen vorkommenden Anglizismen, welche im Anhang zu finden ist; darin befinden sich wohl wenige Begriffe, die für den/die durchschnittliche/n Sprecher*in der Zielspra-

[50] Da Präliminarnormen u.a. darüber bestimmen, welche Texte übersetzt werden, kann in diesem Kontext noch einmal erwähnt werden, dass die sechste, finale Staffel der untersuchten Serie gar nicht ins Ungarische synchronisiert wurde, vermutlich aufgrund zu geringem Interesse vom Zielpublikum. Eine Norm in der ungarischen AVT könnte also sein, dass Projekte, bei denen sich die Synchronisation finanziell nicht lohnt, bloß untertitelt werden. Dies ist jedoch nur eine Mutmaßung und müsste durch Studien belegt werden, um Aussagekraft zu erlangen.

[51] Zur Erinnerung, bereits in Kapitel 2.4 wurde ein einprägsames Zitat von Karamitroglou (2000:65) angeführt, welches besagt, dass die Abweichung oder Einhaltung von translatorischen Normen davon abhängt, was das zielkulturelle System bereit ist zu akzeptieren, zu modifizieren oder zurückzuweisen.

chen absolut ungeläufig oder unverständlich wären (oder sich im äußersten Falle nicht durch den Kontext erschließen lassen könnten). Das unterschiedlich hohe Aufkommen an Anglizismen könnte man also dadurch erklären, dass im ungarischen Sprachraum vermutlich weniger Anglizismen zirkulieren, die als so integriert und verständlich angesehen werden, dass man sie dem durchschnittlichen Zielpublikum einer audiovisuellen Produktion „zutrauen" würde, als im deutschen Sprachraum. Begründen könnte man dies eventuell durch den weniger ausgeprägten Sprachkontakt zwischen der englischen und ungarischen Sprache, doch dies wäre bereits die Fragestellung einer soziokulturell ausgerichteten Studie.

Mit Delabastitas (1989) „Checkliste" lässt sich Ähnliches feststellen: Das Anglizismenaufkommen in der deutschen Synchronfassung des Untersuchungsobjekts lässt mit 1,64 Anglizismen pro Filmminute darauf schließen, dass die deutsche Sprache eine relative Offenheit gegenüber englischsprachigen Entlehnungen aufweist, während diese Offenheit der ungarischen Sprache mit bloß 0,58 Anglizismen pro Filmminute im Vergleich etwas eingeschränkter zu sein scheint. Diese Beobachtungen lassen sich allerdings bloß auf der untersten Ebene in Karamitroglous (2000) Modell treffen, da sie sich lediglich auf ein einziges audiovisuelles Translationsprodukt beziehen, sowie einen einzigen, sehr spezifischen sprachlichen Aspekt im Fokus haben. Um auf ein höheres Level aufzusteigen, bedürfte es umfassenderer Studien, je nach Forschungsziel etwa zum Anglizismenaufkommen in verschiedenen Sendungen in unterschiedlichen Genres oder gar Medien, oder etwa eine diachrone Untersuchung, um die Entwicklung der Affinität zu bzw. Aufnahmebereitschaft gegenüber englischsprachigen Entlehnungen in den jeweiligen Zielsprachen historisch nachzuzeichnen.

Die vorliegende Arbeit hatte lediglich zum Ziel, zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem spezifischen Medium anhand eines begrenzten Korpus eine gewisse Tendenz zu veranschaulichen, was den Umgang mit Anglizismen in den Zielsprachen Deutsch und Ungarisch angeht, und nachzuweisen, dass die deutsche Sprache in ebendiesem Rahmen eine größere Offenheit gegenüber englischem Wortgut aufzuweisen scheint als die ungarische. Wenn man die statistische Auswertung und die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen betrachtet, scheint dieses bescheidene Vorhaben immerhin geglückt.

7 Bibliografie

Primärquellen

A Pletykafészek - 5. évad. 2013. Video-Downloads. Abrufbar unter: https://sorozatok.us/105/a-pletykafeszek-sorozat-letoltes.html, Stand: Januar 2019.

Gossip Girl. Die komplette fünfte Staffel. 2013. DVD. Hamburg: Warner Home Video Germany.

Sekundärquellen

Ajtony, Zsuzsanna. 2014. Translation of Irony in the Hungarian Subtitles of Downton Abbey. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 6 (2), 197-2010.

Allenbacher, Peter Kurt. 1999. *Anglizismen in der Fachlexik: Unter Berücksichtigung mündlichen Belegmaterials in der Fachsprache des Fernsehens.* Frankfurt am Main: Verlag Neue Wissenschaft.

Antonini, Rachele & Chiaro, Delia. 2009. The Perception of Dubbing by Italian Audiences. In: Diaz-Cintas & Anderman (Hg.), 97-114.

Arcanum. O.J. Hé. Abrufbar unter: https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/h-2E554/he-2FD90/, Stand: 18.02.21.

Baker, Mona. 2014. Preface. In: Pérez-Gonzaléz, XIV-XV.

Bald, Wolf-Dietrich & Viereck, Wolfgang (Hg.). 1986. *English in Contact with Other Languages. Studies in Honour of Broder Carstensen on the Occasion of His 60th Birthday.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Baldry, Anthony & Thibault, Paul J. 2006. *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimodal Toolkit and Coursebook with Associated On-line Course.* London: Equinox.

Baños, Rocío & Díaz Cintas, Jorge. 2018. Language and Translation in Film. In: Malmkjær, Kirsten (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics.* Milton: Routledge, 313-326.

Bassnett, Susan & Lefevere, André (Hg.). 1990. *Translation, History and Culture.* London/New York: Pinter.

Betz, Werner. 1949. *Deutsch und lateinisch: die Lehnbildungen der althochdeutschen Benediktinerregel.* Bonn: Bouvier.

Betz, Werner. 1959. Lehnwörter und Lehnprägungen im Vor- und Frühdeutschen. In: Maurer, Friedrich & Stroh, Friedrich (Hg.) *Deutsche Wortgeschichte, Band 1*. Berlin: Walter de Gruyter, 127-148.

Birkus, Orsolya. 2015. *Anglizismen beim Simultandolmetschen: Eine kontrastive korpusbasierte Analyse zwischen den Sprachenpaaren Englisch-Deutsch und Englisch-Ungarisch.* Universität Wien: Masterarbeit.

Bouchehri, Regina. 2009. Titel im TV-Alltag. Zur Translation der Titel amerikanischer Serien im deutschen Fernsehen. In: Kalverkämper, Hartwig & Schippel, Larisa (Hg.) *Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft.* Berlin: Frank & Timme, 365-388.

Burmasova, Svetlana. 2010. *Empirische Untersuchung der Anglizismen im Deutschen am Material der Zeitung Die WELT (Jahrgänge 1994 und 2004).* Bamberg: Bamberg University Press.

Busse, Ulrich. 2008. Anglizismen im Deutschen. Entwicklung, Zahlen, Einstellungen. In: Moraldo, Sandro M. (Hg.) *Sprachkontakt und Mehrsprachigkeit. Zur Anglizismen-*

diskussion in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Italien. Heidelberg: Carl Winter, 37-68.

Busse, Ulrich & Görlach, Manfred. 2002. German. In: Görlach (Hg.) 2002b, 13-36.

Carstensen, Broder. 1965. *Englische Einflüsse auf die deutsche Sprache nach 1945.* Heidelberg: Carl Winter.

Carstensen, Broder & Busse, Ulrich (Hg.). 1993. *Anglizismen-Wörterbuch: der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz nach 1945*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Carstensen, Broder & Galinsky, Hans. [3]1975. *Amerikanismen der deutschen Gegenwartssprache: Entlehnungsvorgänge und ihre stilistischen Aspekte*. Heidelberg: Winter.

Cattrysse, Patrick. 2001. Multimedia & Translation: Methodological Considerations. In: Gambier & Gottlieb (Hg.), 1-12.

Cedeño, Maribel. 2004. Der Übersetzungsworkflow im Bereich des Übersetzens für die audiovisuellen Medien: Evaluation der nicht-linearen Untertitelungs- und Synchronisationssoftware TranStation™ (TM-SYSTEMS). *Annual Report On English And American Studies*, Band 27, 411-433. Abrufbar unter: http://areas.iued.uni-heidelberg.de/artikel/Band27_1.pdf, Stand: 27.10.20.

Chaume, Frederic. 2004. Synchronization in Dubbing: A Translational Approach. In: Orero (Hg.), 35-52.

Chaume, Frederic. 2013a. Research Paths in Audiovisual Translation. The Case of Dubbing. In: Millán & Bartrina (Hg.), 288-302.

Chaume, Frederic. 2013b. The Turn of Audiovisual Translation: New Audiences and New Technologies. *Translation Spaces* 2 (1), 105-123.

Chaume, Frederic. [2]2014. *Audiovisual Translation: Dubbing.* New York: Routledge.

Chesterman, Andrew. 1993. From “Is” to “Ought”: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies. *Target* 5 (1), 1-20.

Chesterman, Andrew. 1997. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Chesterman, Andrew. 1999. Description, Explanation, Prediction: A Response to Gideon Toury and Theo Hermans. In: Schäffner (Hg.), 90-97.

Chiaro, Delia; Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (Hg.). 2008. *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Delabastita, Dirk. 1989. Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35 (4), 193-218.

Denkler, Markus & Meer, Dorothee. 2008. Die deutsche Sprache baumelt völlig orientierungslos vor sich hin – Die „Verlotterung“ der deutschen Sprache und die Sprachwissenschaft. In: Denkler, Markus (Hg.) *Frischwärts und unkaputtbar: Sprachverfall oder Sprachwandel im Deutschen.* Münster: Aschendorff, 13-36.

Denton, John & Ciampi, Debora. 2013. A New Development in Audiovisual Translation Studies: Focus on Target Audience Perception. *LEA* 1, 399-422.

Díaz Cintas, Jorge. 2004. In Search of a Theoretical Framework for the Study of Audiovisual Translation. In: Orero (Hg.), 21-34.

Díaz Cintas, Jorge. 2008. Audiovisual Translation Comes of Age. In: Chiaro, Heiss & Bucaria (Hg.), 1-9.

Díaz Cintas, Jorge (Hg.). 2008. *The Didactics of Audiovisual Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hg.). 2009. *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen.* Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Díaz Cintas, Jorge & Neves, Josélia (Hg.). 2015. *Audiovisual Translation: Taking Stock.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Duden. O.J. He. Abrufbar unter: https://www.duden.de/rechtschreibung/he, Stand: 18.02.21.

Elsen, Hilke. 2011. *Bibliographie Neologismus mit Lehnwortschatz.* München: Ludwig-Maximilians-Universität. Abrufbar unter: https://epub.ub.uni-muenchen.de/12130/1/Elsen_Hilke_Neologismus.pdf, Stand: 11.01.2020.

Engels, Barbara. 1976. *Gebrauchsanstieg der lexikalischen und semantischen Amerikanismen in zwei Jahrgängen der ‚Welt' (1954 und 1964). Eine vergleichende computerlinguistische Studie zur quantitativen Entwicklung amerikanischen Einflusses auf die deutsche Zeitungssprache.* Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang.

Even-Zohar, Itamar. 1990. Introduction. *Poetics Today* 11 (1), 1-6.

Even-Zohar, Itamar. 2009. Polysystemtheorie. In: Hagemann (Hg.), 39-61.

Even-Zohar, Itamar & Toury, Gideon (Hg.). 1981. Translation Theory and Intercultural Relations. *Poetics Today* 2 (4).

Farkas, Judit & Kniezsa, Veronika. 2002. Hungarian. In: Görlach (Hg.) 2002b, 277-290.

Fernsehserien.de. O.J.a. Gossip Girl – Infos. Abrufbar unter: https://www.fernsehserien.de/gossip-girl, Stand: 18.02.21.

Fernsehserien.de. O.J.b. Gossip Girl – Sendetermine. Abrufbar unter: https://www.fernsehserien.de/gossip-girl/sendetermine/orf1/-2, Stand: 18.02.21.

Fink, Hermann. 1970. *Amerikanismen im Wortschatz der deutschen Tagespresse: dargestellt am Beispiel dreier überregionaler Zeitungen: (Süddeutsche Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Die Welt).* München: Hueber.

Fischer, Roswitha. 2008. Introduction: Studying Anglicisms. In: Fischer, Roswitha & Pulaczewska, Hanna (Hg.) *Anglicisms in Europe: Linguistic Diversity in a Global Context.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 1-14.

FOCUS Online. 2017. Das bedeutet die Abkürzung XOXO. Abrufbar unter: https://www.focus.de/digital/praxistipps/xoxo-das-bedeutet-die-abkuerzung_id_6803885.html, Stand: 12.02.21

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

Fordításcentrum. 2018. A fordító és tolmács szakma helyzete Magyarországon. Abrufbar unter: http://www.forditascentrum.hu/blog/204-a-fordito-es-tolmacs-szakma-helyzete-magyarorszagon, Stand: 12.11.2020.

Freddi, Maria & Pavesi, Maria (Hg.). 2009. *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights.* Bologna: CLUEB.

Friman, Kristi. 1977. *Zum angloamerikanischen Einfluss auf die heutige deutsche Werbesprache.* Universität Jyväskylä: Dissertation.

Fuentes Luque, Adrián. 2003. An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour: A Case Study of the Marx Brothers 'Duck Soup'. *Translator* 9 (2), 293-306.

Gambier, Yves. 2008. Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation Research. In: Chiaro, Heiss & Bucaria (Hg.), 11–35.

Gambier, Yves. 2013. The Position of Audiovisual Translation Studies. In: Millán & Bartrina (Hg.), 45-59.

Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hg.). 2001. *(Multi)Media Translation. Concepts, Practices, and Research.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.). 2010. *Handbook of Translation Studies, Vol. 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Glahn, Richard. 2000. *Der Einfluß des Englischen auf gesprochene deutsche Gegenwartssprache*. *Eine Analyse öffentlich gesprochener Sprache am Beispiel von „Fernsehdeutsch“*. Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang.

Gottlieb, Henrik. 2001a. Anglicisms and TV Subtitles in an Anglified World. In: Gambier & Gottlieb (Hg.), 249-258.

Gottlieb, Henrik. 2001b. In Video Veritas: Are Danish Voices less American than Danish Subtitles? In: Chaume, Frederic & Agost, Rosa (Hg.) *La Traducción en los Medios Audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume, 193-220.

Gottlieb, Henrik. 2004. Subtitles and International Anglification. *Nordic Journal of English Studies* 3 (1), 219-230.

Gottlieb, Henrik. 2005. Anglicisms and Translation. In: Anderman, Gunilla & Rogers, Margaret (Hg.) *In and Out of English: For Better, For Worse?* Clevedon: Multilingual Matters, 161-184.

Görlach, Manfred (Hg.). 2002a. *An Annotated Bibliography of European Anglicisms.* New York: Oxford University Press.

Görlach, Manfred (Hg.). 2002b. *English in Europe.* New York: Oxford University Press.

Görlach, Manfred & Busse, Ulrich. 2002. German. In: Görlach (Hg.) 2002a, 96-129.

Göttert, Karl-Heinz. 2013. *Abschied von Mutter Sprache. Deutsch in Zeiten der Globalisierung.* Frankfurt am Main: S. Fischer.

Hagemann, Susanne (Hg.). 2009. *Deskriptive Übersetzungsforschung: eine Auswahl.* Berlin: Saxa.

Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie.* Tübingen: Max Niemeyer.

Hermans, Theo (Hg.). 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation.* London/Sydney: Croom Helm.

Hermans, Theo. 1999. Translation and Normativity. In: Schäffner (Hg.), 50-71.

Hermans, Theo. [2]2020. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained.* London/New York: Routledge.

Hesse-Quack, Otto. 1969. *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen: Eine interkulturelle Untersuchung.* München: Reinhardt.

Holmes, James S. [1972] 1988. The Name and Nature of Translation Studies. In: Holmes, James S. (Hg.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, 67-80.

Idesheim, Rainer. 2011. US-Quoten-Analyse: Gossip Girl versinkt im Quotensumpf. Abrufbar unter: https://www.serienjunkies.de/news/quoten-analyse-gossip-girl-versinkt-31619.html, Stand: 18.02.21.

IMDb. O.J. Gossip Girl. Abrufbar unter: https://www.imdb.com/title/tt0397442/, Stand: 18.02.21.

Karamitroglou, Fotios. 2000. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation. The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece.* Amsterdam: Rodopi.

Kauffmann, Anja. O.J. Mit High Heels ins Finale. Abrufbar unter: https://www.sixx.at/tv/gossip-girl/news/gossip-girl-best-of-staffel-6-highlights-zur-final-einstimmung, Stand: 18.02.21.

Kirsch, Jürgen. 2011. ProSieben schiebt „Gossip Girl“ zu sixx ab. Abrufbar unter: http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=48045&p3=, Stand: 18.02.21.

Klaudy, Kinga (Hg.). 2015. *Fordítastudomány. Tanulmányok az írásbeli és szóbeli nyelvi közvetítés elmélete, gyakorlata és oktatása témaköréből* XVII (1). Abrufbar unter: https://adtplus.arcanum.hu/hu/collection/Forditastudomany/, Stand: 13.11.2020.

Krannich, Bernd Michael. 2012. Play By Day: Staffel 5 von Gossip Girl startet bei Sixx. Abrufbar unter: https://www.serienjunkies.de/news/gossip-girl-staffel5-sixx-42664.html, Stand: 18.02.21.

Kristensson, Göran. 1977. *Angloamerikanische Einflüsse in DDR-Zeitungstexten: Unter Berücksichtigung semantischer, pragmatischer, gesellschaftlich-ideologischer, entlehnungsprozessualer und quantitativer Aspekte.* Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Kruff, Carolin. 2014. *Wenn der Hausmeister zum Facility Manager wird. Sind anglizistische Berufsbezeichnungen in deutschen Stellenmärkten auf dem Vormarsch?* Bremen: Hempen.

Lakatos-Báldy, Zsuzsanna. 2015. Az audiovizuális fordítás sajátosságai és a filmfordítás mint interkulturális kommunikáció. *Apertúra*, Winter 2015. Abrufbar unter: https://uj.apertura.hu/2015/tel/lakatos-baldy-az-audiovizualis-forditas-sajatossagai-es-a-filmforditas-mint-interkulturalis-kommunikacio/, Stand: 12.11.2020.

Lefevere, André. 2009. Interpretation, Übersetzung, Neuschreibung: Ein alternatives Paradigma. In: Hagemann (Hg.), 63-91.

Lefevere, André. [2]2017. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame.* New York: Routledge.

Luyken, Georg-Michael (Hg.). 1991. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: EIM.

Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy & Gallardo, Natividad. 1988. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta* 33 (3), 356-367.

Meyer, Hans-Günther. 1974. Untersuchungen zum Einfluß des Englischen auf die deutsche Pressesprache: dargestellt an zwei deutschen Tageszeitungen. *Muttersprache* 84, 97-134.

Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.). 2013. *The Routledge Handbook of Translation Studies.* London/New York: Routledge.

Mounin, Georges. 1967. *Die Übersetzung: Geschichte, Theorie, Anwendung.* München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften.* Tübingen: Francke.

Nord, Christiane. 2007. Übersetzungstypen – Übersetzungsverfahren: Ein paar neue Gedanken zu einem uralten Thema. In: Wotjak, Gerd (Hg.) *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig. Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektiven aus der Außensicht*. Berlin: Frank & Timme, 293-310.

Onysko, Alexander. 2007. *Anglicisms in German. Borrowing, Lexical Productivity, and Written Codeswitching.* Berlin: Walter de Gruyter.

Orero, Pilar. 2004. Audiovisual Translation: A New Dynamic Umbrella. In: Orero (Hg.), VII-XIII.

Orero, Pilar (Hg.). 2004. *Topics in Audiovisual Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Országh, László. 1977. *Angol eredetű elemek a magyar szókészletben. Nyelvtudományi értekezések, 93*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Pahlke, Sabine. 2009. *Handbuch Synchronisation: Von der Übersetzung zum fertigen Film*. Leipzig: Henschel.

Pavesi, Maria. 2018. Corpus-Based Audiovisual Translation Studies: Ample Room for Development. In: Pérez-González (Hg.), 315-333.

Pedersen, Jan. 2005. How is culture rendered in subtitles? *MuTra Conference Proceedings.* Abrufbar unter: http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html, Stand: 15.11.2019.

Penzl, Herbert. 1978. Reviewed Work: *Angloamerikanische Einflüsse in DDR-Zeitungstexten, unter Berücksichtigung semantischer, pragmatischer, gesellschaftlich-ideologischer, entlehnungsprozessualer und quantitativer Aspekte* by Göran Kristensson. *Language* 54 (4), 1010-1011.

Pérez-González, Luis. 2014. *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues.* New York: Routledge.

Pérez-González, Luis (Hg.). 2018. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation.* New York: Routledge.

Pfitzner, Jürgen. 1978. *Der Anglizismus im Deutschen: Ein Beitrag zur Bestimmung seiner stilistischen Funktion in der heutigen Presse*. Stuttgart: 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.

Plümer, Nicole. 2000. *Anglizismus – Purismus – sprachliche Identität: eine Untersuchung zu den Anglizismen in der deutschen und französischen Mediensprache.* Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang.

Polcz, Károly. 2020. *Speech Acts, Directness and Politeness in Dubbing: American Television Series in Hungary*. Oxford: Peter Lang.

PORT.hu. O.J. Gossip Girl – A pletykafészek. Abrufbar unter: https://port.hu/adatlap/film/tv/gossip-girl---a-pletykafeszek--gossip-girl/movie-94665, Stand: 18.02.21.

Prunč, Erich. 2000. Vom Translationsbiedermeier zur Cyber-Translation. In: *TEXTconTEXT* 14, 3-75.

Prunč, Erich. [2]2002. *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1: Orientierungsrahmen*. Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.

Pruys, Guido Marc. 1997. *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.

Pym, Anthony. 2001. Four Remarks on Translation Research and Multimedia. In: Gambier & Gottlieb (Hg.), 275-282.

Reiß, Katharina & Vermeer, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* Tübingen: Max Niemeyer.

Remael, Aline. 2000. *A Polysystem Approach to British New Wave Film Adaptation, Screenwriting and Dialogue*. Katholieke Universiteit Leuven: PhD Thesis.

Remael, Aline. 2001. Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. In: Gambier & Gottlieb (Hg.), 13-22.

Remael, Aline. 2010. Audiovisual Translation. In: Gambier & van Doorslaer (Hg.), 12-17.

Rosa, Alexandra Assis. 2010. Descriptive Translation Studies (DTS). In: Gambier & van Doorslaer (Hg.), 94-104.

Rosa, Alexandra Assis. 2016. Descriptive Translation Studies of Audiovisual Translation: 21st-Century Issues, Challenges and Opportunities. *Target: International Journal of Translation Studies* 28 (2), 192-205.

Rot, Sándor. 1986. English in Contact with Hungarian. In: Bald & Viereck (Hg.), 207-230.

Rowe, Thomas L. 1960. The English Dubbing Text. *Babel* 6 (3), 116-120.

Sagmeister-Brandner, Sonja. 2008. *Breaking News. So kommen englische Wörter ins Radio und Fernsehen. Eine empirische Studie österreichischer Nachrichten zwischen 1967 – 2004.* Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang.

Schäffner, Christina (Hg.). 1999. *Translation and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters.

Schäffner, Christina. 2010. Norms of Translation. In: Gambier & van Doorslaer (Hg.), 235-244.

Schütte, Dagmar. 1996. *Das schöne Fremde. Anglo-amerikanische Einflüsse auf die Sprache der deutschen Zeitschriftenwerbung.* Opladen: Westdeutscher Verlag.

Serienjunkies.de. O.J. Gossip Girl. Abrufbar unter: https://www.serienjunkies.de/gossip-girl/#produktion, Stand: 18.02.21.

Shuttleworth, Mark. [3]2020. Polysystem Theory. In: Baker, Monika & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Milton: Routledge, 419-422.

Sokoli, Stavroula. 2000. *Research Issues in Audiovisual Translation: Aspects of Subtitling in Greece*. Universitat Autònoma de Barcelona: MA Dissertation.

Sokoli, Stavroula. 2009. Subtitling Norms in Greece and Spain. In: Díaz Cintas & Anderman (Hg.), 36-48.

Steinbach, Horst-Ralf. 1984. *Englisches im deutschen Werbefernsehen. Interlinguale Interferenzen in einer werbesprachlichen Textsorte.* Paderborn: Schöningh.

Taylor, Christopher John. 2013. Multimodality and Audiovisual Translation. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies, Vol. 4.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 98-104.

Toepser-Ziegert, Gabriele. 1978. *Theorie und Praxis der Synchronisation: dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie.* Münster: Regensberg.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies – and Beyond.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Toury, Gideon. 2009. Wesen und Rolle von Normen in der Translation. In: Hagemann (Hg.), 93-112.

Toury, Gideon. ^{2}2012. *Descriptive Translation Studies – and Beyond. Revised Edition.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Viereck, Karin. 1980. *Englisches Wortgut, seine Häufigkeit und Integration in der österreichischen und bundesdeutschen Pressesprache.* Frankfurt am Main: Peter Lang.

Viereck, Karin; Viereck, Wolfgang & Winter, Ingrid. 1975. Wie englisch ist unsere Pressesprache? *Grazer Linguistische Studien* 2, 205-226.

Viereck, Wolfgang. 1986a. The Influence of English on German in the Past and in the Federal Republic of Germany. In: Bald & Viereck (Hg.), 107-128.

Viereck, Wolfgang. 1986b. Horst-Ralf Steinbach, „Englisches im deutschen Werbefernsehen. Interlinguale Interferenzen in einer werbesprachlichen Textsorte“ (Book Review). *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 11 (2), 239-241.

Vinay, Jean-Paul & Darbelnet, Jean. 1995. *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the Dubbing Glass*. *The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Wikipédia: A szabad enciklopédia. O.J. A Pletykafészek. Abrufbar unter: https://hu.wikipedia.org/wiki/A_pletykaf%C3%A9szek, Stand: 18.02.21.

Yang, Wenliang. 1990. *Anglizismen im Deutschen: am Beispiel des Nachrichtenmagazins Der Spiegel*. Tübingen: Walter de Gruyter.

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The Nature of the Audiovisual Text and its Parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 21-37.

Zindler, Horst. 1959. *Anglizismen in der deutschen Pressesprache nach 1945*. Christian-Albrechts-Universität: Dissertation.

8 Anhang

8.1 Alphabetische Liste aller Anglizismen in *Gossip Girl* Staffel fünf

Türkise Zellen sind nur in der deutschen, orange nur in der ungarischen und violette in beiden Synchronfassungen vorkommende Anglizismen und Mischformen. Den nur in der ungarischen Synchronfassung vorkommenden Anglizismen wurde bei Bedarf bzw. im Falle einer orthografischen Anpassung eine englische Übersetzung beigefügt; eventuelles fehlendes Gendern bei deutschsprachigen Anglizismen liegt daran, dass diese Begriffe nur in der angegebenen Form in der deutschen Synchronisation vorkamen.

Wort	DE	HU
9/11	1	
abchecken	1	
abtrainieren	1	
Abturner	1	
Account	2	
Adrenalinjunkie	1	
Alien	1	
all in		1
App	1	
Army	1	
auschecken/kicsekkol	1	1
Avatar/avatár	1	1
állásinterjú (job interview)		4
Baby/bébi	23	6
Babybauch	2	
Babysitter/bébiszitter	1	1
Babyspeck	1	
Bad Boy	1	
Bagel/bagel	1	1

Band	2	
Barkeeper	3	
bartender		1
Bestseller/bestseller	9	6
Bestsellerliste/bestsellerlista	3	2
Bibelcamp	1	
Blog/blog	20	21
bloggen/blogol	1	1
Bloggen/blogolás	1	1
Blogger*in/blogger	6	2
Blue-Ray	2	
Boss	3	
Börsencrash	1	
Brautparty	3	
Brunch	2	
Buchparty	1	
bye	2	
bye-bye	1	
Callgirl/call-girl	1	1
Camp	1	
Casting	4	
Castingshow	1	
Caterer	5	
Catering	8	
Catering-Firma	2	
Charts	2	
checken	6	
cheerio/csirió	1	4
cheers	12	
chippendale		2
Clan/klán	2	2
clever	1	

Cocktail/koktél	3	4
Cocktailempfang	1	
Cocktailparty/koktélparti	1	2
Code/kód	10	11
College	3	
come on		1
Comeback	1	
Coming-out	1	
Community Garden	1	
Computer	21	
Computerpanne	1	
Computerunterstützung	1	
cool	5	
Coolness	1	
Cop	1	
Coverversion	1	
Cut	1	
Dad	39	
Daddy	4	
Darling	1	
Date	25	
Deal	7	
Debütsingle	1	
Designer	1	
Dinner	6	
Dinnerparty	1	
Direktlink	1	
Discofieber	1	
díler (dealer)		1
DJ	1	1
DNA	1	
DNA-Labor	1	

Dokusoap	1	
downtown	1	
Dramaqueen	1	
Dresscode/dresszkód	1	1
dressz (dress)		2
Drink	9	
DVD	3	3
dzsem (jam)		1
dzsúsz (juice)		1
E-Mail/e-mail	13	15
East Side	1	
einchecken	1	
Emoticon/emotikon	1	1
Empty-Nest-Syndrom	2	
Event	2	
Eventkalender	1	
fair	5	4
Familiendinner	1	
Fan	5	
Fanclub	1	
Fast Food	1	
fájl (file)		1
Festival/fesztivál	2	1
Filmjob	1	
Filmset	1	
Fingerfood	1	
Fitness	3	
Flirt	1	
flirten/flörtöl	1	1
flörtölés (flirting)		1
Flyer	1	
Follower	3	

full		2
Fußballteam	1	
Ganzkörperpeeling	1	
gefaket (Adj.)	1	
gengszter (gangster)		1
Gentleman/gentleman	3	1
Geschenkeparty	3	
Girl	1	
Gitarrenriff	1	
Glamour	1	
glamourös	1	
GPS	1	3
GPS-Standort	1	
Grandma	6	
Handy	39	
happy	1	
Happy End/hepiend	7	6
Hate	1	
háttérsztori (background story)		1
hey	188	
hi	59	
High Society	3	
Highschool	23	
Hochzeitscrasher	1	
Holding-Gesellschaft/holdingtársaság	1	1
Homepage	1	
hosztesz (hostess)		1
Hype	2	
Image/imidzs	5	2
Independent-Film	1	
Insiderperspektive	1	
Insiderstory	1	

Insiderwissen	1	
Internet/internet	6	3
Interview/interjú	17	18
interviewen/(meg)interjúol	4	4
It-Girl	13	
It-Radar	1	
Jackass	1	
Jackpot/jackpot	1	1
Jeans	2	
Jelly-Shot	1	
Jetlag	2	
Job	51	
Jobangebot	2	
Jogginganzug	1	
Joint/dzsoint	1	1
Joker	1	
Jumpsuit	2	
Junggesellenparty	1	
Junkie	1	
kiberkirálynő (cyber queen)		1
Kick	1	
killen	1	
Killer	1	
koktélozik (to drink cocktails)		1
Kontrollfreak	1	
kódfejtős (decoding)		1
kódolt (coded)		1
könvysztori (book story)		1
kultúrsznob (culture snob)		1
Lady	7	
Laptop/laptop	2	8
last minute	1	2

Layout	1	
leaken	1	
Lieblingssong	1	
Lifestyle	4	
Liftboy	1	
Limit/limit	1	1
Link/link	2	2
live	3	
Lobby	2	
Loft	4	
Look	2	
Loser/lúzer	2	3
Love	1	
Ma'am	4	
Mail	2	
Mailbox	2	
mailen	6	
Manager/menedzser	2	2
Marketing/marketing	3	3
Marketinggrund	1	
Meeting/míting	11	13
MILF		1
Miss	1	
mixen/mixel	1	2
Mom	57	
Monitor	1	
Musical/musical	2	2
net		6
netes (on the net)		3
nonszensz (nonsense)		2
Officer	3	
offline	1	

okay/oké(s)	187	89
One-Night-Stand	1	
Online-/online	17	3
Original Gangster/Eredeti Gengszter	1	1
Originalsong	1	
országkód (country code)		1
Outfit	8	
Outsider	2	
pancsi-parti (splashy party)		1
partiállat (party animal)		1
partitönkretétel (party ruining)		1
Party/parti	145	94
Partycrasher	1	
Partygast	1	
Partyspiel	1	
Penthouse	3	
Pit-Manager	1	
Poledancing	1	
Pool	2	
Post/poszt	3	6
posten/posztol	20	5
Posting	9	
Pot	1	
PR-Strategie	1	
PR-Strategie	1	
Privatjet	3	
Producer*in/producer	1	5
Psychofreak	2	
PTSD		1
Publicity	4	
pushen	1	
Puzzleteil	1	

Queen	2	
ranch		1
reality		1
reflektorfény (spotlight)		2
reinhacken	1	
Relaunch	2	
Reporter/riporter	10	11
Roadie/road	1	1
Rodeo/rodeó	1	1
Routinecheck	1	
Safe/széf	3	6
Safeknacken	1	
Safeword	1	
sales		1
Sandwich/szendvics	1	1
Scheindungs-Shot	1	
Schwangerschaftsparty	1	
Security	1	
Serienkiller	1	
Server/szerver	1	1
Serviermädchenoutfit	1	
Set/szett	3	1
sex sells	2	
sexy/szexi(s)	3	7
Shake	1	
shoppen/soppingol	5	1
Shoppen/soppingolás	2	2
Shoppingcenter	1	
Show/show	15	10
Shrimps	1	
Silvesterparty	1	
Single/szingli (Nomen)	2	4

single/szingli (Adjektiv)	1	2
Sir	4	
Site/site	1	1
Slum	1	
Smalltalk	1	
Smartphone	1	
SMS	27	6
Snack	1	
Soap Opera	1	
Software/szoftver	1	2
Sommerjob	1	
Song	7	
Soundtrack	1	
Spaceshuttle-Besatzung	1	
Spamfilter	1	
spoiler		1
sprint		1
Stalker	3	
Stalking	1	
Star/sztár	8	7
Story/sztori	44	62
Stripper	3	
Stunt	1	
Stuntman	1	
Stylist/stylist	1	3
Surfen	1	
Swing	3	
szendvicsezik (to sandwich)		1
széffiók (safe box)		1
szlogen (slogan)		1
szörfoktató (surf instructor)		2
szörföl (to surf)		1

sztárság (stardom)		1
sztorizgat (to tell stories)		1
sztrók (stroke)		1
Tablet/tablet	5	5
Tattoo	5	
Team	4	
Teenager/tinédzser	1	1
Therapeutencouch	1	
Ticket	4	
Timing	3	
tinédzserlét (being a teenager)		1
tini (teen)		1
tinikor (teenage)		1
To-do-Liste	1	
Top-/top	1	1
toplista (top list)		1
Touch	1	
Trainerin	1	
Trash	1	
Trip	1	
Truck	2	
unsexy	1	
Update	1	
updaten	1	
Upload	1	
uploaden	1	
uptown	1	
Viehranch	1	
VIP	2	1
Wahlkampfmanager	1	
Waterboarding	1	
weblap (website)		3

weboldal (web page)		6
Webpage	2	
Website	16	
Wellnessbereich	2	
Wellnesstermin	1	
Wellnessurlaub	1	
West Side	1	
Win-win-Situation	1	
wow	32	
Yogapants	1	
Zeitungsinterview	1	
	1656	**585**

8.2 Abstracts

Deutsch:

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Umgang mit Anglizismen in der deutschen bzw. ungarischen Synchronisation, welcher anhand der fünften Staffel der US-amerikanischen Jugendserie *Gossip Girl* untersucht wird. Als Grundlage dafür dienen Erkenntnisse aus den *Descriptive Translation Studies*, zudem werden relevante Aspekte aus der audiovisuellen Translationsforschung mit Schwerpunkt auf die Synchronisation sowie aus der Anglizismenforschung beleuchtet. Ziel der Arbeit ist die Veranschaulichung einer Tendenz, was die Affinität der beiden Zielsprachen zu lexikalischen Entlehnungen aus dem englischen Sprachraum angeht, sowie eine mögliche Ableitung von in den Zielkulturen wirkenden Normen, die für diesen Grad der Affinität verantwortlich sein könnten. Zu diesem Zwecke wurden Anglizismen enthaltende Textstellen aus den beiden Synchronfassungen gemeinsam mit dem Original transkribiert, einander vergleichend gegenübergestellt und bestimmten Transferstrategien zugeordnet, welche auf der Basis von verschiedenen translationswissenschaftlichen Transfermethodologien eigens für den Zweck dieser Arbeit entwickelt wurden.

English:

This master's thesis deals with the use of Anglicisms in German and Hungarian dubbing, which is investigated by means of season five of the US-American teen drama television series *Gossip Girl*. The study is based on principles of the Descriptive Translation Studies, which will be presented along with relevant aspects of audiovisual translation studies with emphasis on dubbing as well as of research on Anglicisms. The aim of this thesis is to demonstrate a tendency regarding the affinity of the two target languages towards lexical borrowings from the English language. Furthermore, it shall be attempted to deduce certain norms that are active in the target cultures which could explain the degree of the above-mentioned affinity. To achieve this, dialogue passages containing Anglicisms were transcribed from the two dubbed versions along with the original text; these passages were compared to one another and assigned to specific transfer strategies which had been developed explicitly for the purposes of this study on the basis of multiple transfer methodologies from translation studies.