



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Synchronisation & Untertitel: Die Schwierigkeiten der  
Filmübersetzung am Beispiel von Two and a half men“

Verfasserin

Jassmien Schnirzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Für meinen Mann

# ***Inhaltsverzeichnis***

|                                                              |           |
|--------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Vorwort.....</b>                                          | <b>3</b>  |
| <b>1. Die Einleitung .....</b>                               | <b>5</b>  |
| <b>2. Die Synchronisation .....</b>                          | <b>7</b>  |
| <b>2.1. Die Einführung.....</b>                              | <b>7</b>  |
| 2.2.1. Begriffsverständnis .....                             | 7         |
| 2.2.2. Zur Geschichte .....                                  | 8         |
| 2.1.2.1. Zensur durch Synchronisation .....                  | 11        |
| 2.1.2.2. Wo wird synchronisiert? .....                       | 12        |
| 2.1.2.2.1. Synchronisation in Österreich.....                | 13        |
| 2.1.3. Die Kunst der Synchronisation .....                   | 13        |
| 2.1.3.1. Worttreue vs. Sinnfreue .....                       | 15        |
| <b>2.2. Der Arbeitsprozess.....</b>                          | <b>16</b> |
| 2.2.1. Der Rohübersetzer.....                                | 16        |
| 2.2.2. Der Dialogbuchautor.....                              | 21        |
| 2.2.3. Die Cutterin.....                                     | 23        |
| 2.2.4. Der Aufnahmeleiter.....                               | 23        |
| 2.2.5. Der Synchronregisseur .....                           | 24        |
| 2.2.6. Der Tonmeister .....                                  | 25        |
| 2.2.7. Die Synchronsprecher .....                            | 26        |
| 2.2.7.1. Die Anforderung an Synchronsprecher.....            | 26        |
| 2.2.7.2. Auswahl der Synchronsprecher .....                  | 28        |
| 2.2.7.3. Der technisch-apparative Austausch von Stimmen..... | 30        |
| 2.2.7.4. Im Schatten der Schauspieler.....                   | 32        |
| 2.2.7.5. Die Stammsprecher.....                              | 33        |
| 2.2.7.6. Die Synchron-Mafia .....                            | 35        |
| 2.2.7.7. Der Ruf der Synchronsprecher.....                   | 36        |
| <b>2.3. Die Vorteile.....</b>                                | <b>37</b> |
| <b>2.4. Die Nachteile.....</b>                               | <b>38</b> |
| <b>3. Die Untertitelung.....</b>                             | <b>43</b> |
| <b>3.1. Die Einführung.....</b>                              | <b>43</b> |
| 3.1.1. Begriffsverständnis .....                             | 43        |
| 3.1.2. Zur Geschichte .....                                  | 44        |
| 3.1.2.1. Wo wird untertitelt? .....                          | 46        |
| <b>3.2. Der Arbeitsprozess.....</b>                          | <b>46</b> |
| 3.2.1. Kürzungen bei Untertiteln.....                        | 48        |
| 3.2.2. Produktionskosten .....                               | 51        |
| <b>3.3. Die Vorteile.....</b>                                | <b>52</b> |
| <b>3.4. Die Nachteile.....</b>                               | <b>53</b> |

|                                          |           |
|------------------------------------------|-----------|
| <b>4. Die Schwierigkeiten.....</b>       | <b>56</b> |
| <b>4.1. Lippensynchronität.....</b>      | <b>56</b> |
| <b>4.2. Gestensynchronität .....</b>     | <b>59</b> |
| <b>4.3. Dialekt .....</b>                | <b>62</b> |
| <b>4.4. Akzent .....</b>                 | <b>64</b> |
| <b>4.5. Wortspiel.....</b>               | <b>65</b> |
| <b>4.6. Anglizismen.....</b>             | <b>67</b> |
| <b>4.7. Kulturelle Unterschiede.....</b> | <b>69</b> |
| <b>5. Fazit.....</b>                     | <b>74</b> |
| <b>6. Bibliographie .....</b>            | <b>76</b> |
| <b>7. Anhang .....</b>                   | <b>78</b> |

## Vorwort

Schon seit ich ein Kind war und bewusst fern geschaut habe, ist mir aufgefallen, dass verschiedene Schauspieler die gleiche Stimme hatten. Dieses Phänomen war für mich schon immer irritierend und störend. Als ich dann als Jugendliche die TV Serie Friends verfolgte und in einer Episode Brad Pitt mitspielte, wollte ich unbedingt wissen, wie sich seine Originalstimme anhörte. Ab diesem Zeitpunkt begann meine Leidenschaft TV Serien, wenn möglich, nur in der Originalsprache zu schauen, da ich erkannte, dass oft etwas weggelassen oder hinzugefügt wurde und die Serien im Originalen einfach viel lustiger und authentischer waren. Ich begann synchronisierende Fassungen eher abzulehnen, da sie auf mich eher befremdlich wirkten. Aber um eine Sache ablehnen zu können, muss man sich in dieser gut auskennen. Daher möchte ich mich in meiner Diplomarbeit mit der Film/TV-Übersetzung auseinandersetzen. Es soll herausgearbeitet werden, warum eine synchronisierte Fassung immer eine Verfremdung des Originals ist. Da Österreich zu den Synchronisationsländern<sup>1</sup> gehört, wird der Schwerpunkt dieser Arbeit auf die Synchronisation gelegt und die Untertitelung im Vergleich dazu nur kurz beleuchtet.

Nach der kurzen Einleitung über die Übersetzung an sich, widmet sich das nächste Kapitel der Synchronisation. Die Einführung beschäftigt sich mit einer Begriffserklärung und ein wenig mit der Entwicklungsgeschichte, danach folgt eine Auflistung und Erläuterung der einzelnen Berufsgruppen, die in der Synchronisation tätig sind. Zum Schluß befasst sich dieser Abschnitt mit den Vor- und Nachteilen der Synchronisation.

Das folgende Kapitel behandelt die Untertitelung. Auch hier gibt es eine kurze Einführung mit Begriffserklärung und Geschichtlichem. Abschließend geht auch dieser Abschnitt auf die Vor- und Nachteilen der Untertitel ein.

Das letzte Kapitel setzt sich mit den Schwierigkeiten der Synchronisation auseinander. Zur Forschung habe ich die Serie „Two and a half men“ mit der ersten (Most chicks won't eat veal – Stur, zwanghaft und unflexibel) und der 13. Folge (Sarah like puny Alan – Im Bett mit Angina) der ersten Staffel sowie der 22. Episode (Forget Fernando – Vergiss Fernando) der vierten Staffel herangezogen. Zusätzlich stand mir für die erste und die 13. Folge das Drehbuch zur Verfügung, welches im Anhang hinzugefügt ist.

---

<sup>1</sup> Vgl. 2.1.2.2. Wo wird synchronisiert

Zuerst wurde der deutsche Dialog jeder einzelnen Episode abgetippt um diesen dann mit dem englischen vergleichen zu können. Dies diente vor allem um besser zu erkennen, wie Wortspiele, Anglizismen und Metaphern umgesetzt wurden. Danach wurde auf die Lippsynchronität geachtet, wobei hierbei der Schwerpunkt darauf lag, ob der Schauspieler im Off oder im Kontext stand. Abschließend wurde die Gestensynchronität beobachtet. Anhand dieses Abschnitts soll dargestellt werden, dass dadurch so gut wie immer eine Verfremdung des Originals stattfindet.

# 1. Die Einleitung

„[D]ie Übersetzung hat es immer gegeben; sie ist keineswegs eine Neuerscheinung im Leben unserer Zivilisation“ (Mounin 1967: 229)

Wie dieses Zitat treffend formuliert, herrscht seit es Sprache und Schrift gibt, auch die Intention fremdsprachige Werke in die eigene Sprache zu übersetzen. War zu Anfang vor allem die Ausbreitung des Christentums die wichtigste Treibkraft der Übersetzung, da zu diesem Zeitpunkt außerhalb des geistlichen Bereichs kaum übersetzt wurde, so übernahmen allmählich literarische Werke den Hauptgrund des Übersetzens ein.

Im Lateinischen existiert das Wort *interpres* für das mündliche und das schriftliche Übersetzen. In dieser Sprache differenziert man nicht zwischen den beiden unterschiedlichen Übersetzungsarten. Mounin (1967: 14f) meint aber, dass man divergieren sollte zwischen einem „der es mit gesprochener Sprache zu tun hat, und [einem], der es mit der geschriebener Sprache zu tun hat.“

Im Hinblick auf die Filmübersetzung kann man unterscheiden zwischen einem, der Untertitelt und somit es mit der geschriebenen Sprache zu tun hat, und einem, der synchronisiert, der es zwar auch mit der geschriebenen Sprache zu tun (Dialogbuch), den Text aber mündlich überbringen muss und daher es mit der gesprochenen Sprache zu tun hat.

Schon zu Zeiten von Cicero († 43 v. Chr.), wurde über *ut interpres* und *ut orator* diskutiert. Mounin (1967: 24) führt an, dass Cicero schon früh das Problem erkannte, mit dem sich die Translationswissenschaft auch heute noch auseinandersetzt, nämlich

„ob man dem Wortlaut des Textes treu bleiben, also wortwörtlich übersetzen soll, oder ob man dem Sinn des Textes treu bleiben soll, was gleichbedeutend

wäre mit einer freien oder literarischen Übertragung,  
einer Adaption, mit einer *belle infidèle*.“

Wie bereits oben erwähnt, übersetzte man anfangs zunächst nur im geistlichen Bereich. Dort herrschte die Devise, „die Wörter eines heiligen Textes seien eins nach dem anderen zu übersetzen.“<sup>2</sup> Die einzuhaltende Worttreue vermied nach Ansicht der Kirche „Gottes Wort durch eine persönliche Interpretation zu verfälschen.“<sup>3</sup>

Außerhalb dieser Gemeinschaft ging man an das Übersetzen etwas lockerer heran. Die Übersetzer verfuhrten nach persönlicher Neigung: es wurde frei übersetzt, adaptiert, resümiert, entwickelt und auch umgestaltet. In anderen Worten wurde in *belle infidèle* übersetzt. Der Begriff stammt aus dem französischen und heißt frei ins Deutsche übersetzt „Treulose Schönheit“. *Belle infidèle* sind „des traductions, qui pour plaire et se conformer au goût et aux bienséances de l'époque“.<sup>4</sup> Das heißt andersgesagt, dass die Übersetzungen dem Zielpublikum angepasst wurden. *Belle infidèle* ist unweigerlich mit einer gewissen Kritik behaftet, da sich die Ansichten der Menschen im Laufe der Jahrhunderte stets weiterentwickelt und geändert haben, dadurch gibt es immer wieder neue Übersetzungen, die bald mit dem Original nicht mehr viel gemeinsam hatten.

---

<sup>2</sup> Mounin 1967: 30

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Belles\\_infid%C3%A8les](http://fr.wikipedia.org/wiki/Belles_infid%C3%A8les); Stand 26.10.2012



## 2. Die Synchronisation

To most people [...] ‚translation‘ means ‚book translation‘.“ (Gottlieb 1997: 19)

Wie wir an den folgenden Beschreibungen der Übersetzungsvarianten Synchronisation und Untertitelung erkennen werden, sind die Möglichkeiten weitaus schwieriger als eine „einfache“ Buchübersetzung.<sup>5</sup> Es sind generell viel mehr Regeln zu beachten und es steht vor allem nicht die Option der Fußnote zur Verfügung, die ein Buchübersetzer nutzen kann um etwaige Unklarheiten oder Ergänzungen in dieser zu erklären.

### 2.1. Die Einführung

#### 2.2.1. Begriffsverständnis

„Dubbing can best be described as the technique of covering the original voice in an audiovisual production by another voice“ (Dries 1995: 9)

Unter dem Begriff Synchronisation, Filmsynchronisation oder Spielfilmsynchronisation versteht man einen

„process of sound recording in which a voice, which may or may not be that of the actor appearing on the screen, is synchronised with the lip movement of the film actor. Dubbing is most often used in the making of foreign-language versions of a film, but sometimes dialogue in the original language is dubbed.“ (Katz, zit. nach Marx 2001: 8)

---

<sup>5</sup> Vgl. Döring 2006: 9

Marx (2001: 9) ist mit den verschiedenen Definitionen für Synchronisation nie ganz zufrieden, da nach ihrer Ansicht nach die Synchronsprecher, die einen wichtigen Teil in der Synchronisation übernehmen, stets in Vergessenheit geraten, daher finden wir bei ihr eine sehr detaillierte Erklärung für Synchronisation:

„Synchronisation ist die Übertragung ausländischer Filmdialoge in die jeweilige Zielsprache durch Übersetzung, deren mündliche, lippensynchrone Umsetzung durch Synchronsprecher, sowie die synchrone Verbindung des originalen Bildmaterials mit dem neu aufgezeichneten Dialog.“

Der Begriff Synchronität bedeutet nach Herbst (1994: 9) „eine zeitliche Übereinstimmung eines sprachlichen Elements (Lautes, Wortes oder Satzes) mit dem Bild des Films.“ Anders gesagt, für die Anforderung einer Filmübersetzung wird eine Gleichzeitigkeit zwischen dem, was das Publikum sieht und dem, was das Publikum hört, angestrebt.

### **2.2.2. Zur Geschichte**

„Silent films had a universal appeal but the ‚talkies‘ immediately presented problems“ (Luyken 1991: 29f)

Mit der Entwicklung des Tonfilms kamen neue Schwierigkeiten auf Produzenten zu, die bei Stummfilmen kein Problem darstellten, etwa als Grau (Grau, zt. nach Marx 2001: 28) erkannte,

„daß einzelne Darsteller für Tonaufnahmen nicht geeignet waren. Die Bedeutung der Mimik wurde durch das gesprochene Wort verdrängt, man stellte fest, daß die ‚Mikrophonstimme‘ oft nicht zum Erscheinungsbild ‚paßte‘“.

Das größte Problem stellte sich aber bei der Verbreitung eines Filmes. Zur Zeit des Stummfilms konnte man die Zwischentiteln, wenn es überhaupt welche gab, leicht durch anderssprachige austauschen. Beim Tonfilm war es nun nicht mehr so einfach, die Filme einem breiten und ausländischen Publikum zugänglich zu machen. Um den wichtigen Profit aus ausländischen Märkten nicht zu verlieren, mussten sich die Produzenten etwas einfallen lassen um dies zu verhindern. Man bewältigte zunächst das Problem somit, dass man verschiedensprachige Versionen – sogenannte *double versions* – eines Films herstellte, d.h. man produzierte mehrere Filme „mit dem gleichen Drehbuch, dem gleichen technischen Team, in den gleichen Dekorationen, aber mit je verschiedenen [...] Schauspielern.“<sup>6</sup>

Diese Vorgehensweise wurde aber ziemlich schnell unterlassen, da sie „quickly found to be expensive and unwieldy“<sup>7</sup>, wie es Luyken (Luyken, zit. nach Gottlieb 1997: 52) nochmals auf den Punkt bringt:

„One way to produce multilingual audiovisual products is the shooting of the production in various language versions. While this might only add some 3-5% to the entire costs of major productions, it is still very expensive, and not an option for already existing programmes and most new productions.“

Als Alternative dazu wurde die Nachsynchronisation des Dialogs in eine andere Sprache angewandt. Die ersten Versuche hierzu waren sehr rudimentär. Das Prinzip war „eine *Isochronie der Pausen und der Sprechpartien* zu erreichen.“<sup>8</sup> Der Anfang und das Ende eines Sprechakts eines Synchronsprechers wurde mit einem Loch im Filmstreifen markiert. Wenn so eine Perforation eine Lampe durchquerte, erschien ein rotes Licht und der Synchronsprecher begann seinen Part zu sprechen. Er musste fertig sein, wenn wieder ein rotes Licht, bedingt durch

---

<sup>6</sup> Bräutigam 2001: 9

<sup>7</sup> Luyken 1991: 30

<sup>8</sup> Mounin 1967: 142

die zweite Perforation, aufleuchtete.<sup>9</sup> Der Übersetzer bemühte sich auch um eine silbengeheure Übersetzung, die aber auch nicht den zufrieden stellenden Effekt erzielte, da hierbei nicht das Sprechtempo beachtet wurde.<sup>10</sup> Mounin (1967: 142) klärt auf, dass man daher begann

„die verschiedenen [Mundb]ewegungen, die zu respektieren waren, wenn die Synchronisation die Illusion eines Originaldialogs hervorrufen sollte, zu entdecken und genauer zu berücksichtigen“

Die Mundbewegungen in den Übersetzungsprozess aufzunehmen war schon der richtige Schritt zur Entwicklung der anspruchsvollen Filmsynchronisation, doch es gibt laut Edmond Cary<sup>11</sup> noch andere Punkte, die zu beachten sind, damit die Synchronisation „perfekt“ wird:

- o Isochronität des übersetzten Textes mit der Mimik
- o Isochronität des übersetzten Textes mit den Gebärden
- o Isochronität des übersetzten Textes mit allen anderen körperlichen Äußerungen

D.h., an die Filmübersetzung können laut Döring (2006: 9)

„nicht die gleichen Anforderung [...] gestellt werden wie an eine literarische Übersetzung – denn die Übersetzung wirkt nur stimmig, wenn sie sich harmonisch in den Film fügt.“

In anderen Worten gesagt, muss man ein ausgeglichenes Zusammenspiel von nichtsprachlichen und sprachlichen Elementen erwirken.

---

<sup>9</sup> Vgl. Mounin 1967: 141f

<sup>10</sup> Vgl. 2.4 Nachteile

<sup>11</sup> Vgl. Mounin 1967: 144

Diese Punkte der Isochronitäten fasst Herbst (1994: 50) unter den Begriff der Gestensynchronität<sup>12</sup> zusammen,

„die einen Typ der paralinguistischen Synchronität darstellt. Als Gesten sollen dabei alle kinesischen Elemente einer Äußerung aufgefaßt werden, die ein Element der Bewegung enthalten und in direkten Zusammenhang mit der gesprochen Sprache stehen, also z.B. das Hochziehen von Augenbrauen, Kopf- oder Handbewegungen.“

Das Einhalten der verschiedenen Isochronitäten wurde zur dominierenden Methode in der Filmübersetzung. Anfangs wurden Übersetzungen nur in Hollywood selbst durchgeführt, mit der Zeit haben sich dann aber in den einzelnen Ländern eigene Synchron-Produktionsstudios angesiedelt.

#### **2.1.2.1. Zensur durch Synchronisation**

„Auch totalitäre Regime und ihre Zensoren haben die ‚schöpferischen‘ Möglichkeiten der Synchronisation genutzt“ (Davidson, zit. nach Marx 2001: 27)

Die Synchronisation begünstigte auch eine nicht auf staatlich begründete sondern profitbezogene Zensur. Das beste Beispiel hierfür ist der Film „Casablanca“ (1942). Der Film hatte als Inhalt eine Nazigeschichte, diese wollte man aufgrund von befürchteten Umsatzeinbußen nicht originaltreu übersetzen. Wer möchte schon in Deutschland kurz nach Kriegsende Filme sehen, in denen die Deutschen selbst nicht gut wegkommen? Daher wurden in Casablanca die Nazis zu Ganoven

---

<sup>12</sup> Vgl. 4.2. Gestensynchronität

und alle Szenen mit Major Strasser und anderen Nazis wurden herausgeschnitten.<sup>13</sup>

#### 2.1.2.2. Wo wird synchronisiert?

„Da der Film eine Ware ist, deren Herstellung so extrem teuer ist, daß sie von vielen Leuten gesehen werden muß, um sich zu rentieren, führt an der Synchronisation kein Weg vorbei.“  
(Bräutigam 2001: 25)

Ein Einkäufer eines fremdsprachigen Films wird sich dann für die Synchronisation entscheiden, wenn absehbar ist, dass viele Kopien in seinem Land auf den Markt gebracht werden können.<sup>14</sup> Je größer die Einwohnerzahl desto wahrscheinlicher kommt es zur einer Synchronisation, da sich die Kosten hierbei bezahlt machen können. Zu diesen Synchronisationsländern gehören vor allem Deutschland, Österreich, Frankreich, Spanien und Italien.<sup>15</sup> Dies begründet sich in der Einführung des TVs in den Hausalten seit den 50er Jahren. Durch die enorme Publikumsgröße in diesen einzelnen Ländern, rentiert es sich die teurere Übersetzungsart zu verwenden. Die Vorliebe zur Synchronisation wird in den oben genannten Ländern niemals schwinden, da das Publikum damit aufwächst, daher wird nie der Fall eintreten, dass Verleiher oder Produzenten zu Gunsten von niedrigeren Kosten auf Untertitel umsteigen, da das Risiko besteht diese Zuschauer zu verlieren. Es ist nämlich laut Döring (2006: 27) anzunehmen,

„dass ein Film, der synchronisiert wird, einen großen und – etwa hinsichtlich der Altersstruktur, der regionalen und sozialen Zugehörigkeit, des Vorwissens über die Ausgangssprache und –kultur –

---

<sup>13</sup> Mehr zur Synchrongeschichte während und nach dem 2. WK vgl. Bräutigam 2001: 13ff und Marx 2001: 30ff

<sup>14</sup> Vgl. Döring 2006: 23

<sup>15</sup> Vgl. Dries 1995: 10 und Marx 2001: 9

breitgefächerten Publikum zugänglich gemacht werden soll.“

#### **2.1.2.2.1. Synchronisation in Österreich**

In Österreich selbst gibt es keine eigenen Synchronfassungen, da aufgrund der gemeinsamen Sprache die Synchronisationen aus Deutschland verwendet werden. Es gibt aber auch Ausnahmen, wo einzelne Rollen der deutschen Synchronisation durch österreichische Dialekte, meist Wienerisch, ersetzt werden, z.B. Arielle, Oben. Dies beschränkt sich – wie die Beispiele es zeigen – vor allem auf Kinderfilme. Schweinchen Babe und Schweinchen Babe in der großen Stadt wurden sogar vollständig auf österreichisch synchronisiert.<sup>16</sup>

#### **2.1.3. Die Kunst der Synchronisation**

„Einen perfekt synchronisierten Film sollte man daran erkennen, daß man in keiner Sekunde auf den Gedanken kommt, daß er synchronisiert wurde!“  
(Bräutigam 2001: 5)

Die Synchronisation hat den Ruf „Täuschung, Bluff, Betrug und Surrogat“<sup>17</sup> zu sein. Doch wenn man es ganz genau nimmt, verkörpert der Film an sich auch nichts anderes. Ein Film erzeugt Illusion, d.h., er zeigt Unwahres, die Figuren gibt es im wirklichen Leben nicht, die Schauspieler tun so als ob. In anderen Worten kann eine gute Synchronisation dazu führen, dass nur eine Illusion – die des Films und der in ihm erzählten Geschichte – in der zielsprachigen Fassung erhalten wird und eine schlechte Synchronisation dazu, dass man sich mit zwei Illusionen konfrontieren muss, nämlich die des Films und die Tatsache der Synchronisation. Das dies, ob es sich um eine gute oder schlechte Synchronisation handelt, ein subjektives Empfinden ist, muss jeder Zuschauer für sich selbst entscheiden, ob er sich der Illusion des Films hingeben kann oder durch die Illusion der Synchronisation gestört fühlt.

---

<sup>16</sup> Zur Situation der Übersetzungstätigkeiten in Österreich vgl. Marx 2001: 39

<sup>17</sup> Bräutigam 2001: 23

„Dubbing should create the perfect illusion of allowing the audience to experience the production in their own language without diminishing any of the characteristics of the original language, culture and national background of the production. Any irregularitiès can destroy this illusion and will bring the audience back to reality. The work is well done when no one is aware of it.“ (Dries 1995: 9)

In Filmmagazinen ist so gut wie nie die Synchronisation ein Thema. Es wird höchstens der Originaltitel des Films angeführt und bei einem Animationsfilm werden auch noch neben den Originalsprechern die deutschen Synchronsprecher angegeben. Generell ist es mit der Synchronisation so, dass sie bei einer Filmkritik nur dann erwähnt wird, wenn der Film an sich schon schlecht ist.<sup>18</sup> In der Regel wird die Synchronisation in Fachkreisen, wenn überhaupt, eher negativ betrachtet. Rudolf Arnheim (Arnheim, zt. nach Paech 2012: 55) meint,

„dass das Verfahren künstlerisch strikt zu verwerfen ist. [...] Dass hier die primitivsten Voraussetzungen für künstlerische Wirkung fortfallen, ist wohl selbstverständlich. Zum mindesten erleidet dadurch die Originalform des Werkes eine grundlegende Veränderung und schon dieser Einwand sollte genügen!“

Edmond Cary (Mounin 1967: 144) ist hier ganz andere Ansicht, da er sagt, dass Filmsynchronisation sogar „die höchste Stufe in der Kunst des Übersetzens sei.“

---

<sup>18</sup> Vgl. Bräutigam 2001: 7



### 2.1.3.1. Worttreue vs. Sinnfreue

„Einerseits sollen sie [die Synchronfirmen] den ausländischen Film verständlich machen, andererseits können sie ausländische Eigenarten nicht unkorrigiert übernehmen, da sonst einzelne Passagen oder der ganze Film möglicherweise mißverstanden werden.“ (Walach in Marx 2001: 19)

Bei der Synchronisation ist Worttreue nicht das Maß aller Dinge. Etienne Dolet (Mounin 1967: 145) erkannte recht schnell, dass eine wortwörtliche Übersetzung bei einer Filmsynchronisation nichts zu suchen hat, wenn er meint, dass

„Sinn und Stoff des filmischen *Moments* [zu übersetzen sind]. Und der Sinn ist getroffen, wenn das Publikum des synchronisierten Films genauso reagiert hätte, wie das Publikum der Originalfassung.“

D.h., wenn durch z.B. kulturelle Unterschiede der Ausgangssprache zu der Zielsprache eine wortgetreue Übersetzung nicht möglich ist, muss sich der Übersetzer etwas Neues ausdenken, „das genauso spritzig wirken wird wie die Stelle im Original.“<sup>19</sup> Synchronisation kann daher mit der *belle infidèle* verglichen werden, da hier nicht auf wortwörtlich Übersetzung zurückgegriffen wird, sondern der Schwerpunkt auf eine lippensynchrone und sinngemäße Übersetzung gesetzt wird als auf Worttreue.

Untern Strich gesehen, bedeutet das also, dass die eigentliche Problematik der Synchronisation nicht in den Sprachbarrieren liegt, sondern nach der Meinung von Manhart (Manhart in Snell-Hornby 1998: 264)

---

<sup>19</sup> Mounin 1967: 145

„vielmehr in der kulturellen Asynchronität, d.h. in der Visualisierung kultureller Verhaltensweisen, die im Bildteil unveränderbar vorgegeben sind und im Synchrondialog nicht reflektiert werden können.“

## **2.2. Der Arbeitsprozess**

Wie kommt es eigentlich zu einem synchronisierten Film? Welche Arbeitsschritte müssen getätigt werden, bis man das übersetzte Produkt im Kino/Fernsehen betrachten kann? Welche Berufsgruppen sind in der Produktion involviert und welche Ansprüche werden an Synchronsprecher und an die Synchronisation selbst gestellt? Diese Fragen sollen hier nun beantwortet werden.

### **2.2.1. Der Rohübersetzer**

„[J]e besser sie [die Rohübersetzung] ist, desto mehr kann der Synchronautor später mit der Sprache spielen und die Dialoge ausfeilen.“ (Maier 1997: 104)

Das Material eines ausländischen Films wird durch einen Verleiher oder durch eine Fernsehstation, die die Lizenzrechte für den Film/die Serie erworben haben, an eine Synchronfirma verschickt. Am Anfang eines Übersetzungsprozess steht die Rohübersetzung der Dialogliste des Originalfilms, die continuity. Den Rohübersetzern steht dabei der Film nicht zu Verfügung, d.h. dass „sie gesprochene Sprache auf der Grundlage geschriebener Sprache umsetzen müssen. Intonation, Mimik und Gestik, die für die Interpretation einer Äußerung entscheidend sein können, sind den Rohübersetzern also nicht zugänglich.“<sup>20</sup> Aus diesem Grund erscheint für Krueger (Krueger, zt. nach Herbst 1994: 1999) der Ausdruck Rohübersetzung nicht passend und geht über diese Tätigkeit als Blindübersetzung zu benennen:

---

<sup>20</sup> Herbst 1994: 199

„Die eigentliche Übersetzerische Tätigkeit muß ohne das Bild, also ohne den wichtigsten Informationsträger über den Gang der Handlung, aber auch über Alter und sonstige Charakteristika der handelnden Personen, den zeitlich-räumlichen Kontext und die atmosphärische Einbettung auskommen und kann diese Gegebenheiten oft nur errahnen. Und deshalb würde ich das Ergebnis weniger als Roh- denn als Blind-Übersetzung bezeichnen.“

Im besten Fall wird dem Rohübersetzer das Postproduction Script bereitgestellt. Das Postproduction Script unterscheidet sich zum Drehbuch insofern, da alle Änderungen der Dialoge – denn die Schauspieler halten sich nicht immer genau an jedes Wort – während dem Dreh notiert werden. Wie oft so eine Abweichung von Originaldrehbuch stattfinden kann, werden die folgenden Beispiele zeigen:

**Beispiel 01 (S01E01, ab 00:00:35)**

Drehbuch Laura: A telemarketer who calls you „Monkey Man“?  
Charlie: That’s how I’m listed in the phone book.

Enddialog Laura: A telemarketer who calls you „Monkey Man“?  
Charlie: **I’m on some weird list.**

**Beispiel 02 (S01E01, ab 00:04:21)**

Drehbuch Jake: Boy, is your eye red.  
Charlie: You should see it from in here. Jack, right?  
Jake: Jake.

Enddialog Jake: Boy, is your eye red.  
Charlie: You should see it from in here. **What are you doing here, Jake?**

Diese Beispiele lassen bewusst werden, wie wichtig ein Postproduction Script ist. Es werden Sätze im Enddialog ganz anders gesagt als im Drehbuch, vor allem inhaltlich. Nimmt man Beispiel 2 heran, weiß Charlie im Drehbuch nicht den richtigen Namen seines Neffen, im Enddialog doch sehr wohl.

**Beispiel 03 (S01E01, ab 00:01:00)**

Drehbuch Alan: Charlie, it's Alan. Your brother. No big deal, just wanted to touch base. My wife threw me out and I'm kind of losing the will to live. So, when you get a chance...

Enddialog Alan: Charlie, it's Alan. Your brother. No big deal, just wanted to touch base. My wife threw me out, and I'm kind of losing the will to live. So when you get a chance, **I'd really love to...I don't know...**

**Beispiel 04 (S01E01, ab 00:09:34)**

Drehbuch Alan: Dr. Bloom, this is Alan Harper. My wife and I need to cancel our marriage counselling appointment this afternoon... Well, something came up... It's kind of personal... I've got to go.

Enddialog Alan: Dr. Bloom? Yes, yes this is Alan Harper. My wife and I need to cancel our marriage counselling appointment this afternoon. Yes, well, something came up. Well, it's kind of personal. **I mean. Well, yeah, I know the point of these things is...**I've got to go.

**Beispiel 05 (ab 00:14:06)**

Drehbuch Alan: I'm not that suffocating guy you threw out of the house four and a half days ago.

Enddialog Alan: I'm not that suffocating guy you threw out of the house four and a half days ago, **let me tell you that.**

**Beispiel 06 (ab 00:18:36)**

Drehbuch Laura: How are we supposed to have sex while your biological clock is going off?

Charlie: Nothing's going off, honest. I'm just horny.

Enddialog Laura: How **am I** supposed to have sex while your biological clock is going off?

Charlie: ...

Die Beispiele 3-6 zeigen an, dass oft auch Sätze hinzugefügt oder auch weggelassen werden. Wiederum zeigt sich, dass hierbei ein Postproduction Script für den Übersetzer wichtig ist.

#### **Beispiel 07 (S01E01, ab 00:01:44)**

Drehbuch Alan: Twelve years and she just throws me out. What was the point of our wedding vows?

Enddialog Alan: Twelve years and she just throws me out. **I mean**, what was the point of our wedding vows?

#### **Beispiel 08 (S01E01, ab 00:02:22)**

Drehbuch Alan: Don't be ridiculous. Judith doesn't even like sex. All she kept saying what she feels suffocated. She kept going on and on.

Enddialog Alan: Don't be ridiculous. Judith doesn't even like sex. **I mean**, all she kept saying was she feels suffocated, **you know**? She kept going on and on.

Diese Beispiele weisen auf – und solche Beispiele gibt es zu dutzend – dass immer wieder Phrasen wie „I mean“, „You know“ etc, im Enddialog eingefügt werden. Im Vergleich zu den anderen zwei Beispielgruppen, haben diese Änderungen des Drehbuchs keinen gravierenden Einfluss auf die Übersetzung.

Im Falle einer Serie, beinhalten das Postproduction Script auch eine Vorschau auf die Entwicklung eines Charakters, was für die Stimmenauswahl von Bedeutung ist. Weiteres sollte dieses Script noch folgende Punkte beinhalten:<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. Dries 1995: 23

- o Lateinische Namen aller vorkommenden Blumen und Pflanzen, da selbst Wörterbücher oft keine passenden Übersetzungen liefern.
- o Slang Ausdrücke und lokal begründete Witze sollen erklärt werden.
- o Spezielle technische und wissenschaftliche Ausdrücke sollen erläutert werden.
- o Wenn z.B. in einem englischsprachigen Film ein spanischer Dialog vorkommt, sollte angemerkt werden, welche Ansprüche in der Übersetzung diesbezüglich herrschen, d.h., ob der Dialog in der Synchronisation auch auf Spanisch stattfinden soll, oder ob die Entscheidung darüber dem Übersetzer überlassen wird.
- o Liedertexte sollen gänzlich notiert werden, da es für den Übersetzer schwierig sein kann, diese nur durchs Hören niederzuschreiben.
- o Um Unklarheiten klären zu können, sollte das Postproduction Script auch eine Kontaktperson beinhalten.

Der Rohübersetzer, der meist extern arbeitet, wird beauftragt die Dialoge gemäß einer wortwörtlichen Übersetzung zu transkribieren. Diese Übersetzung soll adäquat geschehen, denn Übersetzungsfehler in der Rohübersetzung fließen oft in den endgültigen Dialog mit ein, deshalb enthält die Rohübersetzung – ähnlich dem Postproduction Script – zusätzlich Subnotes, die „ausführliche Anmerkungen zu Fachterminologie, Wortspielen, Redewendungen und Anspielungen auf kulturelle oder historische Ereignisse“<sup>22</sup> enthalten. Außerdem beinhaltet die Rohübersetzung Vorschläge wie man diese Schwierigkeiten übersetzen könnte. Die Rohübersetzung ist nämlich nicht

„roh im Sinne des Wortes, sondern eine saubere Übersetzungsarbeit des Originaldrehbuches, wobei es in erste Linie darauf ankommt, alle Feinheiten des Textes und der fachlichen Ausdrücke, wie auch Slangausdrücke, genauestens wiederzugeben.“  
(Grau, zt. nach Marx 2001: 52)

---

<sup>22</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Synchronisation\\_%28Film%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Synchronisation_%28Film%29); Stand 22.10.2012

Die Arbeitsbedingungen für einen Rohübersetzer sind grad nicht die besten, da er ohne Bezug zum Originalfilm eine Übersetzung erarbeiten muss. Diese Tatsache wird aber sukzessive verbessert, indem man den Rohübersetzern eine Videofassung des betreffenden Films zur Verfügung stellt, „damit sie den Dialog im Kontext des Filmbildes sehen können.“<sup>23</sup>

### 2.2.2. Der Dialogbuchautor

„[Man] muß ein gutes Sprachgefühl haben, treffsichere Dialoge herstellen können und die Fähigkeit zum Einleben in die jeweilige Situation aufweisen.“ (Grau, zt. nach Marx 2001: 50)

Die Rohübersetzung wird dem Synchronregisseur übergeben. Manchmal fertigt dieser selbst das Dialogbuch an, aber in der Regel wird die Rohübersetzung dem Dialogbuchautor weitergeleitet, der daraus das Dialogbuch erstellt.

Zuerst versucht er zu erkennen, in welcher sprachlichen Ebene die Protagonisten sich bewegen, erschließt dann den kulturellen Hintergrund und kann dadurch die einzelnen Dialoge eventuell freier formulieren. Mit diesen Erkenntnissen macht er sich daran, das Dialogbuch zu erstellen.

„Dazu sieht er sich Satz für Satz, Szene für Szene immer wieder an, spricht den deutschen Satz [auf ein Diktiergerät] drauf, prüft dabei, ob die Labiale (Lippenschlußlaute wie m, p, b etc.) an den richtigen Stellen sitzen, wo Pausen sind und wie lang, gibt an, wo Text überlappt, ob er im OFF (Schauspieler nicht zu sehen) oder im Kontor (Schauspieler zu sehen, aber nicht sein Gesicht/Mund) gesprochen wird, und notiert jeden Atmer, Schmatzer, Lächler.“ (Manthey 1996: 283)

---

<sup>23</sup> Manhart in Snell-Hornby 1998: 264f

Anders gesagt, sorgt er dafür, dass ein sinngemäß entsprechender Text den im Bild gesehen Mundbewegungen angepasst wird. Hierbei sei auch von Herbst angemerkt, dass die Lippenbewegungen nicht nur von der jeweiligen Sprache abhängig ist, sondern von den anatomischen Eigenschaften der Schauspieler, d.h., hat ein Darsteller einen sehr großen Mund, wird auch demnach die Mundbewegung ausgeprägter sein als bei schmalen Lippen. Die Lippenbewegung wird auch noch durch Lippenstift betont, „während Bärte bei Männern zwar die Bewegung an sich unterstreichen können, die Qualität der Lippenstellung aber auch oft überdecken.“<sup>24</sup>

#### **2.2.2.1. Kritik**

Kritik am Übersetzungsprozess wird insofern laut, da es eine Arbeitsteilung zwischen einem Rohübersetzer und einen Dialogbuchautor gibt. Wünschenswert wäre es, wenn diese Arbeit – Erstellung Rohübersetzung und Dialogbuch – von ein und derselben Person erfolgt um Fehlerquellen zu vermeiden.

Herbst (1994: 198f) ist aber der Meinung, dass eine Arbeitsteilung sehr wohl notwendig ist, da reine Sprachübersetzer nicht

„in der Lage sind, Dialoge zu schreiben, die lippensynchron sind. Andererseits kann von Synchronregisseuren [oder vom Dialogbuchautor] nicht erwartet werden, dass sie die Fremdsprache (so gut) beherrschen um das Drehbuch selbst zu übersetzen. [...] Die Funktion der Rohübersetzung ist im Wesentlichen, dass der Synchronautor weiß „worum es geht.“

---

<sup>24</sup> Herbst 1994: 31



### **2.2.3. Die Cutterin**

Nach dem Erstellen eines Dialogbuchs wird gegebenenfalls dieses dem Auftraggeber für eventuelle Änderungswünsche und zur Prüfung vorgelegt, danach ist der übersetzerische Vorgang abgeschlossen und der technische Teil der Synchronisation beginnt.

Das fertige Dialogbuch wird durch die Cutterin (die weibliche Version deshalb, weil hauptsächlich Frauen diese Tätigkeit ausführen) getaked, d.h.,

„es wird je nach Länge des Films in 800 bis 1000 fortlaufend num[m]erierte kurze Einheiten, Takes genannt, eingeteilt, die aus je ein bis zwei Sätzen oder auch nur Atmern und Lauten bestehen können.“  
(Manthey 1996: 285)

Diese Vorgehensweise begründet sich dadurch, dass die Synchrosprecher keine Zeit haben den Text zu lernen oder zu proben,<sup>25</sup> deshalb wird der Dialog in leicht merkbare Fragmente aufgeteilt und zusätzlich erleichtert dies die Arbeit der Cutterin beim Synchroschnitt. Die Synchronisation für einen 90 Minuten langen Film benötigt 4-5 Tage bei 170-200 Takes am Tag. Eine weitere wichtige Funktion der Cutterin ist es bei den Aufnahmen auf die Lippensynchronität zu achten.

### **2.2.4. Der Aufnahmeleiter**

Zeitgleich zur Vorbereitung der Takes bereitet der Aufnahmeleiter einen Drehplan der Synchrosprecher nach deren Verfügbarkeit vor. Hier lautet vor allem die Devise Zeit ist Geld, daher ist ein gutes Zeitmanagement von unbedingter Wichtigkeit, weshalb der Aufnahmeleiter den Drehplan so koordinieren wird, dass die Synchrosprecher ihre Rollen in einer kürzest möglichen Zeit aufnehmen können, d.h. Nebendarsteller sollten an einem Tag erledigt sein und

---

<sup>25</sup> Vgl. 2.2.7.1 Die Anforderungen an Synchrosprecher und 2.4 Nachteile

Hauptdarsteller sollten die gesamte Aufnahmezeit zur Verfügung stehen. Neben dem Zeitfaktor sollte der Aufnahmeleiter wenn möglich auch die Anforderungen beachten, die an die Synchronsprecher gestellt werden, d.h., wenn z.B. eine Hauptrolle sehr viele „Schrei-Szenen“ hat, sollten diese nicht am selben Tag aufgenommen werden, sondern verteilt auf den Drehplan um die Stimme zu schonen.

### **2.2.5. Der Synchronregisseur**

Die Aufgabe eines Synchronregisseurs ist es,

„die Synchronsprecher zu instruieren, ihnen den Charakter der ihnen zugeordneten Figuren zu erläutern und Anweisungen für Ausdruck und Modulation zu geben [...]“. (Bräutigam 2001: 34)

Dies ist notwendig, da die Sprecher sehr selten selbst das gesamte Dialogbuch und den ganzen Film kennen, da die Filmproduzenten aufgrund Vorsichtsmaßnahmen dies erzwingen, weil sie nicht möchten, dass die Möglichkeit besteht, dass Synchronsprecher zu viel wissen und dieses Wissen noch vor Filmstart verbreiten können.

Jedenfalls ist es so, dass der „Sprecher die ganze Szene im Original [sieht], um sich ein Bild von der Stimmung und ihrer Aufgabe machen zu können“<sup>26</sup>, danach gibt es einen Countdown von vier Sekunden und bei 4 spricht der Sprecher seinen Text laut Dialogbuch ins Mikrofon, sooft bis die Cutterin mit der Lippensynchronität und der Tonmeister mit dem geräuschfreien Hintergrund zufrieden sind.

Die Aufnahme findet in einer nicht chronologischen Reihenfolge statt, zusätzlich befinden sich die Sprecher immer alleine im Aufnahmerraum und manchmal kann es auch aus Termingründen vorkommen, dass der Sprecher seine Takes in einem ganz anderem Tonstudio aufnimmt als der Film synchronisiert wird.

---

<sup>26</sup> Vgl. Manthey 1996: 286

### 2.2.6. Der Tonmeister

Nachdem die ganzen Takes aufgenommen wurden, beginnt die letzte Phase des Synchronisationsprozess. Hier spielt der Tonmeister die Hauptrolle. Seine Aufgabe ist es jetzt, die Sprachaufnahmen mit dem IT-Band zu mischen. Das IT-Band enthält sämtliche Geräusche und Musik der Originalaufnahme. Manchmal kommt es aber auch vor, dass das Band nicht vollständig ist, dann kommt der Geräuschemacher zum Einsatz, der fehlende Geräusche neu aufnimmt. Wie bereits oben erwähnt, herrschen im Tonstudio andere Konditionen als auf dem Filmset. Im Tonstudio spricht man nur ins Mikrofon, wenn aber z.B. im Film jemand aus einem Lautsprecher oder durchs Telefon spricht, dann muss der Tonmeister mit Hilfe des Mischpults diesen Effekt nachimitieren.

Weiteres können noch Stimmqualitäten wie Erzählerstimme oder Gedankenstimme verändert werden. Der Tonmeister ist somit für die

„akustische Dimension verantwortlich, wonach die Sprecher entsprechend ihrer Bildposition zu hören sein müssen. Ein im Vordergrund agierender Schauspieler klingt ja lauter als die sich im Bildhintergrund aufhaltende Actrice.“ (Maier 1997: 112)

Nach Fertigstellung der Soundmischung „ist die Synchronisation beendet, und der Auftraggeber erhält nach einer abschließenden Begutachtung seinen „übersetzten“ Film.“<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Manhart in Snell-Hornby 1998: 265

## 2.2.7. Die Synchronsprecher

### 2.2.7.1. Die Anforderung an Synchronsprecher

„[D]er Synchronsprecher muss einer bereits existierenden Figur seine Stimme geben und dem zielsprachigen Publikum soll die Illusion vermittelt werden, der Schauspieler spräche tatsächlich in der Zielsprache.“  
(Döring 2006: 9)

Die grundsätzliche Anforderung an Synchronsprecher ist eine Schauspielausbildung zu absolvieren, da man nach der Meinung von Regina Lemnitz – selbst Schauspielerin und Synchronsprecherin (Lemnitz, zt. nach Marx 2001: 65) „beim Synchronisieren nämlich keine Anlaufzeiten [hat], man muß hinein in den großen Ausbruch, ins Lachen, ins Weinen, das erfordert eine besonders starkes Reaktionsvermögen“.

Hinzu kommen noch das unabdingbare Rhythmusgefühl, das für den Sprachrhythmus des Originals hilfreich ist, und die Musikalität. Manthey (1996: 287) führt auch diese Punkte für die Grundvoraussetzungen eines Synchronsprechers an:

„Einfühlungsvermögen, Musikalität, rhythmisches Empfinden und Konzentrationsfähigkeit [sind die] Grundvoraussetzungen für einen guten Sprecher. Es ist eine sehr spezielle Begabung, sich einem anderen Schauspieler unterordnen, in Sekundenschnelle die Stimmung vom Original abnehmen zu können und das dann noch lippensynchron zu sprechen.“

Nicht jeder gute Schauspieler ist somit auch gleich ein guter Synchronsprecher. Im Tonstudio herrschen andere Bedingungen als auf der Bühne oder dem Set, Bräutigam (2001: 26) stellt daher fest, dass ein Synchronsprecher

„außer dem sprachlich-dialogischen Element auch den vorgegebenen Rhythmus und die Dynamik des Bildes adäquat herüberbringen [muss] – an einem nüchternen Mikrofon-Pult stehend, auf Sekunden Takes fixiert, von technischen Anweisungen kommandiert.“

Die Tatsache der nicht vorhandenen Interaktion mit Dialogpartnern könnte eine Synchronisation erschweren, denn durch die Stimme werden Emotionen übermittelt und man kann davon ausgehen, dass man emotionaler bei einer Interaktion spricht als alleine im Aufnahmerraum. Weiteres könnte es auch schwierig sein, die Rolle und deren Intention zu verstehen, wenn man nicht den ganzen Film und nicht die Beziehung der zu synchronisierenden Figur zu den restlichen Figuren kennt, daher muss ein Synchronsprecher sich ohne Eigeninitiative und Entwicklungsmöglichkeit schnell in die zu synchronisierende und fest fixierte Rolle hineinfinden, wie dies Müller-Schwefe (Müller-Schwefe, zt. nach Herbst 1994: 87) treffend formuliert:

„Der Übertragungsprozeß der Synchronisation, soweit er das *Sprachliche* betrifft, erstreckt sich bei Spielfilmen auf *parole* und nicht auf *language*. Das bedeutet, daß es sich neben der adäquaten lexikalischen, syntaktischen und semantischen Wiedergabe des Originaltextes auch darum handelt, den Ausdruck des Originals phonetisch angemessen wiederzugeben, dem Zusammenhang zwischen gestischen Ausdruck und sprachlicher Vermittlung Rechnung zu tragen und die Funktion der Figuren im Zusammenhang der Figurenkonstellation nicht zu verändern. In dieser Hinsicht hat es der Schauspieler auf der Bühne wesentlich einfacher als der

Synchronsprecher eines Filmes: Er kann, ja er muß das gesprochene Wort der vom Regisseur mit dem Dramaturgen und den Schauspielern gemeinsam erarbeiteten Konzeption, auch wenn es sich um einen aus einer anderen Sprache übersetzten Text handelt, entsprechend gestalten. Mit anderen Worten, die Interpretation des übersetzten Textes ist nicht wie im Film, der synchronisiert werden soll, bereits vollkommen vorgegeben. Der Synchronsprecher hingegen muß sich, vor allem wenn es sich um tragende Rollen handelt, im Sprechen den Bedingungen anpassen, die bereits durch die in der Originalfassung festgelegte Interpretation fixiert sind.“

#### **2.2.7.2. Auswahl der Synchronsprecher**

Wird ein neuer Film/eine neue Serie in einem Synchronstudio in Auftrag gegeben, werden zunächst die Sprecher für die Hauptrollen gesucht und danach für die Nebenrollen. Harry Tonke (Aufnahmeleiter) erklärt in einem Gespräche mit Gudrun Marx (2001: 60) die Vorgehensweise folgendermaßen:

„Es gibt sogenannte Jahrgangslisten, nach Männern und Frauen getrennt. Nachdem das Alter des Darstellers im Film geschätzt wurde, sehen wir nach, wer in diesem Altersbereich fallen würde. Dann wird geklärt, was für ein Typ das ist, zum Beispiel ist es ein Böser oder ein Guter, ist es ein Böser, dem man gleich ansieht, daß er ein Böser ist, oder ist es einer, der eine Art Geheimnis hat; ist es ein Dummer, ist es ein Schlauer usw. Es gibt Schauspieler, die besetzt man fast immer auf die Dummen, weil sie das so schön rüberbringen können

und es gibt welche, die kann man nicht auf Schlaue besetzen, weil das absolut unglaublich wäre.“

In anderen Worten gesagt, Castingsentscheidungen werden nicht anhand von Stimmähnlichkeiten getroffen.<sup>28</sup> Bezüglich des Alters herrscht eine Toleranzspanne von +/- 10 Jahren, wobei die Rollen kleiner Jungen hauptsächlich von älteren Mädchen gesprochen werden.<sup>29</sup>

Die Stimme muss also einzig und allein zum Aussehen des Darstellers passen. Dieser Meinung schließen sich auch Götz und Herbst (Götz und Herbst, zit. nach Marx 2001: 62) an, wenn sie sagen:

„Der Originalschauspieler muß eine Stimme bekommen, die zu seiner äußeren Erscheinung ‚paßt‘. Wenn man eine bestimmte Stimme hört, assoziiert man oft Einzelheiten über die betreffende Person wie Körpergröße, Gewicht, Charakter oder Haarfarbe. Das bedeutet jedoch nicht, daß die Stimme des Synchronsprechers der des Originalschauspielers von der Stimmqualität her ähnlich sein muß, denn diese Assoziationen sind nur selten so beschaffen, daß man die Stimme einer Person, die man sieht, als dezidiert merkwürdig empfindet: der Betreffende spricht eben einfach so.“

Auch Müller (Müller, zit. nach Herbst 1994: 79) bestätigt, dass Synchronsprecher für Schauspieler dann gewählt werden, wenn „ihre Stimme und ihre Diktion besonders gut zu deren Erscheinung paßt und sich weitgehend in Höhe und Timbre mit der des Originals deckt.“

Die Regel, dass man nicht auf Stimmähnlichkeiten zwischen Schauspieler und Sprecher achten muss, wird nur dann gebrochen, wenn der Film Gesangselemente

---

<sup>28</sup> Vgl. Herbst 1994: 79

<sup>29</sup> Vgl. Ebd.: 81

beinhaltet, die nicht synchronisiert werden.<sup>30</sup> Hier sollte dann schon auf eine gleichwertige Stimme Wert gelegt werden, „da sonst der Illusionseffekt auf Anhieb zerstört werden würde.“<sup>31</sup>

### 2.2.7.3. Der technisch-apparative Austausch von Stimmen

„Some famous actors from silent film times did not have suitable voices and needed to be dubbed by other actors. The majority of European stars had very strong European accents and were dubbed by American colleagues.“  
(Dries 1995: 9)

Es herrscht nicht nur Synchronisation in eine andere Sprache. Es gibt genügend Fälle, in denen die Stimme der Schauspieler in der Originalfassung dem Regisseur nicht gefallen oder einfach für den Typ des Charakters nicht passend ist. Hier werden dann die Schauspieler von anderen Sprechern der gleichen Sprache synchronisiert.

Ein Beispiel für den technisch-apparativen Austausch von Stimmen wäre Uschi Glas und ihre Rolle der Apanatschi in dem Film „Winnetou und das Halbblut Apanatschi“.<sup>32</sup> Ihr bayerischer Akzent hätte die Authentizität des Films gestört, deshalb wurde sie durch Marion Hartmann synchronisiert. Filme, die diese Tatsache behandeln, wären z.B. *Etoile sans lumière* (1946) oder *Singin in the rain* (1952).

Die Möglichkeit eine Stimme apparativ aufzuzeichnen und diese dadurch jederzeit zu reproduzieren zeigt, dass man seiner eigener Stimmer enteignet werden kann. Eine Enteignung findet insofern statt, weil durch die Trennung der Stimme vom Körper diese jedem beliebigen Körper in den Mund gelegt werden kann. Dieser Vorgang kann auch kritisch betrachtet werden, denn dies wird nach

---

<sup>30</sup> Vgl. Herbst 1994: 79

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Winnetou\\_und\\_das\\_Halbblut\\_Apanatschi](http://de.wikipedia.org/wiki/Winnetou_und_das_Halbblut_Apanatschi); Stand 22.10.2012



der Meinung von Paech (2012: 47f) „als Zerstörung einer ursprünglichen Einheit (der Präsenz) des Körpers und „seiner“ Stimme erlebt und entsprechend verurteilt.“ Verurteilt deswegen, weil der Austausch der Stimmen „die personale Integrität und Individualität der abgebildeten sprechenden (singenden) Person“ verfremdet.

Der Originaltext und die Originalstimme sind nicht mehr zu hören, nur noch der zielsprachige Dialog.

Handelt es sich um Lieder, geht man bei „Two and a half men“ zwei verschiedene Wege. In S04E23 singt Enrique Iglesias eine Stelle des weltbekannten Liedes „You are so beautiful“ von Joe Cocker. In der deutschen Version der Folge wird sein Gesang nicht synchronisiert und man hört die echte Singstimme.<sup>33</sup>

Wird wie bei Beispiel 09 ein für die Serie extra komponiertes Lied gesungen, wird es ins Deutsche übersetzt.

#### **Beispiel 09 (S01E01, ab 00:08:30)**

Charlie: Okay, cereal. We got Frosted Flakes, Cocoa Puffs, Lucky Charms, Maple Loops...

Charlie: Okay, Cornflakes, als da wären Luckycharms, Cocopops, Frosted Flakes, Maple Loops...

Jake: I want Maple Loops.  
„It's got oats and corn and wheat, it's the sweetest breakfast treat! It's maple-maple-maaa...plelicious!“

Jake: Ich will Maple Loops.  
„Weizen drin und guter Mais, das schmeckt gut wie jeder weiß, das ist super hammer mapellecker!“

Charlie: You know who wrote that song? Your Uncle Charlie wrote that.

Charlie: Weißt du von wem der Song ist? Von deinem Onkel Charlie.

Der Zuschauer wird dadurch um ein Originalkunstwerk betrogen, nimmt dies aber zu Gunsten der Tatsache, dass er den Film in seiner Sprache anschauen kann, in Kauf.

---

<sup>33</sup> Vgl. S04E23, ab 00:13:25

Pisek (1991: 6) trifft die Bereitschaft zur Annahme einer synchronisierten Fassung bestens auf den Punkt, wenn er sagt:

„Der durchschnittliche Filmkonsument in unserem Sprachraum wächst mit synchronisierten Filmen auf, die für ihn eine Selbstverständlichkeit sind und deren grundsätzliche Absurdität er nicht hinterfragt.“

#### **2.2.7.4. Im Schatten der Schauspieler**

„[D]ubbing actors are invisible and unknown to all but a few insiders in the business“ (Whitman-Linsen 1992: 9)

Synchrone Sprecher sind verdammt im Schatten der Schauspieler zu leben. Die Namen der Schauspieler, des Regisseurs und vielleicht auch noch des Kameramannes kennt man, nur die der Synchrone Sprecher bleiben hauptsächlich anonym. Diese werden generell nicht als wichtig erkannt und erscheinen, wenn überhaupt, am Ende des Abspanns eines Films. Der Ruf nach Transparenz des Synchronisationsvorgangs sowie der Einbindung der Synchronisation in die Rezeption und Filmkritik wird immer lauter um für

„jene Randfiguren der Filmindustrie [eine Möglichkeit zu schaffen] etwas näher an das Scheinwerferlicht heranzurücken, dessen Glanz zu Unrecht vorenthalten wurde: die „Stimmen im Hintergrund“, die „Sprecher im Dunkeln“, die Hauptdarsteller des „schwarzen Gewerbes“, die Synchrone Schauspieler.“ (Bräutigam 2001: 25)

Diese Anonymität ist aber gleichzeitig von den Produzenten gewollt. Es soll eine Illusion geschaffen werden, in der eben alle Schauspieler eines Films dieselbe Sprache sprechen wie die der Zuschauer.

Wird den Synchronsprechern mehr Aufmerksamkeit und Bedeutung zugesprochen, könnte diese Illusion ge/zerstört werden und viel schlimmer noch für die Produzenten wäre es, wenn Synchronsprecher sich dadurch auch zu Stars entwickeln würden, neben den schon etablierten Star-Schauspielern, denn dies wiederum könnte zu höheren Gagenforderung seitens der Synchronsprecher führen, welche natürlich von Produzenten so gering wie möglich gehalten werden möchten. Diese Gagen sind insofern gering, wenn man die Meinung Bräutigams teilt, „daß Synchronsprechen trotz – oder wohl eher wegen – seiner dienenden Funktion zu den schwierigsten schauspielerischen Tätigkeiten überhaupt gehört.“

34

#### 2.2.7.5. Die Stammsprecher

„[...] man [ist] bestrebt, für dem Publikum bekannte ausländische Schauspieler stets die gleichen deutschen Synchronsprecher zu nehmen, damit die Stimme des bildlich gesehenen Schauspielers ‚wiedererkannt‘ wird“ (Grau, zit. nach Marx 2001: 3)

Den Weg aus der Dunkelheit schaffen die Synchronsprecher, die zu Stammsprecher eines Schauspielers werden.

„A producer or distributor will always want to use always the same voice for the same actors, being afraid of alienating the audience by not using the voice of the actor that they have become used to.“  
(Dries 1995: 15)

---

<sup>34</sup> Bräutigam 2001: 7

Hierbei zeigt sich auch, dass die gezielte Suche nach einem geeigneten Synchronsprecher mit der geeigneten Stimme ein Anliegen der Produzenten und Regisseure ist um eine effektive Vermarktung des Films zu gewährleisten.

Es gibt aber auch Gründe, warum man sich gegen einen Stammsprecher entscheiden muss. Liegt der Fall vor, dass der Stammsprecher zur Zeit der Synchronaufnahmen sich im Urlaub befindet, wird aufgrund der Produktionskosten auf ihn verzichtet, da eben Zeit Geld ist und man deshalb auf seine Rückkehr nicht warten kann, daher wird ein neuer Sprecher für diese Produktion gesucht.

Es kann aber auch aus künstlerischen Gründen die Wahl auf einen anderen Sprecher fallen. Bei den Filmen „Pirates of the Caribbean“ wurde Johnny Depps Stammsprecher David Nathan durch Marcus Off ersetzt „um der „tuntigen“ Diktion des Originals näherzukommen“. <sup>35</sup> Bräutigam (2001: 29) führt den Grund an, warum es wichtig ist die passende Stimme zu finden:

„Die passende Stimme ist für den Gesamteindruck wichtiger als ein korrekter Dialog, denn es gibt kaum etwas Persönlicheres als die Stimme. Färbung, Rhythmus, Fülle und Stärke lassen Rückschlüsse auf Charakter und Psyche des Sprechers zu. Mit der Klangfarbe nach ihrer Wärme oder Kälte, Weichheit oder Härte assoziiert man analoge seelische Eigenschaften. Eine Stimme und ihre Modulation vermitteln also immer Informationen, die über den semantischen Gehalt der Äußerung hinausgehen.“

Weitere Gründe sind, wenn zwei Darsteller, die denselben Stammsprecher haben, gemeinsam in einem Film mitspielen, dann muss für einen Schauspieler ein neuer Sprecher gefunden werden, oder wenn ein Stammsprecher eine hohe Gage

---

<sup>35</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Synchronisation\\_%28Film%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Synchronisation_%28Film%29); Stand 22.10.2012

verlangt, die die Produktionsfirma nicht bezahlen möchte, muss man sich auch auf die Suche nach einem neuen Synchronsprecher machen.

#### 2.2.7.6. Die Synchron-Mafia

Die Tatsache, die treffend von Marx mit dem Begriff „**Synchron-Mafia**“<sup>36</sup> bezeichnet wird, dass im Vergleich zu den vielen ausländischen Schauspielern nur ein geringer Anteil an Synchronsprecher zur Verfügung steht, erklärt Whitman-Linsen (1992: 41) damit, dass eine Sprechbindung zu gewissen Charaktertypen aufgebaut wird:

„If every time we see John Wayne, his voice differs, the actor himself losses credibility. This has led to the catapulting of a handful of actors with well-known voices into high places in the dubbing hierarchy. These specialists are repeatedly hired for source language actors who have been pegged as a special type: the rough guys, the girlish type, the comic figures. The German film-going public has come to be oversaturated with the same few voices for many different actors, be the American, French, Italian or Turkish.

Diese Vorgehensweise wird aber auch kritisiert, wenn Millies (Millies, zit. nach Marx 2001: 14) meint, dass „ein großer Kuchen [...] unter wenigen Sprechern aufgeteilt“ wird.

Beispiele hierfür wären z.B. die Serie „Grey’s Anatomy“ und „Men in trees“. Hier werden beide Hauptdarstellerinnen (Ellen Pompeo und Anne Heche) von Ulrike Stürzbecher<sup>37</sup> synchronisiert. Die Irritation liegt aber auch noch zusätzlich hierbei,

---

<sup>36</sup> Vgl. Marx 2001: 13

<sup>37</sup> Vgl. <https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=660>;  
Stand 04.12.12

dass beide Figuren eine Gedankenstimme haben, d.h. „hört“ man nur diese Serie, kann man nicht eindeutig sagen, um welche Serie es sich nun handelt.

Ein weiteres Beispiel wären die Serien „2 broke girls“ und „The big bang theory“, die zur Zeit auf ProSieben im Abendprogramm<sup>38</sup> hintereinander gespielt werden. Auch hier haben die beiden weiblichen Hauptdarsteller (Kaley Cuoco und Beth Behrs) dieselbe Synchronsprecherin, nämlich Sonja Spuhl<sup>39</sup>. Damit wird bewiesen, was oben mit dem Zitat von Götz und Herbst belegt wurde, dass die Stimme zum Aussehen des Darstellers passen muss. Und im Falle von „The big bang theory“ und „2 broke girls“ werden hier zwei blonde, schlanke Schauspielerinnen von derselben Sprecherin synchronisiert.

#### **2.2.7.7. Der Ruf der Synchronsprecher**

Waren es in der Nachkriegszeit vor allem die höchst angesehenen Film- und Theaterschauspieler, die sich in Synchronstudios einsammelten, hält sich bis heute die Meinung, dass „das Synchrongewerbe [...] eine Arbeitsbeschaffungsmaßnahme für arbeitslose Schauspieler und Regisseure“<sup>40</sup> ist. Warum die Arbeit eines Synchronsprechers von einem Schauspieler geringgeschätzt wird, hängt wohl damit zusammen, dass man als Synchronsprecher keine Entfaltungsmöglichkeit in seiner Rolle hat, daher sieht ein „echter“ Schauspieler in der Synchronarbeit nicht Befriedigendes, da der künstlerische Anspruch entfällt. Doch „echte“ Schauspieler können auch etwas Positives an der Synchronarbeit erkennen, nämlich die Möglichkeit des Studierens von Mimik und Gestik und des bezahlten Sprechunterrichts.

---

<sup>38</sup> Vgl. <http://www.tvspielfilm.de/tv-programm/sendungen/prosieben,PRO7.html>; Stand 04.12.12

<sup>39</sup> Vgl. <https://www.synchronkartei.de/index.php?action=show&type=talker&id=586>

<sup>40</sup> Bräutigam 2001: 12

## 2.3. Die Vorteile

Alle ausländischen Schauspieler sprechen nun die eigene Sprache und niemand „wundert sich, denn der Zuschauer ist auf störungsfreie Unterhaltung eingestellt und möchte neben Popcorn und Bierdose nicht auch noch ein Wörterbuch griffbereit halten müssen oder mühsam Untertitel entziffern.“<sup>41</sup>

Das Publikum muss nicht – wie bei einer Untertitelung – einen Film lesen, sondern kann die „bewegten Bilder“ auf sich wirken lassen.

Im Gegensatz zum voice over, wo eine Überlagerung von Original- und Synchronstimme stattfindet, kann man sich bei der Synchronisierung auf nur eine Stimme konzentrieren und im Vergleich zu den Untertiteln ist man vom Geschehen auf der Leinwand nicht mehr so abgelenkt.

Hinzu kommt auch noch, dass die Synchronisationsbranche „als Zulieferindustrie für die Massenmedien zu einem gewaltigen Wirtschaftszweig geworden ist“<sup>42</sup> und somit dafür gesorgt hat, viele Arbeitsplätze zu schaffen.

„The fact that dubbing is more labour intensive than subtitling has resulted in the dubbing industry becoming more professionalised than the subtitling industry. This is manifest in the unions and professional organisations for dubbing professionals which aim to represent them, safeguard quality and protect tariffs.“ (Dries 1995: 11)

---

<sup>41</sup> Bräutigam 2001: 6

<sup>42</sup> Manhart in Snell-Hornby 1998: 264

## 2.4. Die Nachteile

„The competition is always just around the corner waiting to offer clients a better deal.“ (Dries 1995: 13)

Synchronisation ist die eindeutig kostenintensivere Übersetzungsart, d.h. der Preis für die Herstellung einer Synchronisation ist generell teurer als für die Herstellung von Untertiteln.

„Lip-sync dubbing is the most sophisticated and the most expensive form of revoicing. Multi-track recording equipment and a sound proof studio are necessary and at least one, and often several, speakers have to be engaged in lip-sync revoicing. This in addition to the costs of employing translators as well as a dubbing director to direct the speaker of speakers.“ (Luyken 1991: 95)

Ein fix festgesetzter Preis für eine Synchronisierung wird es nie geben, da für einen Preis viele Faktoren eine Rolle spielen. Dries fasst folgende Punkte zusammen, die Einfluss auf den Preis haben können:<sup>43</sup>

- o **length and character:** Ist der Film dialoglastig und hat schwierige Plots, dann braucht man mehr „Feingefühl“ beim Übersetzen.
- o **dialogue density:** Sprechen viele Personen gleichzeitig, erschwert dies die Synchronisation und erhöht die Kosten.
- o **number of characters:** Je mehr Figuren in einem Stück, desto mehr Synchronsprecher werden benötigt und ergo mehr Gagen bezahlt. Menschenmassen und ganz kleine Rollen mit einem Satz werden oft von Personen, die man sich von der Straße holt oder auch von Mitarbeitern des

---

<sup>43</sup> Vgl. Dries 1995: 12



Synchronstudios, aufgenommen. Werden Kinderstimmen synchronisiert, muss das Arbeitsgesetz für Kinder beachtet werden, welches natürlich kürzere und genau definierte Arbeitszeiten vorschreibt, was zur längerer Aufnahmezeit führen kann.

- o **celebrities involved:** Gewisse Schauspieler haben einen Stammsprecher, der natürlich eine höhere Gage verlangen kann und bekommt, als „normale“ Synchronsprecher.
- o **available material:** Gibt es nicht genügend Material, z.B. Postproduction Script, IT-Band, etc, das den Synchronisationsprozess erleichtert, muss man zusätzlich Zeit und somit Geld für die Herstellung dieser verwenden.
- o **realistic schedules:** Ein gut aufgestellter Zeitplan bis zur Abgabe der Synchronisation zeigt schnell auf, ob dieser Vorgang realistisch durchzuführen ist oder ob zusätzlich ein Studio angemietet werden muss, was natürlich zusätzliche Kosten bewirkt.

Dass es keine fixen Preise für die Produktion von Synchronisationen gibt, liegt vor allem an den Synchronstudios selbst. Sie wollen sich auf keinen fixen Tarif festlegen, da die Konkurrenzfähigkeit eine sehr große Rolle spielt.

„The dubbing industry is an oligopolistic industry. Dubbing companies are forced by harsh competition to lower their prices and speed up their process. This in turn is having negative influences on the quality of their work. [...] Profit is a first priority for these businesses and thus cheaper language transfer is attractive for them.“ (Dries 1995: 16)

Welches Studio einen besseren Preis bietet und einen früheren Abgabetermin, bekommt den Zuschlag. Man darf eben den Zeitfaktor nicht außer Acht lassen, denn Zeit ist Geld. Die Zeit für die Produktion und Post-Produktion eines Filmes und die Zeit für den Synchronisationsprozess stehen in keinem angemessenen Verhältnis zueinander. Das bedeutet aber auch, dass nicht nur die Qualität

aufgrund des Zeitdrucks verloren geht sondern auch dass man nur erfahrende Synchronsprecher für die Herstellung engagieren kann, denn man hat keine Zeit für Proben,

„this limits the diversity of „voices“ that can be used and the uniqueness of every dubbing job. The audience will hear the same voices over and over again for completely different productions and actors which harms the identity and character of the original actors.“ (Dries 1995: 12)

Da man nur aus einer überschaubaren Anzahl an Synchronsprecher zurückgreifen kann, ergibt sich automatisch das Problem der Synchronstimmen-Besetzung, d.h. ein Synchronsprecher verleiht seine Stimme nicht nur einem Schauspieler, was zur schon bereits erwähnten „Synchron-Mafia“ führt. Dies kann zu Irritation seitens der Zuschauer führen, wenn viele Gesichter akustisch zu einem verschwimmen lassen.<sup>44</sup>

Gegner der Synchronisation kritisieren den Verlust der Authentizität und der Identität eines Schauspielers, da er seiner Stimme und dadurch seiner Stimmlage, Intonation und Lautstärke beraubt wird. Die Zuschauer werden demnach „um den Genuß einer authentischen Schöpfung“<sup>45</sup> gebracht.

Durch den Vorgang der Synchronisation geht die Einheit von Sprache und Gestik verloren.<sup>46</sup>

„Jede Synchronisation in einer fremden Sprache ist auch schon darum unvermeidlich falsch und unkünstlerisch, weil zu jeder Sprache organisch auch

---

<sup>44</sup> Vgl. Bräutigam 2001: 27

<sup>45</sup> Ebd.: 10

<sup>46</sup> Vgl. 4.2. Gestensynchronität

jene ausdrucksvollen Gesten gehören, die eben für Menschen der betreffenden Sprache charakteristisch sind.“ (Bräutigam 2001: 22)

D.h., wenn eine italienische Originalfassung, in der die italienischen Schauspieler typischer Weise mit sehr viel Gestik sprechen und sich dies auch in der Intonation widerspiegelt, durch eine nüchterne deutsche Synchronisation ersetzt wird, wird die Illusion auch zerstört. Holch (Holch, zit. nach Gottlieb 1997, 54) merkt hierzu treffend an, wenn er schreibt:

„[...] ich erinnere mich vor allem an italienische und französische Filme mit ihrer lebhaften Diktion im Allegro, die im selben Tempo deutsch nachgesprochen wurden: eine Quelle unfreiwilliger Komik, weil die gewaltsame Beschleunigung der deutschen Sprache etwa den Effekt einer 33-Up-M-Platte mit zu hoher Drehzahl erzeugte.“

Auch Döring (2006: 24) thematisiert die auftretende Komik, wenn Ausgangssprache und –kultur sehr unterschiedlich zur Zielsprache und –kultur ist.

„[Es] kann [...] komisch oder gar lächerlich wirken, wenn der Schauspieler sich in der Ausgangskultur bewegt und seine Körpersprache die der Ausgangskultur ist, er jedoch die Zielsprache spricht.“

Da man durch die Synchronisation keine Ahnung hat, ob im Original der Inhalt der Dialoge ident mit den der Synchronisierung ist, gibt es hier einen großen Spielraum für Veränderungen. Diese Veränderungen können unabsichtlich passieren, etwa durch Übersetzungs- oder Bearbeitungsfehler, oder auch beabsichtigt durch Zensur um lokalen politischen und moralischen Ansichten zu

entsprechen. Man hat also grundsätzlich keine Kontrolle darüber, ob originaltreu übersetzt wird.

## 3. Die Untertitelung

### 3.1. Die Einführung

#### 3.1.1. Begriffsverständnis

„Bei der Untertitelung hört das Publikum den ausgangssprachigen Text, zusätzlich kann es am unteren Leinwandrand eine ein- bis zweizeilige Übersetzung lesen.“ (Döring 2006: 21)

Untertitel findet man im Film und Fernsehen am unteren Ende des Bildschirms. Sie werden verwendet um den gesprochen Text schriftlich wiederzugeben. Hierbei kann man zwischen zwei Arten unterscheiden: einerseits gibt es Untertitel für Schwerhörige und andererseits solche, die die Ausgangssprache in eine Zielsprache übersetzen. In dieser Arbeit wird das Hauptaugenmerk auf die Übersetzungsuntertitel gelegt und daher wird der Begriff identisch nach Dries (1995: 26) verstanden, wenn sie sagt:

„When talking about subtitling [...] we mean interlingual subtitling, from one language into another language, and from spoken dialogue into a written, condensed translation which appears on the screen. This means we exclude other forms of subtitling, such as that for the deaf and hearing-impaired, or for language learning, which is intralingual subtitling.“

Gottlieb (1997: 19) versteht unter dem Begriff Untertitel dieselbe Definition:

„[Subtitling] refers to *synchronous, interlingual* subtitling. Generally, I have discarded intralingual subtitling, i.e. subtitling that merely *transcribes*

dialog from speech into writing, but does not  
*translate* speech from one language into another.“

Intralingual Subtiling sind demnach Untertitel, die für die Gehörlosen verwendet werden.

Weiters führen Dries (1995: 26) und Gottlieb (1997: 72) noch an, dass man innerhalb der Untertitel erneut zwischen zwei Varianten differenzieren kann, nämlich in die open und die closed subtitles.

Open subtitles bedeutet, dass die Untertitel untrennbar mit dem Bildschirm verbunden sind. Diese Untertitel werden vor allem dann verwendet, wenn in einem Film/Serie Wert auf die Internationalität der Charaktere gelegt wird, d.h., dass diese Figuren nicht die vom Film gesetzte Standardsprache sprechen. Damit das Publikum trotzdem dem Dialog folgen kann, werden die open subtitles verwendet, die eben dann auftauchen, wenn in einer anderen Sprache als der Standardsprache gesprochen wird. Open subtitles sind demnach auch als Stilmittel eines Regisseurs zu verstehen.<sup>47</sup>

Closed subtitles sind die klassischen Untertitel,

„which are selected by the individual viewer, mainly  
consist of intralingual subtitling but are also used for  
television programmes which are broadcast to  
different languages communities with the relevant  
subtitle version encoded.“ (Dries 1995: 26)

### **3.1.2. Zur Geschichte**

Generell ist es in Europa so, dass der Analphabetismus sehr gering ist und man zusätzlich zur Muttersprache zumeist eine weitere Sprache beherrscht, trotzdem bleibt die Notwendigkeit von Übersetzungen stets gegeben.

---

<sup>47</sup> Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Untertitel>; Stand 22.10.2012

Neben den Printmedien eröffnete sich im 20. Jhdt das Wort dem Radio und dem Film.

„While radio meant that people no longer had to decode an abstractly phrased (written) message, this medium still required that you understood the language spoken. Tackling this problem, the new film medium, with its silent visual form, could transcend all educational and national borders.“  
(Gottlieb 1997: 50)

Aber auch der Stummfilm kam nicht ganz ohne Worte aus, denn zwischen den einzelnen Szenen wurden sogenannte Zwischentitel, bedruckte Kartonschilder, eingefügt, „as a parallel to the omniscient author’s comments in a novel.“<sup>48</sup>

Zwischentitel oder intertitles hießen anfangs Untertitel, „as they were used in the same way as subtitles in newspapers“<sup>49</sup>, doch nach Einführung des Tonfilms wurden sie auf Zwischentitel umgetauft.

Diese Kartonschilder können durch drei verschiedene Informationsvarianten<sup>50</sup> unterschieden werden, nämlich Zwischentitel, die das Geschehen auf dem Bildschirm kommentieren, vorwegnehmen und mit Orts- und Zeitangabe platzieren.

Die Übersetzung dieser Zwischentitel war relativ einfach umgesetzt, „by cutting out the intertitles and replacing them with similar titles in the domestic language.“

<sup>51</sup> Erleichtert wurde diese Tätigkeit auch noch dadurch, dass die Zwischentitel aus einem kurzen Text bestanden und natürlich auch nicht lippensynchron übersetzt werden mussten.

Die Einführung des Tonfilms wurde anfangs nicht sehr begrüßt, da man nun die Stimmen der Schauspieler hören konnte und somit sich die Zwischentiteln

---

<sup>48</sup> Gottlieb 1997: 50

<sup>49</sup> Ivarsson in Fong/Au 2009: 3

<sup>50</sup> Gottlieb 1997: 58

<sup>51</sup> Ebd.: 59

erübrigten, die aber in der Produktion so kostengünstig waren, sodass Stummfilme weltweit mit hohem Profit verkauft werden konnten.

Einige Filmproduzenten lehnten von vornherein die Variante der double-version oder der Synchronisation aus Gründen der technischer Komplexität und Kostenintensivität ab und fragten sich: „Why not use titles as before, but inserted in the picture?“<sup>52</sup>. Diese Technik wurde vor allem in kleineren Ländern, wie z.B. den Niederlanden oder Skandinavien bevorzugt, die bald darauf die Führung der technische Entwicklung<sup>53</sup> von Untertiteln übernommen haben.

#### **3.1.2.1. Wo wird untertitelt?**

Es herrscht ein Gleichgewicht in der Herstellung von Filmen, die synchronisiert werden und solchen, die mit Untertiteln übersetzt werden.

Zu den Untertitel-Ländern gehören Skandinavien, die Niederlande, Portugal, Griechenland, Rumänien und Asien.<sup>54</sup> Synchronisierungen finden dort nur für Sendungen für Kleinkinder statt, die eben noch nicht lesen können.

### **3.2. Der Arbeitsprozess**

Ein Übersetzer erhält vom Auftraggeber eine Kopie mit dem zu übersetzenden Inhalt. Bei guten Arbeitsbedingungen bekommt der Übersetzer auch ein Skript mit den Originaldialogen. Zu seiner weiteren Ausstattung gehört ein Untertitel-Computerprogramm, welches ihm hilft, durch Anzeigen der schwarzen Balken am Bildschirm, die maximale Länge für die Untertitel zu erkennen. Die übersetzten Untertiteln, welche durchnummeriert sind, übergibt der Übersetzer auf einem Datenträger dem Auftraggeber.<sup>55</sup>

Die eigentliche Arbeit eines Untertitlers ist es dann, „die Zeitkodierung, das Einlesen der Untertitel in den Schriftgenerator, deren optische Gestaltung etc.“<sup>56</sup> vorzunehmen.

---

<sup>52</sup> Ivarsson in Fong/Au 2009: 3

<sup>53</sup> Mehr zur technischen Entwicklung vgl. Ebd.: 4ff und Marschall 2001: 39

<sup>54</sup> Vgl. Marschall 2001: 37 und Dries 1995: 26

<sup>55</sup> Vgl. Hurt/Widler in Snell-Hornby 1998: 261

<sup>56</sup> Ebd.: 262



Die Produktion von Untertiteln ist arbeitsintensiver und schwieriger als man es sich vorstellt aufgrund der technischen Gegebenheiten:

„Die Untertitel dürfen 8 Buchstaben und Spatien pro Filmsekunde (=16 Bilder) nicht überschreiten, und jeder einzelne Untertitel darf 72 Zeichen nicht überschreiten, d.h. ihm stehen auf der kleinen Leinwand 9 Sekunden zur Verfügung.“ (Mounin 1967: 146)

Auch Snell-Hornby (1998: 261) beschrieb ungefähr drei Jahrzehnte später im Handbuch Translation in etwa dieselbe Norm:

„Als Richtwert gelten sowohl für das Fernsehen als auch für den Film maximal zweizeilige Untertitel mit je 36 bis 38 Zeichen. Die Mindeststandzeit (d.h. die Zeitspanne, während derer der Untertitel auf dem Bildschirm sichtbar ist) beträgt zwei Sekunden, die maximale Standzeit sechs Sekunden.“

Abgesehen davon muss ein Untertitler den schriftlich fixierten Text in Einklang bringen mit den optischen und akustischen Ausdrucksformen des Films, d.h. anderes gesagt, dass auch hier eine Art Synchronisierung stattfindet, nämlich die der Übersetzung des Filmdialogs mit dem entsprechenden Bildausschnitt.<sup>57</sup>

Die Aufgabe des Übersetzers ist nach Manhart (Manhart in Snell-Hornby 1998, 262) vor allem in der Hinsicht schwierig, da er

---

<sup>57</sup> Vgl. Manhart in Snell-Hornby 1998: 261

„durch eine klare Sprache mit kurzen Sätzen und  
möglichst einfacher Syntax und durch sorgfältiger  
Interpunktion“

einen gesprochen Dialog in einen schriftlichen Text umwandeln muss. Hinzu kommt auch noch, dass darauf zu achten ist, dass durch Zeilenumbrüche trotzdem syntaktische Einheiten erhalten bleiben. Es gibt einige Lösungsmöglichkeiten, die ein Übersetzer verwenden kann, um das Problem Zeit-Platz zu umgehen.<sup>58</sup>

### **3.2.1. Kürzungen bei Untertiteln**

Kürzungen in den Untertiteln sind die Folge von räumlichen und zeitlichen Bedingungen, die sie sich unterordnen müssen. Der räumliche Faktor definiert die Untertitelzeile und die mögliche Zeichenzahl pro Zeile. Der zeitliche Faktor bestimmt die Lesegeschwindigkeit der Zuschauer, die „geringer als die Sprechgeschwindigkeit der zu untertitelnden Person im Film ist.“<sup>59</sup> Der zeitliche Faktor ist der, der am schwierigsten zu lösen ist und daher kommt es zu Kürzungen des Ausgangsdialogs.

Neben Gottliebs Strategien<sup>60</sup>, die man bei Filmdialogkürzungen anwenden kann (1922:166), findet man bei Döring (2006:32) eine weitere, die er auf die Unterscheidungsgruppen Tilgung und Komprimierung von Müller (1982: 149) stützt. Demnach kann man bei Kürzungen in Untertitelung unter anderem wie folgt vorgehen:

---

<sup>58</sup> Vgl. Manhart in Snell-Hornby 1998: 262

<sup>59</sup> Döring 2006: 30

<sup>60</sup> Vgl. Gottlieb 1992: 166

## **Tilgung von Orts- und Zeitangaben, Angaben der Art und Weise**

### **Beispiel 10 (S01E01, 00:05:03)**

Alan: Now what I think you need to do is make a list. On one side of the paper write down what you don't like about our marriage and on the other side, what you do.

Alan: Weißt du, was du machen solltest? Solltest eine Liste aufstellen. Auf die eine Seite schreibst du, was du an unserer Ehe hasst, auf die andere, was du gut findest.

Judith: Alan, sometimes when I think about coming home to you, I start crying **in my car**.

Judith: Wenn ich manchmal daran denke, nach Hause zu fahren, fang ich an zu weinen.

## **Tilgung von Namen, Titeln und Anreden**

### **Beispiel 11 (S01E01, ab 00:01:50)**

Charlie: How'd you get in my house?

Charlie: Wie bist du in mein Haus gekommen?

Alan: **Okay Charlie**, the key in the fake rock only works if it's among other rocks – not sitting on your welcome mat.

Alan: Das mit dem Schlüssel im falschen Stein klapp nur, liegt er zwischen anderen. Nicht, wenn er auf deiner Matte ist.

### **Beispiel 12 (S01E01, 00:05:03)**

Alan: Now what I think you need to do is make a list. On one side of the paper write down what you don't like about our marriage and on the other side, what you do.

Alan: Weißt du, was du machen solltest? Solltest eine Liste aufstellen. Auf die eine Seite schreibst du, was du an unserer Ehe hasst, auf die andere, was du gut findest.

Judith: **Alan**, sometimes when I think about coming home to you, I start crying in my car.

Judith: Wenn ich manchmal daran denke, nach Hause zu fahren, fang ich an zu weinen.

### **Tilgung von Wiederholungen von Sätzen bzw. Satzteilen**

#### **Beispiel 13 (S01E01, ab 00:02:20)**

Alan: Don't be ridiculous. Judith doesn't even like sex. All she kept saying was she feels suffocated. You know. She kept going on and on, **„I'm suffocating! I'm suffocating!“** What does that mean? Has a woman ever said that to you?

Alan: Lächerlich, Judith macht sich gar nichts aus Sex, sie wiederholt nur pausenlos, dass sie erstickt. Immer sagt sie: „Ich glaub, ich erstick.“ Was bedeutet das, hat das schon mal eine Frau zu dir gesagt?

### **Tilgung von äußerungseinleitenden und –abschließenden Floskeln**

#### **Beispiel 14 (S01E01, ab 00:03:37)**

Alan: No, Charlie, Charlie, what about you? What's going on with you?

Alan: Nein, Charlie, was ist mit dir? Wie läuft's bei dir?

Charlie: **Well**, Alan, there's not much to say...I make a lot of money for doing very little work. I sleep with beautiful women who don't ask about my feelings.

Charlie: Alan, da gibt's nicht viel zu sagen. Ich arbeite wenig und verdiene dafür sehr viel. Ich schlaf mit schönen Frauen, denen meine Gefühle egal sind.

## Tilgung von Sätzen bzw. Satzteilen

### Beispiel 15 (S01E01, ab 00:13:04)

Evelyn: All right. Here's what you're going to do. You and Jake will come live with me. After all, I'm just rattling around that big house all by myself.

Evelyn: Also, du wirst jetzt folgendes tun. Du wirst mit Jake ab jetzt bei mir wohnen. Schließlich treibe ich mich ganz allein in diesem riesig großen Haus herum.

Alan: Mom, that's very considerate, but as soon as Judith and I work things out, **I'll be back in my own house.**

Alan: Das ist sehr nett von dir, aber sobald Judith und ich uns wieder versöhnt...

Evelyn: Oh, sweetheart, grow up.

Evelyn: Oh, Liebling, werd endlich erwachsen.

### 3.2.2. Produktionskosten

Wie bei der Synchronisation gilt auch hier die Devise Zeit ist Geld, und daher gibt es auch einige Faktoren<sup>61</sup>, die auf den Preis der Produktion von Untertiteln Einfluss nehmen:

- **length and character:** Hierbei wird unterschieden, ob es sich um einen anspruchsvollen– z.B. Dokumentation – oder um einen einfachen Text – z.B. Soap Operas – handelt. Weiteres variiert der Preis, wenn ein Fachübersetzer herangezogen werden muss, etwa bei technischen, rechtlichen und wissenschaftlichen Inhalten sowie wenn es um die Übersetzung von Liedern und Gedichte handelt.
- **language translation:** Andere Sprachen als westeuropäische erhöhen den Preis.

---

<sup>61</sup> Vgl. Dries 1995, 28

- **dialogue density:** Da ein Übersetzer pro Untertitel oder pro Zeile bezahlt wird, ist sein Gehalt davon abhängig wie dialoglastig ein Film ist.
- **available material:** Hat ein Übersetzer kein oder mangelhaftes Post-Production Script, so muss er dies erstmals korrigieren oder erstellen, was zusätzlichen Zeitaufwand bedingt und oft mit Fehlern verbunden ist, da der Übersetzer dieses Script nur vom eigenem Hören anfertigen kann. Da ein Übersetzer für die Erstellung eines Post-Production Script überqualifiziert ist, erhöht sich dementsprechend das Gehalt und daher die Kosten.
- **realistic schedules:** Die Abgabefrist muss realistisch gesetzt werden, denn muss ein Übersetzer unter extremen Zeitdruck arbeiten, hat er nicht die Möglichkeit ausreichend Recherche zu betreiben und wird daher eher schlampig seine Arbeit vollziehen. Wenn auch noch mehrere Übersetzer an einem Werk arbeiten, aufgrund des Zeitdrucks, erhöht dies natürlich auch den Preis und gleichzeitig ist aber auch keine gleichmäßige Qualität gewährleistet.

### 3.3. Die Vorteile

Untertitelung ist die „einfachste und billigste Methode, einen Film in die jeweilige Zielsprache zu übertragen“  
(Maier 1997: 64)

Die Erstellung von Untertiteln ist wesentlich günstiger als die Produktion einer Synchronisation. Der Grund dafür liegt vor allem darin, dass die meisten Übersetzer von zu Hause aus arbeiten können, d.h. dass zusätzliche Kosten für die Miete eines Tonstudios, Gehälter für Synchronregisseur, Synchronsprecher, etc. wegfallen, anders gesagt für die Herstellung von Untertiteln ist man nicht an einen Ort gebunden.

Durch die Untertitelung wird die Authentizität eines Filmes/einer Serie gewahrt.

„Das nonverbale und das verbale Verhalten der Schauspieler bilden eine Einheit. Es entsteht also nicht wie bei der Synchronisation eine Glaubwürdigkeitsproblem.“

(Döring 2006: 24)

In Ländern, in denen grundsätzlich Untertitelung vorherrscht, liegt die Sprachkompetenz in Englisch weitaus höher als in Ländern, in denen synchronisiert werden, wie auch Gottlieb (1997: 61) anmerkt:

„[...] has helped Scandinavians and Dutchmen to speak and understand English better than most people in dubbing countries.“

Das Einzigartige bei der Rezeption eines Filmes mit Untertiteln ist, dass man ihn sieht und gleichzeitig darüber liest, wie es Au (Fong / Au 2009: IX) treffend feststellt:

„[T]he audience is experiencing double – he is seeing a movie and reading about it at the same time.“

### **3.4. Die Nachteile**

If a dubbed film was an insult to the actors, a subtitled version was a violation of the picture.

(Gottlieb 1997: 52)

Die rasche Erstellung von Untertiteln kann als negativ betrachtet werden, insofern, da diese laut Döring (2006: 5) „oft ohne die gebührende Mühe und Sorgfalt halbmechanisch und von nicht dazu befähigten Leuten gemacht“ werden. Er merkt zusätzlich an, dass die bejahende Einstellung zu Untertiteln dadurch

getrübt wird, wenn „[s]prachlich schlechte Untertitel oder solche, die man nicht gut lesen kann (etwa weiße Schrift auf weißem Untergrund)“ verwendet werden.

Ein zusätzlicher Nachteil ist die Tatsache, dass der Zuschauer seine Aufmerksamkeit zwischen Lesen und Sehen teilen muss. Wie Gottlieb (1997: 73) es richtig anmerkt, liest man langsamer als man hört.

„The reading speed of the average viewer is considered slower than the talking speed of the person to be subtitled.“

Dieser Tatbestand führt dazu, dass man von Handlungsgeschehen im Film abgelenkt wird, die aber für die Filmrezeption wichtig ist, dadurch wird auch mehr Konzentration vom Publikum verlangt als bei einer synchronisierten Fassung. Um dem Problem der Lesegeschwindigkeit entgegenzuwirken, ist es unabdinglich Kürzungen im Dialog vorzunehmen, was wiederum ein Kritikpunkt ist.

Der Dialogtext lenkt also „von der visuellen Ebene ab und damit von der elementarsten Komponente des Mediums Film: dem Bild.“<sup>62</sup>

Die Arbeit an einem Szenenbild beginnt schon Monate vor Drehbeginn, d.h., der Regisseur und die Szenenbildner haben sich etwas dabei gedacht, warum eine Szene auf diese und jene Arte und Weise gestaltet wird. Wird diese Komposition durch Untertiteln ergänzt, verändert sich die Rezeption und man sieht ergo den Film nicht so, wie es der Regisseur konzipiert hat. Die Einheit von Bild und Dialog wird also durch Untertitel gebrochen, da eine Konzentration auf das Geschriebene auf Kosten der Bildkomposition herrscht. Auch Reid (Reid in Gottlieb 1997: 56) kritisiert diese Tatsache auf ironische Weise:

---

<sup>62</sup> Bräutigam 2001: 24



„[...] they take one's attention away from the picture, and they are an esthetically unjustified blot on its artistic unity (as if somebody were to print „This is a sunflower on Van Gogh's famous picture).“

Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass mündliche Rede schriftlich wiedergegeben wird. Geschriebene Sprache wird immer formeller angesehen als die gesprochene. Umgangssprache oder Dialekt kann in geschriebene Form daher auch befremdlich wirken. Außerdem herrscht durch die begrenzte Anzahl an Zeichen bei einer Untertitelzeile die Gefahr in einen Telegramstil zu verfallen.

Ist ein Film sehr dialoglastig und sprechen mehrere Charaktere in einer Szene durcheinander, gleichzeitig oder schnell hintereinander, wird es schwierig den Sprecherwechsel in den Untertiteln zu markieren und somit kann der Rezipient leicht auch den Überblick verlieren, wer jetzt was und wann sagt. D.h., dass eine mangelhafte Komprimierung des Textes vorgenommen wird, da man nicht genügend Zeit und Platz hat um originaltreu zu untertiteln. Das zwangsläufige Auslassen von Textpassagen kann zu einer Neuinterpretation des Dialogs führen. Generell wird eine Kürzung des Dialogs vorgenommen, da dieser nie so kurz ist wie es die Zeit für Untertiteln zulässt.

„Einerseits darf er sich dabei nicht vom Sinn entfernen, denn es gibt immer Zuschauer im Saal, die die Originalsprache genügend kennen, um die Ungenauigkeit des Untertitels zu ermessen, und andererseits darf er auch nicht in einen Telegrammstil verfallen, der das Temperament und den literarischen Charakter des Dialogs verfälschen würde.“ (Mounin 1967: 146)

## 4. Die Schwierigkeiten

### 4.1. Lippensynchronität

Den Zwang, den Text den Mundbewegungen exakt anzugleichen, hat man im Laufe der Jahre hinter sich gelassen, mit der Annahme, dass eine „(möglicherweise existierende) generelle Bereitschaft der Zuschauer [besteht], zu akzeptieren, daß bei synchronisierten Filmen z.B. die Lippenbewegungen nicht immer stimmen.“<sup>63</sup>

Eine Ausnahme bildet die Großaufnahme, bei der immer noch darauf geachtet wird Lippensynchronität herzustellen, da der Zuschauer die Lippenbewegung deutlicher verfolgen kann. Passen hier dann Text und Mundbewegung nicht zusammen, kann es zu einem Illusionsbruch kommen.

Eine Erleichterung für den Dialogbuchautor ist, wenn der Sprecher entweder aus dem Off spricht oder lediglich seine Rückenansicht zu betrachten ist, wie es Dries (1995: 19) und Herbst (1994: 29) in den folgenden Zitaten auf den Punkt bringen.

„Dubbing is easiest when the voice is „off“, meaning that the mouth of the speaker is not visible while speaking. Having the speaker in close-up makes dubbing more difficult since the lip movements are so much more visible.“

„Bei Off-Passagen, bei denen der Sprecher nicht im Bild ist, muß sich die Übersetzung lediglich hinsichtlich der Textlänge am Original orientieren, wobei aber erheblicher Spielraum besteht. Ähnliches gilt in Fällen, in denen der Sprecher nur von hinten zu sehen ist.“

---

<sup>63</sup> Bräutigam 2001: 54

Kommende Beispiele lassen sich hierzu bei „Two and a half men“ finden, wobei der im Off- oder Konter gesprochene Teil fett markiert ist.

**Beispiel 16 (S01E01, ab 00:03:13)**

Alan: Look, this is just until things settle out. A couple of days max. She'll come to her senses.

Alan: Pass auf: Es ist auch nicht für lange. Es wird sich alles regeln, maximal `n paar Tage und sie wird wieder vernün**ftig**.

Charlie: Yeah, that's what women do. You can have the guest room. I'll get some sheets.

Charlie: Ja, wie alle Frauen. Also du kannst im Gästezimmer schlafen. Ich hol nur ein Laken.

Alan: That's okay. I brought my own.

Alan: Nein schon okay, ich hab mein's dabei.

Charlie: You brought your own sheets?

Charlie: Du hast dein Laken **dabei**?

Bei dem letzten Satz muss erwähnt werden, dass wahrscheinlich aufgrund der Gestensynchronität auf dem Wort sheets/Laken Rücksicht genommen werden wollte und somit das letzte Wort gesprochen wird, wenn die Kamera schon wieder zu Alan zurückschwenkt. Beispiele hierfür, wo zwecks der Gestensynchronität (unterstrichener Textteil) Teile eines Dialogs ins Off verschwinden, lassen sich auch hier finden:

**Beispiel 17 (S01E13, ab 00:08:48)**

Alan: Charlie, first of all, I don't want to talk about dating in front of my son while his mother and I are in the middle of a divorce.

Alan: Also hör mal. Ich will vor meinem Sohn nicht über Dates reden, während ich mit seiner Mutter mitten in der Scheidung bin.

Charlie: Okay, that's very caring and sensitive. Now let me tell you about Revenge Sex's little sister, Casual.

Alan: All right, even if I weren't deathly ill, which I am, I would not go on a blind double date with you.

Charlie: Why not?

**Beispiel 18 (S01E13, ab 00:14:00)**

Alan: Okay, now why don't you go upstairs and change because we really want to look our best for our dates.

Charlie: What are you talking about? I'm not going on a date.

**Beispiel 19 (S01E01, ab 00:11:24)**

Alan: You're a deeply disturbed man, you know that? Move.

Charlie: Oh, I'm deeply disturbed? Who showed up here in the middle of the night with his own sheets?

Charlie: Ok, ok, das find ich sehr rücksichtsvoll. Also die kleine Schwester vom Rachesex heißt Gelegenheitssex.

Alan: Also gut, selbst wenn ich nicht krank wäre, was ich bin, würde ich kein Blind Double Date mit dir **machen**.

Charlie: Wieso denn nicht?

Alan: Ok, wie wär's wenn du nach oben gehst und dich anziehst, damit wir einen guten Eindruck bei unseren Dates hinterlassen.

Charlie: Was soll der Quatsch? Ich wird doch nicht auf ein Date **gehen**.

Alan: Du bist schwer verhaltensgestört, weißt du? Weg da, geh weg.

Charlie: Oh, ich bin verhaltensgestört? Wer kreuzt denn hier mitten in der Nacht mit seinem eigenen Laken auf?

Alan: At least I care what I sleep on,  
or should I say who I sleep on!

Alan: Hey, mir ist jedenfalls nicht  
Wurst, worauf ich schlafe, **oder sollte  
ich besser sagen auf wen!**

Wenn man den letzten Satz mit der Übersetzung vergleicht, fällt sofort auf, dass im Deutschen viel mehr Silben vorhanden sind, daher trifft es sich sehr gut, dass man nach Alans englischer Aussage nur seine Rückenansicht sieht, somit erkennt man dann in der Synchronisation nicht, dass er eigentlich in der Originalfassung gar nicht mehr spricht.

#### **Beispiel 20 (S01E01, ab 00:00:36)**

Laura: A telemarketer who calls you  
Monkey Man?

Laura: Ne Verkäuferin, die dich mein  
Äffchen nennt?

Charlie: I'm on some weird list.  
Okay, it's a woman I went out with  
once. She got a little clingy.

Charlie: Hm, ich bin da in so einer  
blöden Adresskartei. Okay, es ist ne  
Frau, mit der ich einmal was hatte.  
Sie kann nicht loslassen.

Laura: You are a bad, bad boy.

Laura: Du böser, böser, böser **Junge**.

Hier stellt sich die Frage, warum man auf ein drittes „böser“ nicht verzichten konnte. Hätte man den Satz etwa so übersetzt „Du bist ein böser, böser Junge“, wäre er sich auch ausgegangen, ohne dass man das letzte Wort aus dem Off sprechen hätte müssen.

## **4.2. Gestensynchronität**

Bei der Bewegungssynchronität (Gesten, Mimik) stellt Maier (1992: 104) fest, dass besonders darauf zu achten ist, dass „die auffälligen Bewegungen (z.B. von Hand, Augen, Fußstampfen usw.), die ein gewichtiges Wort unterstreichen, [...] in der deutschen Fassung ebenfalls mit einem betonten Wort“ zusammenfallen. Anders gesagt, soll die Betonung von einzelnen Worten zum Gesichtsausdruck und der Körpersprache zusammenpassen.

Es folgen nun ein paar Beispiele, bei denen diese Gestensynchronität nicht funktioniert hat.

**Beispiel 21 (S01E01, ab 00:04:55)**

Charlie: Can we talk about it after my head Stopps exploding?

Charlie: Können wir das besprechen, wenn mein Kopf aufhört zu explodieren?

Jake: Why is your head exploding?

Jake: Wieso explodiert er denn?

Charlie: Well, I drank a little too much wine last night.

Charlie: Naja, ich hab gestern Abend ein Gals Wein zuviel getrunken.

Jake: If it makes you feel bad, **why** do you drink it?

Jake: Warum trinkst du ihn dann, **wenn** er dir nicht gut tut?

Charlie: Nobody likes a wise-ass, Jake.

Charlie: Niemand mag Klugscheißer Jake.

**Beispiel 22 (S01E01, ab 00:11:50)**

Evelyn: Do you have any idea how hurtful it is to hear about my own son's divorce **on the street**?

Evelyn: Kannst du dir vorstellen, wie weh es tut, auf der Straße von der Scheidung seines eigenen Sohnes **zu erfahren**.

Alan: What divorce? What street?

Alan: Von welcher Scheidung, auf welcher Straße

Charlie: How did you get in my house?

Charlie: Wie bist du in mein Haus gekommen?

Evelyn: You stay out of this. I'm here to help your brother through a very difficult time. How could you do this to me?

Alan: Do what?

Evelyn: Now when I want to see my grandson, I am going to have to make an appointment with **Judith**?

### **Beispiel 23 (S01E13, ab 00:01:00)**

Charlie Don't you want know why?

Alan: Jake, if you're done, you can go to your room and start your homework.

Jake: This is about sex, right?

Charlie: Kids today, huh? Doesn't know frumunda sauce but gets why I need the house. Dude, I got a bunch of jokes you're **gonna love** in a year or two.

### **Beispiel 24 (S01E13, ab 00:02:12)**

Alan: Yeah, you're going to exploit someone's grief and anger for your own animal gratification.

Evelyn: Halt du dich da raus. Ich bin hergekommen um deinen Bruder durch schwere Zeiten zu helfen. Wie konntest du mir das antun?

Alan: Was antun?

Evelyn: Wenn ich von jetzt an meinen Enkel sehen will, werde ich dafür einen Termin mit Judith **machen müssen**?

Charlie: Willst du nicht wissen warum?

Alan: Jake, wenn du fertig bist, mach oben deine Hausaufgaben.

Jake: Es geht um Sex, ja?

Charlie: Die Jugend von heute. Weiß nicht von Austersauce, aber warum ich allein sein will. In ein, zwei Jahren hab ich ein paar Witze für dich, **da wirst** du dich totlachen.

Alan: Ja, du missbrauchst damit ihre Trauer zur Befriedigung deiner animalischen Gelüste.

Charlie: Hey, I don't bitch about your hobbies. So anyway, she's coming over her on **Sunday** and I need you out of the way because we'll probably be moving from room to room.

Charlie: Hey ich mach dir deine Hobbys auch nicht madig. Jedenfalls kommt sie am Sonntag **her**, deshalb kann ich dich hier nicht gebrauchen. Wir bewegen uns wahrscheinlich von Raum zu Raum.

### 4.3. Dialekt

„Synchronisiert wird fast ausnahmslos in die Standardsprache. Da die Ausgangstexte keineswegs rein standardsprachlich sind, ist eine direkte Äquivalenz bezüglich der Varietäten nicht gegeben.“ (Herbst 1994: 89)

Dialekte werden sehr selten in die Synchronfassung übernommen, da sie meist lächerlich wirken und in der Regel als verpönt gelten. Dies bewirkt aber auch laut Manthey (1996: 283), dass „nicht nur regionale Unterschiede der Originalsprecher meist nivelliert, sondern auch soziale Schichten aneinander angeglichen“ werden. Hiermit erfolgte auch schon eine Definition von Dialekt, nämlich der einer sprachlichen Unterscheidung von regionaler und sozialer Herkunft, im Gegensatz zu Akzent, welcher sich nur auf die Aussprache bezieht und somit zwar Hinweis auf regionaler, aber nicht auf sozialer Abstammung gibt. Diese Tatsache fasst Leech<sup>64</sup> unter *social meaning* zusammen, d.h. dass Akzent oder Dialekt uns über die regionale, soziale und ethnische Zugehörigkeit des Sprechers informiert. Weiteres ist hier auch durch Herbst (1994: 93) festzuhalten, dass vor allem Akzent oder Dialekt dann eingesetzt werden, wenn gewünschte Klischeevorstellungen erfüllt werden sollen:

„Für die Synchronisation ergibt sich daraus, daß sie  
– soweit wie möglich – der Tatsache Rechnung

---

<sup>64</sup> Vgl. Herbst 1994: 93



tragen muß, daß im Originalfilm Akzent bzw. Dialekt über regionale Herkunft, soziale Stellung und Rasse gibt, sondern daß mit bestimmten Varietäten auch Stereotypen verbunden werden, was auch filmisch genutzt werden kann.“

Im Englischen gibt es das British und American Standard English.<sup>65</sup> Im Deutschen bemühte man sich auch um eine Aussprachenorm, die sich vor allem auf das Bühnendeutsch aufbauen sollte, was aber stark kritisiert wurde:

„Deutsche Bühnensprache ist eine Spielart des Deutschen, von der eines sicher ist: Kein Deutscher spricht sie.“ (Pilch, zt. nach Herbst 1994: 94)

Doch wie bereits oben erwähnt, wirkt eine Synchronisation der englischen Dialekte in deutsche Dialekte (bayerisch, schwäbisch, etc.) mehr komisch und lächerlich als ideal. Daher bleibt die Standardsprache/Hochsprache „die einzige Varietät, die – im Falle einer Übersetzung – als frei von regionalen und sozialen Konnotationen empfunden wird.“<sup>66</sup>

Der Verlust von sprachlichen Varietäten führt aber dazu, dass die Atmosphäre und die Charaktertreue verloren gehen.<sup>67</sup> Sehr folgenschwer ist dieser Schwund für Herbst (1994: 104f) dann, wenn „sprachliche Kontraste als Grundlage für Situationskomik dienen“ oder „die regionale Herkunft einer Person für das Verständnis der Handlung entscheidend ist.“ Weiteres kann es auch zu sinnlosen Dialogen kommen. Unterm Strich wird auf jeden Fall die Authentizität eingebüßt. Um dies ein wenig entgegenzuwirken, kann man in den Dialogen Bemerkungen über den sozialen und regionalen Hintergrund einfügen, was laut Herbst (1994: 108) nicht als „Verfremdung des Originaltextes zu sehen ist, [...] sondern daß im

---

<sup>65</sup> Vgl. Herbst 1994: 100

<sup>66</sup> Ebd.: 98

<sup>67</sup> Ebd.: 103

Gegenteil auf diese Weise größere Äquivalenz bei der Übersetzung erreicht“ werden kann.

#### 4.4. Akzent

„Insgesamt bereitet die Wiedergabe der fehlerhaften Sprache von Ausländern wohl weit weniger Schwierigkeiten als die Äquivalenz hinsichtlich regionaler oder sozialer Dialekte.“ (Herbst 1994: 1269)

Die Synchronisation von Akzenten erweist sich im Vergleich zu Dialekten weitaus leichter, da man ein „Spanisches Englisch“ auch ohne weiteres in ein „Spanisches Deutsch“ übertragen kann.<sup>68</sup> So eine Übertragung finden wir in „Two and a half men“ in der 23. Episode der 4. Staffel. In dieser Folge spielt Enrique Iglesias einen spanischen „Pancho Bob Villa“<sup>69</sup>, der auch im Deutschen einen spanischen Akzent mit typischen grammatikalischen Schwierigkeiten hat.

##### Beispiel 25 (S04E023, ab 00:06:04)

Charlie: What's that mean?

Charlie: Und was heißt das?

Fernando: Milking a dead cow.

Fernando: **Melken tote Kuh.**

Charlie: Well, maybe before I commit to all this work, I should get a second opinion.

Charlie: Naja, bevor hier so große Reparaturen stattfinden, hol ich mir eine zweite Meinung ein.

Es gibt auch Synchronfirmen, die eigens Sprachberater engagieren, damit diese den Synchronsprechern die Akzente beibringen. Dies ist in Amerika keine

---

<sup>68</sup> Vgl. Herbst 1994: 125

<sup>69</sup> Vgl. S04E23: ab 00:02:49

Seltenheit, wo Sprachberater den einzelnen Schauspieler die verschiedenen (amerikanischen) Akzente beibringen, damit der Film an Authentizität gewinnt.<sup>70</sup>

## 4.5. Wortspiel

Delabastita (in Snell-Hornby 1998: 285) stellt das Übersetzungsproblem der Wortspiele in den folgenden Worten sehr gut fest:

„Allen Wortspielen ist jedoch gemeinsam, daß sie zwei (oder mehr) Ausdrücke in Opposition zueinander setzten, die unterschiedliche Bedeutungen, aber die gleiche oder ähnliche Form haben. Vor allem dadurch wird eine Übersetzung so schwierig. Jede Sprache verbindet Form und Bedeutung auf weitgehend arbiträre und sprachspezifische Weise, so daß die Verknüpfung von formaler Ähnlichkeit und semantischer Verschiedenheit, die ein Wortspiel in einer Sprache möglich macht, in einer anderen Sprache sehr oft nicht wiedergegeben werden kann.“

Es wurden die nachfolgenden Optionen<sup>71</sup> entwickelt, die den Übersetzern zur Verfügung stehen um Wortspiele zu übersetzen:

- **Wortspiel**

Das Wortspiel der Ausgangssprache wird durch ein Wortspiel der Zielsprache übersetzt.

**Beispiel 26 (S01E13, ab 00:11:00)**

Jake: I'm gonna go to the bathroom.

Jake: Ich muss mal auf's Klo.

Charlie: Wait. You know why they call

Charlie: Warte. Weißt du,

---

<sup>70</sup> Vgl. Manthey 1996: 288

<sup>71</sup> Delabastita in Snell-Hornby 1998: 286

this a **European** health spa?  
Cause, **you're a'pee-in'**.

warum das Händewaschen  
danach ein **Ur-Instinkt** ist. Weil  
**Urin stinkt**.

- **ähnliches rhetorisches Mittel**

Das Wortspiel wird durch z.B. Alliteration, Reim, poetische Metapher wiedergegeben.

**Beispiel 27 (S01E13, ab 00:30:00)**

Alan: Yeah, I'm glad you love him, but you may not want to share your chopsticks with him. I think he's coming down with something.

Alan: Deshalb solltest du ihm deine Essstäbchen aber trotzdem nicht in den Mund stecken, ich glaube, dass er krank wird.

Charlie: He thinks it's a **head cold but it's snot**. You don't know that either? Oh, **I have so much to teach you, grasshopper**.

Charlie: Oh, nein. Fehlt nur noch dass er **mit Angina ins Bett geht**. Sag mal, denn kennst du auch nicht? Oh, **ich werde dich noch viel leeren müssen, sagte der Müllmann zur Mülltonne**.

- **kein Wortspiel**

- **Null-Übersetzung**

Das Wortspiel wird übergangen.

- **Nicht-Wortspiel – Wortspiel**

Wurde an einer anderen Stelle ein Wortspiel übergangen, fügt man an einer Stelle, wo kein Wortspiel stattgefunden hat, eines ein.

## 4.6. Anglizismen

„Ein Anglizismus ist ein Wort aus dem britischen oder amerikanischen Englisch im Deutschen oder eine nicht übliche Wortkomposition, jede Art der Veränderung einer deutschen Wortbedeutung oder Wortverwendung (Lehnbedeutung, Lehnübersetzung, Lehnübertragungen, Lehnschöpfung, Frequenzsteigerung, Wiederbelebung) nach britischem oder amerikanischem Vorbild.“ (Zindler, zt. nach Herbst 1994: 129)

Die englische Sprache übt vor allem seit dem 20. Jahrhundert einen „starken und nachhaltigen Einfluß auf die deutsche Sprache“<sup>72</sup> aus. Aufbauend auf die gängigsten Klassifikationen<sup>73</sup> für Anglizismen, findet man in synchronisierten Fassungen verschiedene Arten.

### 4.6.1. Fremd- und Lehnwörter

Diese Kategorie erfüllt die Funktion um dem Publikum klarzumachen, dass die Handlung des Films in Amerika oder England stattfindet. Im Falle von „Two and a half men“ handelt es sich hier um Wörter wie Mum, Dad, Date, Cheerleader, College.

Fremd- und Lehnwörter werden auch verwendet, wenn Wörter der Ausgangssprache nicht in der Zielsprache existieren, damit „die Kommunikation auch da zu gewährleisten [ist], wo Dinge und Begriffe von einer Sprache zur anderen verschieden“ sind.<sup>74</sup> Dabei handelt es sich um englische Bezeichnungen für Titeln oder Dienstgrade, wie auch Namen von Personen, Institute oder Orte, die auch englisch ausgesprochen werden, was aber leider nicht „zu einem

---

<sup>72</sup> Herbst 1994: 129

<sup>73</sup> Vgl. Ebd.: 130

<sup>74</sup> Mounin 1967: 81

gleichermaßen gestiegenen Bewußtsein für korrekte englische Aussprache“<sup>75</sup> führt.

#### 4.6.2. Idiome

Hierbei geht es um Redewendungen, bei deren Übertragung es manchmal vorkommt, dass sie keinen Sinn ergeben.

##### Beispiel 28 (S01E01, ab 00:09:41)

Rose: Oh, hi, Charlies brother. I'm  
Rose. Charlie's housekeeper.

Rose: Oh, hi Charlies Bruder. Ich bin  
Rose. Charlies Putzfrau.

Alan: You're a housekeeper

Alan: Sie sind tatsächlich Putzfrau?

Rose: Well, housekeeper slash  
actress slash hand model. I just do  
this **to keep the wolf from the door**.

Rose: Und außerdem noch  
Schauspielerin und Handmodel. Ich  
mach das nur **um die Wölfe zu  
vertreiben**.

Hierbei hat man die Redewendung „to keep the wolf from the door“ wörtlich ins Deutsche übersetzt. Diese Übersetzung ergibt aber keinen Sinn, da so eine Aussage im Deutschen nicht vorhanden ist. Eine sinngemäße Übertragung wäre „sich gerade so über Wasser halten“ gewesen, doch hätte dies dann auch wiederum mit der anschließenden „Wolfgestik“ von Rose nicht zusammengepasst.

#### 4.6.3. Verletzungen auf der Ebene der Pragmatik

Solche Verletzungen treten oft bei konventionalisierten Sprechhandlungen auf, wie man diese z.B. bei Begrüßungen findet. Im Englischen ist es auch üblich,

---

<sup>75</sup> Mounin 1967: 131

jemanden mit der Nennung des Vornamens zu begrüßen.<sup>76</sup> Dies widerspricht aber der deutschen Norm. Herbst (1994: 137) stellt fest:

„Überhaupt ist die Anrede mit Vornamen, die in Großbritannien und den U.S.A. bei einem wesentlich geringeren Vertrautheitsgrad üblich ist als im deutschsprachigen Raum, häufig eine Verletzung der pragmatischen Regeln des Deutschen. Das mag oft beabsichtigt sein, um kulturspezifische Elemente des Originalfilms zu erhalten, führt aber auch zu eigenartigen Mischformen wie einer Anrede mit Vornamen und *Sie*.“

#### 4.7. Kulturelle Unterschiede

„Languages is an expression of culture and culture is expressed through language. An audiovisual text offers a cultural representation of the world, both through language and the image.“  
(Pettit in Cintas 2009: 44)

Die Frage, ob Worttreue oder *belle infidèle*, bedingte von Anfang an Kopfzerbrechen bei den Übersetzern über den Sinn der zu übersetzenden Wörter. Es ist nun mal so, dass jeder Mensch das Universum auf seine eigene Weise erlebt. Jedes Land, jede Sprache bedingt eine andere Auffassung der Welt, die Kultur sozusagen. Es gibt daher kulturelle Unterschiede; Sprichwörter aus einer Sprache z.B. werden in einer anderen Sprache nicht verstanden, da diese auf sprachliche Erfahrung basieren. Mounin (1967: 78f) stellt fest:

„Die Menschen sehen das nicht, wofür sie keinen Namen haben; sie unterscheiden nicht genau, was ihre Sprache nicht genau benennt. Die Menschen

---

<sup>76</sup> Vgl. Herbst 1994: 136

sehen diese Welt, die sie doch alle vor Augen haben,  
nicht auf dieselbe Weise. Wie soll man verschiedene  
*Weltbilder* übersetzen?“

Die kulturellen Unterschiede waren und sind auch heute noch ein schwieriges Unterfangen eines Übersetzers. Er tritt nicht nur als Sprachübersetzer auf, sondern übernimmt auch die Funktion eines Kulturmittler, was zur Folge hat, dass man „von ihm Kenntnis sowohl der Ausgangskultur als auch der Zielkultur sowie eventuell weiterer Kulturen voraus[setzt].“<sup>77</sup> Auch Mounin (1967: 108) ist derselben Meinung:

„Man muß die Sprache und die Kultur kennen, von der diese Sprache handelt, und das heißt: das Leben, die Zivilisation, die möglichst vollständige Ethnographie des Volkes, dessen Ausdrucksmittel [...].“

Dieses Prinzip geht schon zurück zu Cicero, als er das Verhältnis einer worttreuen Übersetzung zu einer sinngemäßen Übersetzung aufstellte. Auch Etienne Dolets war der Überzeugung, dass eine gute Übersetzung nur dann möglich ist, wenn man den Sinn und Stoff des Textes verstand.<sup>78</sup> Auch heute ist es immer noch sehr wichtig, „den gesamten Sinn der Mitteilung mit dem Milieu, dem Jahrhundert, der Kultur und falls notwendig, der vielleicht völlig anderen Zivilisation, der er entstammt“<sup>79</sup> zu verstehen.

### **Beispiel 29 (S01E01, ab 00:08:02)**

Jake: Not that milk. That milk.

Jake: Nicht die Milch. Die Milch.

---

<sup>77</sup> Döring 2006: 16

<sup>78</sup> Vgl. Mounin 1967: 70

<sup>79</sup> Ebd.: 121



Charlie: What's the difference?

Charlie: Wo liegt der Unterschied?

Jake: That's DairyFarms. We drink DairyBarn.

Jake: Das ist DairyFarm. Wir trinken DairyBarn.

Charlie: Fine. Happy?

Charlie: Gut. Glücklich?

Jake: Why would I be happy? It's just milk.

Jake: Worüber glücklich? Das ist doch bloß Milch, oder?

Charlie: Cute. Keep it up **you'll be on one of the cartons.**

Charlie: Niedlich. Wenn du so weiter machst, **wirst du bald als vermisst gemeldet.**

Dieses Beispiel zeigt, dass sich der Übersetzer mit der amerikanischen Kultur auskennt. Dort war es vor allem in den 80er Jahren üblich vermisste Kinder auf Milchpackungen zu drucken<sup>80</sup>, da Milch täglich gekauft wird und somit einer breiten Bevölkerung die Gesichter der Vermissten bewusst gemacht werden kann. In Deutschland/Österreich gibt es diesen „Brauch“ nicht, daher, hätte der Übersetzung wortgemäß übersetzt, hätte sich das deutschsprachige Publikum darüber nur wundern können und nicht verstehen, was Charlie damit meinen könnte, somit wurde sinngemäß mit „vermisst melden“ übersetzt.

#### 4.7.1. Metaphern

„Metaphern sind ein typisches Merkmal der Kommunikation und stellen auch für das Übersetzen eine Herausforderung dar.“ (Schäffner in Snell-Hornby 1998: 280)

---

<sup>80</sup> Vgl. <http://allisondawnpr.com/blog/general/whatever-happened-to-missing-kids-on-milk-cartons/> Stand: 30.11.2012

Metaphern basieren auf kulturelle Erfahrungen und semantische Assoziationen, d.h., auch hier gibt es wieder Lösungsvorschläge<sup>81</sup>, wie man die Übersetzungsschwierigkeit lösen kann:

- **direkte/wörtliche Übersetzung**

**Beispiel 30 (S01E13. ab 00:03:52)**

Jake: Hey, Uncle Charlie. Let's make **like soccer players and get our big leather balls out of here.**

Jake: Hey, Onkel Charlie. Machen wir's **wie die Fußballspieler und schaffen unsere Lederbälle hier raus.**

- **Ersetzung/Substitution**

**Beispiel 31 (S01E13, ab 00:03:39)**

Alan: Excuse me! Has anyone noticed I'm sick and miserable here?

Alan: Entschuldigt mal. Ist schon jemanden aufgefallen, dass hier ein Schwerkranker liegt?

Charlie: Yes Alan, we noticed. Which is why we're gonna make **like hockey players and get the puck outta here.**

Charlie: Doch, es ist uns aufgefallen, Alan. Deshalb machen wir's **wie die Eierdiebe und schaffen unsere Eier hier raus.**

Jake: Get it, Dad? Puck's not a bad word but it sounds like one.

Jake: Na Dad kapiert? Eier ist kein böses Wort, aber es hört sich so an.

---

<sup>81</sup> Vgl. Schäffner in Snell-Hornby 1998: 282

- **Umschreibung/Paraphrase**

**Beispiel 32 (S01E01, ab 00:15:43)**

Charlie: How was dinner?

Charlie: Wie war's beim Essen?

Alan: How could you put Jake in a poker game with grown men?

Alan: Wie kannst du Jake mit erwachsenen Männern pokern lassen?

Charlie: I obviously can't be trusted. So, how was dinner?

Charlie: Offensichtlich kann man mir nicht trauen. Und, wie war's beim Essen?

Alan: I leave you alone with him for a couple of hours...

Alan: Da lass ich dich nur ein paar Stunden mit ihm alleine und dann ...

Charlie: I'm just going to keep asking, Alan.

Charlie: Hör mal Alan, ich hör nicht auf zu fragen.

Alan: Dinner was swell. We both had the veal piccata and she's gay.

Alan: Das Essen war gut. Wir hatten Kalbfleisch und sie ist lesbisch.

Charlie: Wow. Most **chicks** won't eat veal.

Charlie: Wow. Kaum eine **Frau** mag Kalbfleisch.

**Beispiel 33 (S01E01, ab 00:18:45)**

Charlie: Hey, it's Charlie. Do your thing when you hear the beep.

Charlie: Hey, hier ist Charlie. Nach dem Pieps können Sie loslegen.

Rose: Hi, **Monkey Man**. I was just

Rose: Hallo, **mein Äffchen**. Ich

thinking about you and wondering  
why we hurt each other so much.

hab gerade an dich gedacht und  
ich frag mich, warum wir  
einander so weh tun.

Charlie: Rose, it's me, **Monkey  
Man.**

Charlie: Rose, ich bin's, **mein  
Äffchen.**

Bei diesem Beispiel wäre beim zweiten „Monkey Man“ vielleicht die Übersetzung „dein Äffchen“ etwas sinnvoller gewesen.

## 5. Fazit

Trotz der vielen Nachteilen und wenigen Vorteilen, stößt die Synchronisation im deutschsprachigen Raum kaum auf Widerstand. Das deutsche Publikum findet diese Art von Filmrezeption am bequemsten, im Vergleich zur Originalfassung und der mit Untertiteln. Wägt man die Vor- und Nachteile von Synchronisation und Untertitel ab, so kommen Götz und Herbst (Götz und Herbst, zt. nach Marx 2001: 22) zur Meinung,

„daß man die synchronisierte Version eines Filmes offensichtlich einer mit Untertiteln versehenen Fassung für überlegen hält. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Zum einen läßt sich ein Filmtext – insbesondere bei schnell gesprochenen Dialogen – durch Untertitel nur sehr unvollkommen wiedergeben; zum anderen sind Schrifteinblendungen im Film Fremdkörper und als solche illusionszerstörend. Ziel der Synchronisation ist also wohl, illusionsfördernd zu wirken.“

Die gesamten Beispiele zeigen, dass in jeder Folge Änderungen am Original vorgenommen wurden, d.h. es findet nicht nur ein Austausch der Stimmen statt,

sondern auch eine inhaltliche Änderung wird, bedingt durch die aufgezeigten Schwierigkeiten, durchgeführt.

Abschließend sei zu sagen, dass in Zeiten des digitalen Fernsehens die Möglichkeit bestehen sollte selbst die Wahl zu treffen, ob man einen Film/eine Serie in der Originalversion, in der Synchronfassung oder mit Untertitel verfolgen möchte.

## 6. Bibliographie

### Literatur

Bräutigam, Thomas: Lexikon der Film- und Fernsynchronisation; Berlin: Lexikon Imprint, 2001

Dries, Josephine: Dubbing and subtitling. Guidelines for production and distribution; Düsseldorf: Europäisches Medieninstitut, 1995

Döring, Sigrun: Kulturspezifika im Film. Probleme ihrer Translation; Berlin: Frank & Timme, 2006

Gottlieb, Henrik: Subtitles, Translation & Idioms; Copenhagen. Reproafdelingen .The Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 1997

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

Hurt, Christina / Widler, Brigitte: Untertitelung / Übertitelung; in Snell-Hornby, Mary (Hg.): Handbuch Translation; Tübingen: Stauffenberg, 1998

Ivarsson, Jan: The History of Subtitles in Europe; in: Fong, Gilbert C.F. / Au, Kenneth K.L. (Hg.): Dubbing and Subtitling in a World Context; The Chinese University of Hong Kong, 2009

Luyken, George-Michael: Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience; Manchester: European Institute for the Media, 1991

Maier, Wolfgang: Spielfilmsynchronisation; Frankfurt am Main: Lang, 1997

Manhart, Sibylle: Synchronisation, in Snell-Hornby, Mary (Hg.): Handbuch Translation; Tübingen: Stauffenberg, 1998

Manthey, Dirk (Hg. : Making of...wie ein Film entsteht; die Kunst des Filmemachens von A bis Z; Hamburg: Milchstraße, 1996

Marx, Gudrun: Stars im Dunkeln – Über die deutsche Spielfilmsynchronisation, ihre Entstehung, Ökonomie und ihre Akteure; Wien: Diplomarbeit, 2001

Mounin, George: Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung; München: Nymphenberger Verlagshandlung GmbH, 1967

Paech, Joachim: Synchronisation. Zur technischen Koppelung der Sinne, in: Ulrich Meurer (Hg.): Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium. Bielefeld 2012

Pettit, Zoe: Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing; in: Cintas, Díaz (Hg.): New Trends in Audiovisual Translation; Great Britain: Cromwell, 2009

Pisek, Gerhard: Die grosse Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah And Her Sisters; Innsbruck: Dissertation, 1991

Schäffner, Christina: Metaphern; in Snell-Hornby, Mary (Hg.): Handbuch Translation; Tübingen: Stauffenberg, 1998

Whitman-Linsen, Candace: Through the Dubbing Glass – The Synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish; Frankfurt am Main: Lang, 1992

## **Medien**

Two and a half men (2003). DVD, 481 Minuten, USA: Warner Bros.

Two and a half men (2006). DVD, 500 Minuten, USA: Warner Bros.

## **7. Anhang**

- A Drehbuch „Two and a half men“ S01E01
- B Drehbuch „Two and a half men“ S01E13
- C Zusammenfassung
- D Lebenslauf



FULLY COLLATED

*two and a half men*

"Pilot"

Written by

Chuck Lorre  
&  
Lee Aronsohn

Directed by

James Burrows

FINAL DRAFT (All Revisions)  
August 23, 2003

# *two and a half men*

"Pilot"

## CAST

|               |                     |
|---------------|---------------------|
| CHARLIE ..... | CHARLIE SHEEN       |
| ALAN .....    | JON CRYER           |
| JAKE .....    | ANGUS T. JONES      |
| EVELYN .....  | HOLLAND TAYLOR      |
| JUDITH .....  | MARIN HINKLE        |
| ROSE .....    | MELANIE LYNSKEY     |
| MIKE .....    | TOM WILSON          |
| RODNEY .....  | FRANKIE JAY ALLISON |
| LENNY .....   | EUGENE BYRD         |
| DOUG .....    | EDDIE GORODETSKY    |
| KEN .....     | DON FOSTER          |
| SUZANNE ..... | JENNIFER TAYLOR     |
| KAREN .....   | LOUISETTE GEISS     |

two and a half men  
Pilot Reshoot (Pink Pages)

1.  
C.O.

COLD OPENING

FADE IN:

INT. CHARLIE'S BEDROOM - NIGHT (NIGHT 1)  
(Charlie, Alan, Laura, Rose (V.O.))

LAURA AND CHARLIE, FULLY DRESSED. LAURA IS HOLDING A SEXY  
NEGLIGEE AGAINST HER BODY.

LAURA

So, what do you think?

CHARLIE

Wow. (THEN) It's for you, right?

LAURA

It's for both of us. Don't go away. \*

CHARLIE

Don't worry. There's not enough blood  
left in my legs to go anywhere.

SHE CROSSES INTO THE BATHROOM. CHARLIE KICKS HIS SHOES OFF  
AND HAPPILY STARTS UNDRESSING. THE PHONE RINGS. \*

SFX: PHONE RINGING

CHARLIE'S RECORDED VOICE

Hey, it's Charlie. Do your thing when  
you hear the beep.

SFX: BEEP

ROSE (V.O.)

Listen, you lousy S.O.B., I will not be  
treated like this...

CHARLIE REACTS, AND TRIES TO CROSS AROUND THE BED TO THE  
PHONE, BUT HIS PANTS, WHICH ARE HALFWAY DOWN, TRIP HIM UP.

ROSE (V.O.) (CONT'D)

Either you call me, or you are going to  
be very, very sorry! (THEN, SOFTLY) I  
love you, Monkey Man.

LAURA STICKS HER HEAD OUT OF THE BATHROOM DOOR, QUESTIONING.

LAURA

Charlie? Who's that?

CHARLIE

Damn telemarketers.

LAURA

A telemarketer who calls you "Monkey  
Man"?

CHARLIE

That's how I'm listed in the phone book.  
(OFF HER LOOK) Okay, it's a woman I went  
out with once. She got a little clingy.

LAURA

(SMILING) You are a bad, bad boy.

SHE RETREATS TO THE BATHROOM.

CHARLIE

And yet, you're always the one getting  
spanked.

two and a half men  
Pilot Reshoot (Pink Pages)

3.  
C.O.

CHARLIE TAKES HIS PANTS OFF. \*

SFX: PHONE RINGS

CHARLIE (CONT'D)

Ah, jeez... \*

CHARLIE'S RECORDED VOICE

Hey, it's Charlie. Do your thing when  
you hear the beep. \*

ALAN (V.O.)

Charlie, it's Alan...

CHARLIE WALKS AWAY FROM THE PHONE. \*

ALAN (V.O.) (CONT'D) \*

Your brother. No big deal, just wanted  
to touch base. My wife threw me out and  
I'm kind of losing the will to live. So,  
when you get a chance -- \*

CHARLIE SIGHS, PICKS UP THE PHONE, AND CONTINUES TO UNDRRESS,  
DURING:

CHARLIE

Hey, Alan. I'm sorry to hear that.

LAURA CROSSES OUT OF THE BATHROOM, WEARING THE NEGLIGEE AND  
GOES OVER TO CHARLIE, DURING:

CHARLIE (CONT'D)

So, where are you going to go, hotel?...

(RE: LAURA) Wow. (THEN, INTO PHONE)

Huh?... Well, yeah, I guess you could  
stay here, but... Okay, I'll see you when  
you get here. \*

CHARLIE HANGS UP THE PHONE AND TAKES LAURA INTO HIS ARMS. \*

two and a half men  
Pilot Reshoot (Pink Pages)

4.  
C.O.

CHARLIE (CONT'D)

We'd better hurry.

THERE'S A KNOCK ON THE DOOR. ALAN TIMIDLY OPENS IT HOLDING  
HIS CELL PHONE.

ALAN

Is she staying over, 'cause I may have  
parked behind her.

CUT TO:

MAIN TITLES

ACT ONE

SCENE A

FADE IN:

INT. CHARLIE'S LIVING ROOM - A SHORT TIME LATER (NIGHT 1)  
(Charlie, Alan, Laura, Rose)

ALAN PACES THE ROOM, A COUPLE OF MATCHING SUITCASES NEARBY.  
CHARLIE, IN TEE SHIRT AND BOXERS, SITS ON THE COUCH LISTENING  
WHILE DRINKING FROM A GLASS OF WINE.

ALAN

Twelve years and she just throws me out.  
What was the point of our wedding vows?  
"'Til death do us part." Who died? Not  
me, not her.

CHARLIE

How'd you get in my house?

ALAN

Charlie, the key in the fake rock only  
works if it's among other rocks -- not  
sitting on your welcome mat.

CHARLIE

Excuse me, but if you put the fake rock  
in with a bunch of other rocks, it's  
impossible to find when you're drunk.

ALAN

I'm a good husband. I'm faithful.

CHARLIE

Is she?

ALAN

Is she what?

CHARLIE

Faithful.

ALAN

Don't be ridiculous. Judith doesn't even like sex. All she kept saying was she feels suffocated. She kept going on and on, "I'm suffocating! I'm suffocating!" What does that mean? Has a woman ever said that to you?

CHARLIE

Well, yeah, but not a woman who doesn't like sex.

ALAN

And Jake. This could destroy Jake.

CHARLIE

Jake.

ALAN

My son.

CHARLIE

Ah, teenagers are pretty sophisticated these days.



two and a half men  
Pilot Reshoot

7.  
I/A

ALAN

He's ten.

LAURA, FULLY DRESSED, CROSSES DOWN THE STAIRS.

LAURA

Charlie, I'm going to go.

CHARLIE

Aw, no.

LAURA

You two need to talk. I'll call you tomorrow. (TO ALAN) Sorry to hear about you and your wife.

CHARLIE

Oh, c'mon, you leaving isn't going to bring them back together again.

SHE KISSES HIM ON THE CHEEK AND EXITS. CHARLIE TURNS AND GLARES AT ALAN.

ALAN

Look, this is just until things settle out. A couple of days max. She'll come to her senses.

CHARLIE

Yeah, that's what women do. You can have the guest room. I'll get some sheets.

ALAN

That's okay. I brought my own.

CHARLIE

You brought your own sheets?

ALAN

I like my sheets.

CHARLIE

Okay then, good night.

ALAN

Well, wait. We hardly ever talk to each other.

CHARLIE

(SIGHS) What do you want to talk about, Alan?

ALAN

I don't know... I was named Chiropractor of the Year by the San Fernando Valley Chiropractic Association.

CHARLIE

Okay, then. Good night.

ALAN

Hang on. What about you? What's going on with you?

CHARLIE

Well, Alan, there's not much to say... I make a lot of money for doing very little work. I sleep with beautiful women who don't ask about my feelings.

(MORE)

two and a half men  
Pilot Reshoot

9.  
I/A

CHARLIE (CONT'D)

I drive a Jag, I live at the beach, and  
sometimes in the middle of the day, for  
no reason at all, I like to make myself a  
big pitcher of margaritas and take a nap  
out on the sun deck.

ALAN

Huh. Okay, well, good night Charlie.

CHARLIE

Good night.

THEY BOTH CROSS OFF TO THEIR BEDROOMS.

LIGHT CUE: CHARLIE TURNS OUT THE LIGHTS

WE PUSH IN ON A PICTURE WINDOW AND SEE A BEAUTIFUL, CLEARLY  
UNBALANCED WOMAN, ROSE, WHO HAS BEEN PEEKING IN AND WATCHING  
THE FOREGOING.

ROSE

Good night, Monkey Man.

DISSOLVE TO:

ACT ONE

SCENE B

INT. CHARLIE'S BEDROOM/INT. CHARLIE'S LIVING ROOM/EXT.  
SUNDECK - THE NEXT MORNING (DAY 2)  
(Charlie, Alan, Jake, Judith)

CLOSE ON CHARLIE, ASLEEP IN BED. ONE EYE OPENS:

CHARLIE'S ONE-EYED P.O.V.:

SLOWLY COMING INTO FOCUS, WE SEE A TEN-YEAR-OLD BOY, JAKE,  
STANDING BY THE SIDE OF THE BED STARING DOWN AT US.

JAKE

Boy, is your eye red.

CHARLIE

You should see it from in here. Jack,  
right?

JAKE

Jake.

CHARLIE

What are you doing here, Jake?

JAKE

My mom brought me. Will you take me  
swimming in the ocean?

CHARLIE STARTS TO GET UP.

CHARLIE

Can we talk about it after my head stops  
exploding?

JAKE

Why is your head exploding?

CHARLIE

Well, I drank a little too much wine last  
night.

JAKE

If it makes you feel bad, why do you  
drink it?

CHARLIE

Nobody likes a wise-ass, Jake.

JAKE

You have to put a dollar in the Swear  
Jar. You said "ass."

CHARLIE

Tell you what. (GRABBING SOME CASH OUT  
OF HIS WALLET ON THE NIGHT STAND) Here's  
twenty. That should cover me 'til lunch.

RESET TO:

INT. LIVING ROOM - CONTINUOUS

JUDITH SITS ON THE COUCH WHILE ALAN PACES.

ALAN

Now what I think you need to do is make a  
list.

(MORE)

ALAN (CONT'D)

On one side of the paper write down what you don't like about our marriage and on the other side, what you do.

JUDITH

Alan, sometimes when I think about coming home to you, I start crying in my car.

ALAN

Okay, that would probably go on the don't side.

CHARLIE COMES DOWNSTAIRS, STILL IN BOXERS AND TEE SHIRT, WITH JAKE FOLLOWING.

CHARLIE

(TO JAKE) Why would I lie? The ocean is closed today.

JUDITH

For God's sake, Charlie, do you think you could put some pants on?

CHARLIE

Judy, look at me. I could barely make it down the stairs.

ALAN

Charlie, why don't you and Jake...

HE INDICATES WITH HIS HEAD TO GET OUT.

CHARLIE

C'mon, kid. We'll have breakfast out on the deck.

THEY CROSS OUT, THROUGH:

JAKE

I already had breakfast.

CHARLIE

Okay, we'll have lunch.

JAKE

It's not lunch time.

CHARLIE

(MAKES EXPLODING SOUND AS HE PANTOMIMES  
HIS HEAD BURSTING)

JAKE

(TO HIS PARENTS) That's his head  
exploding.

AND THEY'RE OUT.

ALAN

Judith, I can change.

JUDITH

Oh, please, Alan. You are the most  
rigid, inflexible, obsessive, anal-  
retentive man I have ever met.

ALAN

Rigid and inflexible? Don't you think  
that's a little redundant?

RESET TO:

EXT. SUN DECK - CONTINUOUS

CHARLIE IS LYING ON A LOUNGE CHAIR WITH A GLASS OF ORANGE  
JUICE, A BOTTLE OF BEER. HE OPENS THE BEER AND POURS SOME OF  
IT INTO THE ORANGE JUICE. JAKE SITS ON AN ADJACENT CHAIR.

JAKE

My mom and dad are splitting up.

CHARLIE

Looks that way. (THEN) You're lucky.  
When I was your age, I could only dream  
about my parents splitting up.

JAKE

Your mom is my grandma.

CHARLIE

Yup.

JAKE

Grandma says you're a bitter  
disappointment.

ALAN ENTERS FROM THE HOUSE.

ALAN

Hey, sport, your mom wants to say goodbye.

JAKE EXITS TO THE HOUSE.

ALAN (CONT'D)

Listen, Jake doesn't know what's going  
on, so let's just keep this to ourselves.

CHARLIE

Why is she saying goodbye to him?

ALAN

Oh, well, she's going to spend the  
weekend with her sister... in Vegas. We  
decided Jake would stay with me.



CHARLIE

With you.

ALAN

Well, with us.

JAKE ENTERS.

JAKE

I'm hungry.

ALAN

Is this going to be a problem?

CHARLIE LOOKS AT JAKE. JAKE SMILES.

CHARLIE

I guess not.

ALAN

Thanks. Hey listen, I need to call my  
office. Would you mind making him lunch?

CHARLIE LOOKS AT JAKE. JAKE SMILES.

CHARLIE

Sure.

ALAN

Thanks.

ALAN EXITS. JAKE SMILES.

CHARLIE

What are you smiling about?

JAKE

You don't have any food.

two and a half men  
Pilot Reshoot

16.  
I/B

CHARLIE

Yeah, but I'm not the one who's hungry.

Who's smiling now, shorty?

AND WE:

CUT TO:

ACT ONE

SCENE C

INT. SUPERMARKET - A SHORT TIME LATER (DAY 2)  
(Charlie, Jake, Suzanne, Extras)

CHARLIE PUSHES A CART DOWN THE DAIRY AISLE AS JAKE TAGS  
ALONG.

CHARLIE

You drink milk?

JAKE

Just with cereal.

CHARLIE

Okay... (TAKES A QUART FROM THE SHELF)

JAKE

Not that milk. (POINTING AT ANOTHER  
BRAND) That milk.

CHARLIE

What's the difference?

JAKE

That's DairyFarms. We drink DairyBarn.

CHARLIE

(SIGHS) Fine. (SWITCHES CARTONS)

Happy?

JAKE

Why would I be happy? It's just milk.

THEY CROSS AWAY THROUGH:

CHARLIE

Cute. Keep it up you'll be on one of the  
cartons.

THEY TURN INTO THE NEXT AISLE.

CHARLIE (CONT'D)

Okay, cereal. We got Frosted Flakes,  
Cocoa Puffs, Lucky Charms, Maple Loops...

JAKE

I want Maple Loops!

JAKE PICKS UP A BOX OF MAPLE LOOPS.

JAKE (CONT'D)

(SINGS) "It's got oats and corn and  
wheat, it's the sweetest breakfast treat!

CHARLIE/JAKE

It's maple-maple-maaaa... plelicious!"

CHARLIE

You know who wrote that? Your Uncle  
Charlie.

JAKE

No lie?

CHARLIE

Kid, if I was going to lie I'd tell you I  
wrote "Stairway to Heaven," not "The  
Maple Loops Song."

two and a half men  
Pilot Reshoot

19.  
I/C

AN ATTRACTIVE WOMAN SHOPPER, SUZANNE, WHO HAS BEEN WATCHING,  
SMILES AT CHARLIE.

SUZANNE

You two are great together.

CHARLIE

Thanks.

SUZANNE

Does your wife sing, too?

CHARLIE

Oh, uh, no. I'm not married.

SUZANNE

(SMILING FLIRTATIVELY) What a shame.

SHE MOVES ON DOWN THE AISLE.

CHARLIE

(TO JAKE) Wow. You're even better than  
a dog.

FADE OUT.

END OF ACT ONE

ACT TWO

SCENE D

FADE IN:

INT. CHARLIE'S LIVING ROOM - SAME TIME (DAY 2)  
(Alan, Rose)

ALAN IS TALKING ON THE PHONE. UNBEKNOWNST TO HIM, ROSE CLIMBS UP AND OVER THE DECK RAILING, AND WATCHES HIM.

ALAN

Dr. Bloom, this is Alan Harper. My wife and I need to cancel our marriage counselling appointment this afternoon... Well, something came up... It's kind of personal... (SEES ROSE) I've got to go.

HE HANGS UP AND CROSSES TO THE DOOR.

ALAN (CONT'D)

Hello?

ROSE

Is Charlie home?

ALAN

Uh, no. (OPENS THE DOOR) I'm his brother. Can I help you?

ROSE

Oh, hi, Charlie's brother. I'm Rose.  
Charlie's housekeeper.

ALAN

You're a housekeeper?

ROSE

Well, housekeeper slash actress slash  
hand model. I just do this to keep the  
wolf from the door. (GROWLS) Know what  
I mean?

ALAN

(TENTATIVELY) Uh, sure. Okay, c'mon in.

SHE ENTERS.

ROSE

(TAKES A DEEP BREATH) I can smell him.

ALAN

Smell who?

ROSE

Your brother. He has a very musky scent.

ALAN

Uh huh. Okay, well, I'll get out of your  
way.

HE STARTS TO CROSS OUT.

ROSE

Wait!

HE STOPS. SHE SNIFFS HIM.

two and a half men  
Pilot Reshoot

22.  
II/D

ROSE (CONT'D)

Nah.

SHE GESTURES FOR HIM TO LEAVE. HE GLADLY OBLIGES.

DISSOLVE TO:



ACT TWO

SCENE E

INT. CHARLIE'S KITCHEN - A SHORT TIME LATER (DAY 2)  
(Charlie, Alan, Jake, Evelyn)

CHARLIE AND JAKE ENTER, CARRYING BAGS OF GROCERIES.

JAKE

(SINGING) "It's got oats and corn and  
wheat, it's the sweetest breakfast treat,  
it's maple, maple, maaaaaaaaaaaaa--"

CHARLIE

Jake, buddy -- take a break.

ALAN ENTERS FROM THE LIVING ROOM.

ALAN

What took you guys so long?

JAKE

We stopped for ice cream 'cause I'm a  
babe magnet. (THEN) I gotta take a  
squirt.

JAKE CROSSES OUT. ALAN LOOKS TO CHARLIE.

CHARLIE

Why do you assume he learned that from  
me?

ALAN

Because I learned it from you.

CHARLIE

Hey, thanks for cleaning up.

ALAN

I didn't. Rose was here.

CHARLIE

Rose?! You let Rose into my house?!

ALAN

She said she was your maid.

CHARLIE TRIES TO OPEN A CABINET TO PUT GROCERIES AWAY. THE  
DOOR DOES NOT BUDGE.

CHARLIE

Oh, hell, she glued the damn cabinets  
shut again.

CHARLIE AND ALAN TRY OTHER CABINETS. THEY'RE ALL GLUED SHUT.

ALAN

Again? What, you've got somebody who  
comes in regularly to glue your cabinets?

CHARLIE

You've met some of the whack jobs I've  
gone out with. It's not that big a  
stretch.

ALAN

So this is my fault?

CHARLIE

Who let her in?

ALAN

You're a deeply disturbed man, you know  
that? Move.

ALAN MOVES CHARLIE OUT OF THE WAY AND HAULS HIMSELF UP ON THE  
COUNTER TO GET LEVERAGE ON THE CABINET CHARLIE HAS BEEN  
TUGGING ON.

CHARLIE

Oh, I'm deeply disturbed? Who showed up  
here in the middle of the night with his  
own sheets?

ALAN

At least I care what I sleep on, or  
should I say who I sleep on!

CHARLIE

Hey pal, of the two of us, I'll bet I'm  
the only one who's slept with a married  
woman recently.

EVELYN

And isn't that something to brag about?

ALAN AND CHARLIE TURN TO SEE THEIR MOTHER, EVELYN, STANDING  
IN THE DOORWAY. THE HANDLE RIPS OUT OF THE CABINET AND ALAN  
FALLS OUT OF FRAME.

CHARLIE

(CHEERFULLY) Hi, Mom.

DISSOLVE TO:

ACT TWO

SCENE H

INT. CHARLIE'S LIVING ROOM - A SHORT TIME LATER (DAY 2)  
(Charlie, Alan, Jake, Evelyn)

CHARLIE AND ALAN SIT MEEKLY ON THE COUCH AS EVELYN STANDS  
BEFORE THEM.

EVELYN

Do you have any idea how hurtful it is to  
have to hear about my own son's divorce  
on the street?

ALAN

What divorce? What street?

CHARLIE

How did you get in my house?

EVELYN

You stay out of this. I'm here to help  
your brother through a very difficult  
time. (THEN, TO ALAN) How could you do  
this to me?

ALAN

Do what?

EVELYN

Now when I want to see my grandson, I'll have to make an appointment with Judith who, let's face it, was never very warm to me. And what if there's another man there, shacking up with her? Have you even stopped to consider that?

ALAN IS SPEECHLESS AT THIS HORRIFYING SCENARIO.

CHARLIE

I think he's considering it now, Mom.

JAKE ENTERS FROM THE KITCHEN WITH A GLASS OF ICED TEA.

JAKE

Here's your iced tea, Grandma.

EVELYN

Oh, thank you my little angel! (TAKES THE GLASS, THEN) Darling, I asked for a lemon wedge.

JAKE

Sorry.

HE TAKES THE GLASS AND EXITS TO THE KITCHEN.

EVELYN

(TO ALAN) All right. Here's what you're going to do. You and Jake will come live with me. After all, I'm just rattling around that big house all by myself.

ALAN

Mom, that's very considerate, but as soon as Judith and I work things out, I'll be back in my own house.

EVELYN

Oh, sweetheart, grow up.

ALAN REACTS, THEN:

EVELYN (CONT'D)

Think about what I said. You're my son, and I'll always have room for you, in my house and in my heart.

ALAN

I love you too, Mom.

SHE LOOKS AT CHARLIE EXPECTANTLY. HE HAS NO CHOICE.

CHARLIE

(SIGHS) I love you too, Mom.

EVELYN

Too little. Too late.

AND ON HER EXIT, AND CHARLIE'S REACTION, WE:

DISSOLVE TO:

ACT TWO

SCENE J

INT. RESTAURANT - A FEW NIGHTS LATER (NIGHT 3)  
(Alan, Judith, Extras)

ALAN AND JUDITH ARE HAVING DINNER.

ALAN

So Vegas was good?

JUDITH

It was fine. Alan, I really want to  
apologize for putting you through this.  
I was wrong to blame you for my  
unhappiness.

ALAN

No need to apologize. The important  
thing is we're here and we're working on  
our marriage. You look great, by the  
way. Must be all the extra oxygen they  
pump into the casinos.

JUDITH

Alan --

ALAN

You were right. I see now that this time  
apart did us both a lot of good. I know  
I've grown.

HE DIPS A NAPKIN IN HIS WATER GLASS AND WIPES A CRUMB OF FOOD  
FROM HER FACE.

ALAN (CONT'D)

I'm not that suffocating guy you threw  
out of the house four and a half days  
ago.

JUDITH

Alan --

ALAN

And Jake's doing fine. I realize you  
were a little concerned about him being  
around my brother, but it turns out  
Charlie's great with kids.

JUDITH

Alan --

ALAN

And I really think that we'll look back  
on this as a new beginning for our  
marriage. A re-birth. A Renaissance, if  
you will.

JUDITH

Alan, I think I'm gay.



two and a half men  
Pilot Reshoot

31.  
II/J

ALAN

Alright... We'll make a list. On the  
left side we'll put gay stuff...

CUT TO:

ACT TWO

SCENE K

INT. CHARLIE'S KITCHEN - SAME TIME (NIGHT 3)

(Charlie, Jake, Mike, Rodney, Ken, Doug, Lenny)

A POKER GAME IS IN FULL SWING. ALCOHOL AND CIGARS. CHARLIE, MIKE, RODNEY, KEN, DOUG AND LENNY ARE SITTING AROUND THE TABLE. JAKE, IN PAJAMAS, STANDS BEHIND CHARLIE AND WATCHES AS MIKE DEALS SEVEN CARD STUD.

MIKE

Last card, down and dirty... kings bet.

RODNEY

Dollar.

KEN

I'm in.

MIKE

Me, too.

CHARLIE LOOKS AT HIS HOLE CARDS, WHICH ALLOWS JAKE TO SEE THEM AS WELL.

CHARLIE

I'll see the dollar and raise it five.

HE TOSSES IN CHIPS.

JAKE

You raised five dollars on that?

THEN, IN RAPID SUCCESSION:

LENNY

I call.

DOUG

I call.

RODNEY

I call.

KEN

I call.

MIKE

I call. Show 'em.

THE ANGUISH ON CHARLIE'S FACE TURNS TO SMUG SATISFACTION AS  
HE TURNS OVER HIS CARDS.

CHARLIE

Queens full of nines.

LENNY

Hey kid, don't you know what a full house  
is?

JAKE

Uh huh. I also know what a psych-out is.

HE HIGH-FIVES WITH CHARLIE.

CHARLIE

He knows what a psych-out is! I love  
this boy!

THEY HIGH-FIVE, AND WE:

CUT TO:

two and a half men  
Pilot Reshoot

34.  
II/M

ACT TWO

SCENE M

OMITTED

CUT TO:

ACT TWO

SCENE P

INT. CHARLIE'S KITCHEN/EXT. SUNDECK - A SHORT TIME LATER  
(NIGHT 3)

(Charlie, Alan, Jake, Mike, Rodney, Ken, Doug, Lenny)

AS BEFORE, EXCEPT NOW JAKE IS PLAYING POKER IN CHARLIE'S SEAT, WHILE CHARLIE SITS BEHIND HIM. THE HAND, WITH A HUGE POT, IS DOWN TO JAKE AND RODNEY. RODNEY STUDIES HIS CARDS, PULLS ON HIS EAR LOBE, THEN:

RODNEY

I'll see you, and raise twenty.

CHARLIE

(SOTTO, TO JAKE) I think he's got you,  
pal.

JAKE

(SOTTO, TO CHARLIE) He's bluffing. He  
always pulls his ear when he bluffs.

RODNEY

How about it, Mighty Mouse? You in?

RODNEY PULLS HIS EAR AGAIN. CHARLIE WATCHES IN ASTONISHMENT.

CHARLIE

(SOTTO, TO JAKE) Take him down.

JAKE PUSHES HIS CHIPS INTO THE POT TO CALL THE BET.

JAKE

Call you.

A HORRIFIED RODNEY STARES AT JAKE, THEN FOLDS HIS CARDS.

RODNEY

I hate this kid.

CHARLIE AND JAKE ERUPT IN HIGH-FIVES, HUGS, AND CELEBRATION.  
ALAN ENTERS.

ALAN

What the hell is going on?!

JAKE

You said "hell."

CHARLIE

Throw a dollar in the pot.

ALAN

What?

MIKE

Hey, we all had to.

ALAN

Charlie, can I speak to you in private?

ALAN AND CHARLIE CROSS TOWARDS THE SUNDECK.

JAKE

(TO THE OTHER PLAYERS) Whose deal is it?

ALAN

JAKE, GO TO BED!

JAKE

I'm out.

JAKE HEADS OUT AS WE:

RESET TO:

EXT. SUNDECK - CONTINUOUS

AS CHARLIE AND ALAN ENTER.

ALAN

What is wrong with you? Are you insane?  
Do you have any sense of right and wrong?

CHARLIE

Probably not. How was dinner?

ALAN

How could you put Jake in a poker game  
with grown men?

CHARLIE

I obviously can't be trusted. So, how  
was dinner?

ALAN

I leave you alone with him for a couple  
of hours --

CHARLIE

I'm just going to keep asking, Alan.

ALAN

Dinner was swell. We both had the veal  
piccata and she's gay!

CHARLIE

Wow. Most chicks won't eat veal.

ALAN

Why do I even try talking to you?

CHARLIE

Oh, come on. I was just trying to get  
you to lighten up.

ALAN

I don't need to lighten up. The world I  
live in is dark. Dark and rainy. And  
you're useless in it.

CHARLIE

Oh, really? I wasn't useless when you  
needed a place to stay.

ALAN

Well, obviously that was a mistake.

ALAN CROSSES OUT.

CHARLIE

Are you sure? Maybe we should make a  
list!

DISSOLVE TO:



ACT TWO

SCENE R

INT. CHARLIE'S LIVING ROOM - LATER THAT NIGHT (NIGHT 3)  
(Charlie, Jake)

THE POKER GAME HAS LONG SINCE ENDED. CHARLIE IS AT THE PIANO  
PLAYING SOME SOFT BLUES. JAKE CROSSES IN WEARING PAJAMAS.

JAKE

Uncle Charlie?

CHARLIE

Hey, what's going on? Can't sleep?

JAKE SITS NEXT TO CHARLIE.

JAKE

No. My dad said we're moving to  
Grandma's tomorrow.

CHARLIE

Yeah, that'd keep me up. If it makes you  
feel any better, you won eighty bucks on  
that last hand.

JAKE

Eighty-five.

CHARLIE

Eighty. The house gets a cut.

JAKE

I wish my dad was as cool as you.

CHARLIE

Hey, don't sell your dad short. He loves you more than anything in the world. You know that, don't you?

JAKE

I guess. (THEN) How come you don't have any kids?

CHARLIE

I don't know... Maybe because I love me more than anything in the world.

JAKE

Uncle Charlie?

CHARLIE

What?

JAKE

I don't want to go to Grandma's. I'd rather stay here.

CHARLIE

Yeah, well, your dad knows what's best for you.

JAKE

Okay. I love you, Uncle Charlie.

JAKE CROSSES TO CHARLIE AND HUGS HIM. CHARLIE IS AT A LOSS AS TO HOW TO RESPOND.

two and a half men  
Pilot Reshoot

41.  
II/R

CHARLIE

Yeah, okay.

JAKE EXITS, AND WE:

DISSOLVE TO:

ACT TWO

SCENE T

INT. CHARLIE'S BEDROOM - ONE WEEK LATER (NIGHT 4)  
(Charlie, Laura, Rose (V.O.))

CHARLIE IS IN BED WITH LAURA. LAURA IS KISSING CHARLIE'S  
NECK.

CHARLIE

...You gotta love a kid like that. I  
even played him "Stairway to Heaven" and  
he still liked the Maple Loops song  
better.

LAURA

Charlie, I haven't seen you in two weeks.  
You finally got the house back to  
yourself. Now, do you want to talk about  
your nephew or do you want to have sex?

CHARLIE

Oh sex. Definitely sex.

THEY START KISSING.

CHARLIE (CONT'D)

Let me ask you something.

LAURA

Yeah?

CHARLIE

Do you ever think about having kids?

LAURA

Whoa, Charlie, we've got a good thing  
going, can't we just leave it at that?

LAURA GETS OUT OF BED AND CROSSES TO THE BATHROOM.

CHARLIE

Where you going? I thought we were gonna  
have sex.

LAURA

How are we supposed to have sex while  
your biological clock is going off?

SHE EXITS TO THE BATHROOM AND CLOSSES THE DOOR BEHIND HER.

CHARLIE

(CALLING AFTER HER) Nothing's going off,  
honest. I'm just horny.

SFX: PHONE RINGS.

CHARLIE'S RECORDED VOICE (V.O.)

Hey, it's Charlie. Do your thing when  
you hear the beep.

ROSE (V.O.)

Hi, Monkey Man. I was just thinking  
about you and wondering why we hurt each  
other so much --

CHARLIE PICKS UP THE PHONE.

CHARLIE

Rose, it's me, Monkey Man.

ROSE (V.O.)

(STUNNED THAT HE PICKED UP) Charlie?

CHARLIE

Yeah. Hey, listen, let me ask you a question. Is there something inherently wrong with asking a woman you're involved with if she wants kids?

ROSE (V.O.)

Oh, Charlie, we got a good thing going, why do you wanna mess it up?

SHE HANGS UP ON HIM.

SFX: DIAL TONE

ON CHARLIE'S PERPLEXED EXPRESSION, WE:

DISSOLVE TO:

ACT TWO

SCENE V

INT. EVELYN'S LIVING ROOM - ANOTHER DAY (DAY 5)  
(Charlie, Alan, Jake, Evelyn)

AN ORNATE BEVERLY HILLS HOME, COMPLETELY INHOSPITABLE TO A TEN-YEAR-OLD BOY. CHARLIE AND ALAN CROSS IN.

CHARLIE

Look at you. Back living with Mom. How good do you feel about yourself right now? On a scale of one to two.

ALAN

I'm not back living with Mom. I'm just staying here till Judith and I work things out.

CHARLIE

So... one.

ALAN

What do you want, Charlie?

CHARLIE

Well, I figure you've been here a couple of weeks, you gotta have blood in your stool by now.

(MORE)

CHARLIE (CONT'D)

So I thought if you and Jake wanted to come back to my place for awhile, that'd be okay.

ALAN

Wait a minute. Are you saying you want me to come back and live with you?

CHARLIE

Well, truthfully, no. I want Jake to come back and live with me, but I figure you're a package deal.

ALAN

Thanks, but we're doing just fine here with Mom.

CHARLIE

Oh come on, Alan. We can't let Jake be exposed to her on any kind of ongoing basis.

ALAN

There's no ongoing basis. He's only here on weekends.

CHARLIE

That's too much. Piranha's can strip an entire cow in an hour.

ALAN

What?



CHARLIE

Alan, we've got to get him away from her.

I mean, look what happened to us.

EVELYN (O.S.)

And what happened to you?

CHARLIE WHIPS AROUND TO SEE EVELYN STANDING IN THE DOORWAY.

CHARLIE

(CHEERFULLY) Hi, Mom.

EVELYN

You're a grown man, Charlie. Perhaps  
it's time you stop blaming your mother  
for your own shortcomings. Alan, the  
divan is not for sitting.

ALAN GETS UP.

EVELYN (CONT'D)

Charlie, get off the couch.

CHARLIE STANDS UP. JAKE ENTERS.

JAKE

Hey, Uncle Charlie!

EVELYN SWOOPS HIM INTO A HUG.

EVELYN

There's my good boy! What did I say  
about yelling in the house?

JAKE

Grandma, I'm suffocating!

CHARLIE

(SOTTO) Sound familiar?

\*

\*

\*

two and a half men  
Pilot Reshoot (Pink Pages)

48.  
II/V

ALAN

(SOTTO) You're right, this madness must  
end.

CHARLIE

(SOTTO) Here, I got you your own key.

CHARLIE PRODUCES A FAKE ROCK AND HANDS IT TO ALAN, AS WE:

FADE OUT.

END OF ACT TWO

two and a half men  
Pilot Reshoot (Pink Pages)

(add. dialogue)  
II/V

EVELYN'S DIALOGUE TO JAKE UNDERNEATH THE CHARLIE AND ALAN  
DIALOGUE AT THE END OF SCENE V.

EVELYN

Stand up straight, darling. Who taught  
you to slouch like that? And what is  
that on your face, is that dirt?

SHE LICKS HER FINGER AND USES IT TO WIPE A SMUDGE FROM HIS  
CHEEK.

EVELYN (CONT'D)

Nobody likes a dirty boy. There, that's  
better. Grandma bought you good clothes.  
If you're going to play in filth, wear  
the clothes your parents bought you.

TAG

FADE IN:

INT. SUPERMARKET - DAY (DAY 6)  
(Charlie, Alan, Jake, Karen, Extras)

ALAN, CHARLIE AND JAKE ARE SHOPPING. ALAN PUSHES THE CART.

ALAN

I'm not comfortable with this. Maybe  
I'll go wait in the car.

CHARLIE

You're not waiting in the car. Trust me,  
this is a great way to meet women.

ALAN

I don't want to meet women. I'm still  
married.

CHARLIE

Aw, come on, your wife's out meeting  
chicks, why shouldn't you?

JAKE HOLDS A BOX OF MAPLE LOOPS.

JAKE

(SINGING TO THE BOX) ...Maple-maple-  
maaaa...pleicious.

A PRETTY FEMALE SHOPPER, KAREN, SMILES AT ALAN.

two and a half men  
Pilot Reshoot

50.  
TAG

KAREN

Your son is just adorable.

ALAN

Thank you.

KAREN

(RE: CHARLIE) You and your... life  
partner must be so proud.

SHE CROSSES OFF.

ALAN

Life partner?

CHARLIE

You're right. Go wait in the car.

FADE OUT.

END OF SHOW

FULLY COLLATED

# TWO and a half MEN

"Sarah like puny Alan"

Story by

Chuck Lorre

Teleplay by

Lee Aronsohn

&

Don Foster

Directed by

Bob Berlinger

Prod. #176811

FINAL DRAFT (All Revisions)  
November 14, 2003

# TWO and a half MEN

"Sarah like puny Alan"

## CAST

|              |                 |
|--------------|-----------------|
| CHARLIE..... | CHARLIE SHEEN   |
| ALAN.....    | JON CRYER       |
| JAKE.....    | ANGUS T. JONES  |
| EVELYN.....  | HOLLAND TAYLOR  |
| ROSE.....    | MELANIE LYNSKEY |
| DESIREE..... | JOHANNA BLACK   |
| KATHY.....   | LORI LIVELY     |

COLD OPENING - A

FADE IN:

INT. KITCHEN - FRIDAY EVENING (NIGHT 1)  
(Charlie, Alan, Jake)

CHARLIE, ALAN AND JAKE ARE EATING CHINESE TAKE-OUT. JAKE HAS A CASE OF THE SNIFFLES. USING CHOPSTICKS, CHARLIE TAKES A PIECE OF FOOD OUT OF A TAKE-OUT BOX AND HOLDS IT UP FOR JAKE TO EAT.

CHARLIE

Try this.

JAKE

What is it?

CHARLIE

Just try it.

\*

TENTATIVELY, JAKE TRIES IT.

JAKE

Hey, that's good.

CHARLIE

Of course it is. It's chicken in  
frumunda sauce.

\*

JAKE

Frumunda sauce?

CHARLIE

Yeah, from unda' the toilet.



JAKE LAUGHS.

JAKE

Get it, Dad?

ALAN

I get it. I got it thirty years ago  
the first time he said it.

CHARLIE

Yeah, but it's new to him. Check this  
out. Hey, Jake. What's the red mushy  
stuff between the elephant's toes?

JAKE

What?

CHARLIE

Slow moving natives.

JAKE CRACKS UP.

CHARLIE (cont'd)

(TO ALAN) I love this kid. He's a  
comedy blank slate.

\*

\*

ALAN

Yeah, I'm glad you love him, but you  
may not want to share your chopsticks  
with him. I think he's coming down  
with something.

CHARLIE

Oh, no. (TO JAKE) He thinks it's a  
head cold but it's snot.

JAKE LAUGHS.

CHARLIE (cont'd)

You don't know that either? Oh, I  
have so much to teach you,  
grasshopper. Hey, do you know how to  
make arm farts?

\*  
\*  
\*

ALAN

Charlie, not at the dinner table.

CHARLIE

(TO JAKE) I'll show you later. (TO  
ALAN) Oh, before I forget, you got  
plans for tomorrow night?

ALAN

No.

CHARLIE

Make some. I'm going to need the  
house to myself.

ALAN

Fine.

CHARLIE

Don't you want to know why?

ALAN

Jake, if you're done, you can go to  
your room and start your homework.

JAKE

This is about sex, right?

CHARLIE

(TO ALAN) Kids today, huh? Doesn't  
know frumunda sauce but gets why I  
need the house. (TO JAKE) Don't  
worry, buddy, I got a bunch of jokes  
you're going to love in a year or two.

JAKE

Cool.

ALAN

(TO JAKE) Go.

AS JAKE CROSSES OUT:

JAKE

You think I'm just a kid but I'm snot.  
(THEN, TO HIMSELF) Wait, that isn't  
right.

CHARLIE

(TO ALAN) Okay, have you ever had  
revenge sex?

ALAN

Hang on.

ALAN CROSSES TO THE ARCHWAY AND CALLS OUT:

ALAN (cont'd)

Jake, are you in your room?

SFX: JAKE RUNNING ACROSS THE LIVING ROOM FLOOR, THEN:

JAKE (O.S.)

Yeah.

ALAN CROSSES BACK AND SITS DOWN.

ALAN

Revenge sex? Is it anything like pity  
sex?

CHARLIE

Whole different animal. Let me break  
it down for you. There's this woman,  
Kathy, who lives up the beach.  
Beautiful woman, I've wanted her for  
years. Only one problem. She's  
married to kind of a friend of mine.

ALAN

Kind of a friend?

CHARLIE

Well, I never really liked him, but he  
had a hot wife.

ALAN

So the sanctity of marriage does slow  
you down a bit. I'm impressed.

CHARLIE

Thank you. But then I catch a break.  
He cheats on her with her best friend.  
She throws him out. So now I'm  
thinking she's going to want justice.

ALAN

Justice meaning revenge sex with you?

CHARLIE

You see it too, huh?

ALAN

Yeah, you're going to exploit  
someone's grief and anger for your own  
animal gratification.

CHARLIE

Hey, I don't bitch about your hobbies.  
So anyway, she's coming over here on  
Sunday and I need you out of the way  
because we'll probably be moving from  
room to room.

ALAN

I'll go to a movie, just mop up when  
you're done.

CHARLIE

You got it.

CHARLIE USES HIS CHOPSTICKS TO TAKE SOME FOOD FROM JAKE'S  
PLATE.

ALAN

Don't eat from his plate, I told you  
he's coming down with something.

CHARLIE

Relax. I never get sick.

CUT TO:

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

7.  
(C/O-B)

COLD OPENING - B

INT. LIVING ROOM - THE NEXT DAY (DAY 2)  
(Charlie, Alan, Jake)

CLOSE UP: JAKE

JAKE

Boy, is he sick.

REVEAL:

ALAN IS HUDDLED ON THE COUCH, WRAPPED IN A BLANKET, BLOWING HIS NOSE, MISERABLY SICK. CHARLIE, THE PICTURE OF HEALTH, LOOKS ON WITH JAKE.

CHARLIE

Well, I can't say he didn't warn me.

CUT TO:

MAIN TITLES

ACT ONE

SCENE A

FADE IN:

INT. LIVING ROOM / INT. KITCHEN - LATER THAT DAY (DAY 2)  
(Charlie, Alan, Jake, Evelyn, Rose)

ALAN IS ON THE COUCH, BUNDLED UP, LOOKING MISERABLE. CHARLIE  
CROSSES IN WITH A CUP OF TEA.

CHARLIE

How you feeling?

ALAN

Horrible. Is that tea?

CHARLIE

Yeah.

CHARLIE SIPS FROM THE CUP.

CHARLIE (cont'd)

Ah. (THEN) Listen, I know I said I  
wanted you out of the house for my  
date tonight, but you're obviously  
indisposed -- so don't worry about it.

ALAN

Thank you.

CHARLIE

Just stay in your room so the coughing  
and hacking doesn't kill the mood.

ALAN

Anything else I can do to enhance your  
evening?

CHARLIE

(CONSIDERS) Well, do you know how to  
work my camcorder?

JAKE ENTERS.

JAKE

I'm bored. What are we going to do  
today?

CHARLIE

I don't know. Why don't we make some  
lunch and figure something out.

JAKE

Cool.

ALAN

Excuse me! Has anyone noticed I'm  
sick and miserable here?

CHARLIE

Yes, Alan, we noticed. (THEN, TO  
JAKE) Which is why we're gonna make  
like hockey players and get the puck  
outta here.



JAKE LAUGHS.

JAKE

(TO ALAN) Get it, Dad? Puck's not a  
bad word but it sounds like one.

ALAN

Yeah, hilarious.

JAKE

Hey, Uncle Charlie. Let's make like  
soccer players and get our big leather  
balls out of here.

CHARLIE

Good one.

ALAN

(TO JAKE) Hey, you know, I caught  
this from you. How come you're not  
sick?

JAKE

I am. (SNIFFS AND GIVES A LITTLE  
COUGH) See?

CHARLIE

He's just not being a baby about it.

THERE'S A KNOCK AT THE GLASS DOORS. ROSE IS THERE, WAVING  
AND SMILING.

ROSE

Hi.

ALAN

Oh, perfect.

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

11.  
(I/A)

CHARLIE OPENS THE DECK DOOR.

CHARLIE

Rose, this isn't the best time.

Alan's pretty sick.

ROSE

(AS SHE CROSSES TO ALAN) Oh, no.

Poor Alan. Is Charlie taking good  
care of you?

ALAN

Not really.

ROSE

Do you want me to take care of you?

ALAN

Not really.

ROSE

Oh, don't be silly. Move over.

SHE LIES DOWN ALONGSIDE OF HIM AND EMBRACES HIM.

ALAN

Rose? What are you doing?

ROSE

I'm transmitting healing energy from  
my body to yours. (HUMS)

CHARLIE

(TO ALAN) Okay, looks like you're in  
good hands. Come on, Jake.

CHARLIE AND JAKE CROSS INTO THE KITCHEN DURING:

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

12.  
(I/A)

JAKE

I don't think that's gonna help him.

\*

RESET TO:

INT. KITCHEN - CONTINUOUS

CHARLIE AND JAKE ENTER.

CHARLIE

No, but it helps us.

\*

JAKE

Is he going to be able to take me back  
to Mom's later?

\*

CHARLIE

Don't worry. If he can't, I will.

Hey, how do you know if an elephant's  
been in your refrigerator?

JAKE

How?

CHARLIE

There's footprints in the cheesecake.

JAKE

But we don't have cheesecake.

CHARLIE

That's the part you don't buy?

RESET TO:

INT. LIVING ROOM - SAME TIME

ROSE AND ALAN AS BEFORE.

ROSE

Do you feel the healing energy?

ALAN

If I say yes, will you get off of me?

THERE'S A KNOCK ON THE DOOR. THE DOOR OPENS AND EVELYN PEEKS  
IN.

EVELYN

Hello?

ALAN AND ROSE'S HEADS POP UP FROM THE COUCH.

ALAN

Mom?

ROSE AND ALAN SIT UP.

EVELYN

For God's sake, Alan, I sit on that  
couch.

ALAN

Mom, I'm sick.

EVELYN

We're all sick, darling, but we use  
discretion.

ROSE

No, he's got the flu, Evelyn.

EVELYN

Oh, you poor baby. What can Mommy do  
for you?

ALAN

It's okay, I'll manage.

EVELYN

Don't be ridiculous. Now what do you  
need?

\*

\*

ALAN

I don't know, I am kind of thirsty.

WE SEE CHARLIE AND JAKE START TO CROSS OUT FROM THE KITCHEN.  
THEY SEE EVELYN TALKING TO ALAN AND IMMEDIATELY DUCK BACK  
INTO THE KITCHEN.

EVELYN

Well, then, you should be drinking  
lots of fluids.

ALAN

Okay.

EVELYN

Do you remember when you were a little  
boy, I always gave you a nice hot bowl  
of my special chicken noodle soup to  
make you feel better?

ALAN

No.

EVELYN

Well, I did. Or someone did. Would  
you like some now?

\*

ALAN

Yes, please.

IN THE BACKGROUND, WE SEE CHARLIE AND JAKE TIP-TOEING ACROSS  
THE DECK, ESCAPING FROM EVELYN.

EVELYN

Rose, call Greenblatts and have them  
send over some soup. As a matter of  
fact, I'm famished. Order me a turkey  
on rye with maybe a little swiss. On  
second thought, delivery takes  
forever. Would you like to join me  
for lunch?

ROSE

What about Alan?

EVELYN

Oh, we'll send something back for him.

ROSE

Okay.

THEY CROSS TO THE FRONT DOOR.

EVELYN

So what's Charlie been up to?

ROSE

Well... what do you know about revenge  
sex?

EVELYN

Quite a bit, actually.

THEY EXIT. ALAN LOOKS AROUND.

ALAN

I'm still thirsty.

DISSOLVE TO:

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

16.  
(I/B)

SCENE B

INT. LIVING ROOM / INT. KITCHEN - LATER (DAY 2)  
(Charlie, Alan, Jake)

ALAN IS LYING ON THE COUCH AS BEFORE, BUT NOW SLEEPING. HE FITFULLY REGAINS CONSCIOUSNESS, LOOKS AROUND DISORIENTED, THEN CROSSES INTO THE KITCHEN.

RESET TO:

INT. KITCHEN

CHARLIE AND JAKE ARE SEATED AT THE TABLE, EATING CHICKEN SOUP. THERE IS A TO-GO CONTAINER. ALAN CROSSES IN, DISHEVELED AND BLEARY.

CHARLIE

Hey, lookin' good.

ALAN

Hey.

ALAN CONTINUES OVER TO THE SINK, WHERE HE PUTS HIS FACE UNDER THE FAUCET AND DRINKS WATER FROM IT.

CHARLIE

That's not very hygienic. We wash dishes in that sink. Well, somebody does.

ALAN

Shut up. Did the chicken soup Mom sent from Greenblatt's ever show up?

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

17.  
(I/B)

CHARLIE AND JAKE LOOK DOWN AT THEIR BOWLS, THEN LOOK AT EACH OTHER, THEN:

CHARLIE/JAKE

No. / Uh-uh.

CHARLIE PUTS THE TO-GO CONTAINER ON THE FLOOR.

CHARLIE

Hey, I'm glad you got some rest  
because I have great news.

DURING THE FOLLOWING, ALAN CROSSES AND FLOPS DOWN ON THE TV ROOM COUCH.

ALAN

There is no great news. There's no  
light at the end of the tunnel.  
There's no silver lining. There's  
just this hell on earth and the slow  
wait for the sweet release of death.

CHARLIE FOLLOWS.

CHARLIE

Okay, let's call it good news. The  
girl I'm going out with tonight needs  
a date for her sister.

ALAN LOOKS AT CHARLIE FOR A BEAT, THEN:

ALAN

Are you insane?

CHARLIE

No, but I hear the sister's a bit of a  
freak.



ALAN

Jake, go to your room.

JAKE

If you want to talk about sex, why  
don't you go to your room?

ALAN

Now.

JAKE

Fine.

JAKE EXITS.

ALAN

Charlie, first of all, I don't want to  
talk about dating in front of my son  
while his mother and I are in the  
middle of a divorce.

CHARLIE

Okay, that's very caring and  
sensitive. Now let me tell you about  
Revenge Sex's little sister, Casual.

ALAN

All right, even if I weren't deathly  
ill, which I am, I would not go on a  
blind double date with you.

CHARLIE

Why not?

\*  
\*  
\*  
\*  
\*  
\*

ALAN

Summer of my junior year? The Seals  
and Crofts concert? You got the  
incredible cheerleader and I got her  
sister, the incredible Hulk?

CHARLIE

(REMEMBERING) Oh, yeah. She really  
took a shine to you.

ALAN

Sure did. "Sarah like puny Alan".

CHARLIE

Well, you weren't complaining when you  
were on her shoulders shouting "Summer  
Breeze."

ALAN

Forget it, Charlie.

CHARLIE

Alan, trust me. I've seen this  
sister. Her name is Desiree.

\*

ALAN

I don't care what her name is.

CHARLIE

Desiree, Alan. That's like desire  
with a "yay!" at the end. She's an  
actress on some soap opera.

\*

ALAN

Really? Which one?

CHARLIE

I dunno. The Bold and the Bulimic, or  
*something.*

JAKE ENTERS.

JAKE

Are you guys done yet?

\*

CHARLIE

Yeah, we're done. Now we're gonna get  
your father back on his feet.

JAKE

How?

CHARLIE

Well, would you like to go see a bunch  
of naked boobs?

JAKE

Sure!

ALAN

Charlie?!

CUT TO:

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

21.  
(I/C)

SCENE C

INT. STEAM ROOM - LATER (DAY 2)  
(Charlie, Alan, Jake, Extras)

CHARLIE, ALAN, AND JAKE, TOWELS WRAPPED AROUND THEIR WAISTS,  
IN A STEAM ROOM FILLED WITH MIDDLE-AGED TO ELDERLY OVERWEIGHT  
MEN WHO ARE SIMILARLY ATTIRED.

JAKE

This was a dirty trick, Uncle Charlie.

ALAN HACKS MISERABLY, AS WE:

FADE OUT.

END OF ACT ONE

ACT TWO

SCENE D

FADE IN:

INT. STEAM ROOM - LATER (DAY 2)  
(Charlie, Alan, Jake, Extras)

CHARLIE, ALAN AND JAKE AS BEFORE.

JAKE

So we just sit here and be hot?

CHARLIE

Yup.

A BEAT, THEN:

JAKE

I shoulda brought my Game Boy.

ALAN HAWKS UP SOME PHLEGM.

CHARLIE

That's good. Get it out now, 'cause  
most women hate that noise.

\*

\*

ALAN

I'm not going on a date, Charlie.

CHARLIE

You don't know that. I didn't start  
this day thinking we'd all be sitting  
together bare-ass naked, but here we  
are.

JAKE

Hey, Dad, you want to hear a funny  
joke?

ALAN

Sure, why not.

JAKE

There's this priest, a minister and a  
rabbit.

CHARLIE

It's a rabbi, Jake.

JAKE

Oh, yeah. (BEAT) I forgot the rest  
of it. I'm gonna go to the bathroom.

JAKE STARTS TO CROSS OUT.

CHARLIE

Wait. You know why they call this a  
European health spa?

ALAN ROLLS HIS EYES.

CHARLIE (cont'd)

'Cause, you're a' pee-in'.

JAKE GIGGLES AND CROSSES OUT. CHARLIE LOOKS AT HIS MISERABLE  
BROTHER.

CHARLIE (cont'd)

He's gonna kill at school tomorrow.

ALAN

Charlie, I'm not going on a date.

CHARLIE

Come on, Alan, if you don't do this then I'm not gonna get the revenge sex, and I really want the revenge sex. I really, really do.

ALAN

I'm sorry. It's not that I don't appreciate you pimping me out on my death bed, but I'm just not ready to date.

CHARLIE

Not ready? Look, Alan, if you think you're protecting Jake by living like a monk you're wrong. He needs to know that his father's moving on with his life. That he's happy.

ALAN

You don't understand. I haven't been on a date since college.

CHARLIE

There's nothing to worry about. Just be yourself.

ALAN

Charlie, the one woman who knows me  
better than anyone in the world threw  
me out. So, "be yourself" isn't  
exactly comforting advice.

CHARLIE

Good point. Okay, look at it this  
way. It took your wife twelve years  
to get sick of you. All you gotta do  
here is snow some broad for one night.

\*  
\*  
\*  
\*

JAKE ENTERS AND REJOINS THE GUYS.

JAKE

Okay. A priest, a minister and a  
rabbi walk into a barn.

\*  
\*

CHARLIE

A bar, Jake.

\*  
\*

JAKE

Oh. (BEAT) Now I get it. That's  
funny.

\*  
\*  
\*

AND WE:

DISSOLVE TO:



SCENE E

INT. LIVING ROOM - LATER (NIGHT 2)  
(Charlie, Alan)

\*

ALAN IS AT THE COMPUTER, SIPPING FROM A LARGE BOTTLE OF  
GENERIC NYQUIL, AS CHARLIE ENTERS. CHARLIE IS PALE AND  
SWEATY.

CHARLIE

Okay, I brought Jake back to his  
mom's, and the girls should be here in  
a little while for drinks.

ALAN

(RE: COMPUTER) Is this the sister?  
Desiree Barrington on "The Young And  
The Restless"?

CHARLIE LOOKS AT A SEXY GLAMOUR SHOT ON THE MONITOR.

CHARLIE

Yeah.

ALAN

You want me to go on a date with  
Desiree Barrington?

CHARLIE

Yeah.

ALAN

(HACKING AND COUGHING, THEN) I'm  
healed. It's a miracle.

CHARLIE

Attaboy.

CHARLIE COUGHS.

ALAN

Are you okay?

CHARLIE

Yeah. Why?

ALAN

You're coughing, you're sweating...

(PUTTING A HAND TO CHARLIE'S FOREHEAD)

Charlie, you're burning up.

CHARLIE

No, your hand is freezing. \*

ALAN

I think you're coming down with what  
I've got. \*

CHARLIE

Don't be ridiculous, I never get sick.

Now listen, I made reservations at the  
Ivy. I figure we'll take them out for  
an early dinner, then... (STARES OFF  
INTO SPACE)

ALAN

Then what?

CHARLIE

Then what what?

ALAN

You said we'd take them out for dinner  
and then?

CHARLIE

Then what?

ALAN

That's what I'm asking.

CHARLIE

Okay, here's the plan. We take them  
to the Ivy, and then... hang on a  
second.

CHARLIE GETS UP AND WALKS OUT TO THE DECK, WHERE HE THROWS UP  
OVER THE RAILING AND ONTO THE BEACH BELOW. HE CROSSES BACK  
IN.

CHARLIE (cont'd)

Anyway, we'll take them to the Ivy...

DISSOLVE TO:

SCENE H

INT. LIVING ROOM / EXT. FRONT PORCH - LATER (NIGHT 2)  
(Charlie, Alan, Desiree, Kathy)

CHARLIE, NOW DREADFULLY SICK, IS LYING ON THE COUCH. ALAN  
CROSSES IN, CARRYING A WET WASH RAG.

ALAN

Here. This'll make you feel better.

ALAN DROPS THE RAG UNCEREMONIOUSLY ON CHARLIE'S FACE.

CHARLIE

Thanks.

ALAN

Okay, now why don't you go upstairs  
and change because we really want to  
look our best for our dates.

CHARLIE

(LIFTING RAG) What are you talking  
about? I'm not going on a date.

ALAN

Yeah, you are. C'mon, Charlie,  
Desiree Barrington. Nominated for two  
Daytime Emmys. Named "Most Promising  
Ingenuer" by Soap Opera Digest.

(MORE)

ALAN (cont'd)

She totally revitalized "The Young and the Restless".

CHARLIE LIFTS THE RAG AND LOOKS AT HIS BROTHER.

ALAN (cont'd)

Occasionally I have lunch at my desk and watch a little TV.

CHARLIE

Tell Jake I loved him.

ALAN

Please, Charlie. I was gonna suck it up for you.

CHARLIE

No, you weren't.

ALAN

Okay, you got me. (THEN) Look, you helped me feel better and now I'll help you.

CHARLIE

You want to help me, Alan? Find a gun and shoot me in the eye.

ALAN

No, I was thinking that I could give you a chiropractic adjustment.

CHARLIE

You could also do my hair, but what would be the point?

\*

\*

ALAN

Chiropractics is not just about back ailments. It's a holistic approach to wellness that includes unblocking pathways in the nervous system so that the body can heal itself.

CHARLIE

Oh, (SHORT RAZBERRY)

ALAN

Excuse me? What is (SHORT RAZBERRY)

\*

CHARLIE

Alan, I never told you this before, but I guess now is as good a time as any. (PULLING HIM CLOSER) I think what you do for a living is a total crock.

ALAN

What?

CHARLIE

Don't take it personally. But you chiropractor guys are just masseuses without the happy endings, right?

ALAN

You think I'm a phony? That my profession is some kind of con?

CHARLIE

Oh, let's be honest. You only became  
a chiropractor because you couldn't  
get into medical school.

ALAN

I got into medical school. I just  
didn't want to spend four years in  
Guadalajara.

CHARLIE

So instead you spent, what? Two weeks  
at Back Snapper U.?

ALAN TAKES THE NYQUIL AWAY FROM CHARLIE AND TAKES A SLUG,  
THEN:

ALAN

It was two years, and since we're  
being honest, let me tell you what I  
think about what you do, Mr. Jingle  
Writer. You're not a musician, you're  
a salesman. And you know what you  
sell? Crap. Granny's Big Fudge  
Nuggets, Maple Loops.

CHARLIE

Hey, Maple Loops is part of a  
nutritious, balanced breakfast.

ALAN

Yeah, if you eat it with a steak and  
some broccoli.

(MORE)

ALAN (cont'd)

And I'll tell you another thing. You had a shot at a real career. You could have played in great bands, you could have been a respected studio musician.

CHARLIE

Don't you think I wanted that? I tried, Alan, but I failed. The truth is, if I hadn't started writing jingles I'd be playing faculty mixers at the Guadalajara Medical School.

ALAN

Well, as long as you're being honest, I guess I can admit... I didn't really get into Guadalajara.

A BEAT, THEN:

CHARLIE

I guess neither of us is doing exactly what we dreamed about when we were kids.

ALAN

I guess not.

CHARLIE

But, you know, we could be doing a lot worse.



Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

34.  
(II/H)

ALAN

\*

Yes, we could. Excuse me.

ALAN WALKS OUT TO THE DECK AND HURLS OVER THE RAIL WHILE CHARLIE SIPS ON THE NYQUIL. ALAN CROSSES BACK IN.

ALAN (cont'd)

You know what's nice, though?

ALAN SITS NEXT TO CHARLIE ON THE COUCH.

ALAN (cont'd)

This. Right now. Taking care of each other like when we were kids.

ALAN PUTS HIS ARM AROUND CHARLIE'S SHOULDER.

CHARLIE

Yeah, well, no one else was gonna take care of us.

ALAN

We were on our own.

ALAN COVERTLY CHANGES HIS GRIP SO THAT HE CAN PERFORM A CHIROPRACTIC NECK ADJUSTMENT ON CHARLIE.

CHARLIE

Dad was gone and Mom was -- What are you doing?

\*

ALAN DOES A QUICK WRENCH ON CHARLIE'S NECK.

SFX: BONES CRACKING

CHARLIE (cont'd)

\*

Hey!

ALAN

How do you feel?

CHARLIE

Actually, a little better.

ALAN

Total crock, huh? Lay down, I'll do  
your back.

CHARLIE

Thanks, I'm fine.

ALAN

No, really. It'll help.

ALAN REACHES FOR CHARLIE. CHARLIE BACKS AWAY TOWARD THE  
DOOR. ALAN FOLLOWS.

CHARLIE

I mean it, keep your hands off me. \*

ALAN

Oh, don't be such a baby.

RESET TO:

EXT. FRONT PORCH - CONTINUOUS

AS TWO BEAUTIFUL WOMEN CROSS TO THE DOOR AND HEAR:

CHARLIE (O.S.)

I'm not a baby. I just don't like a  
man touching me, okay? \*

ALAN (O.S.)

But it'll make you feel good.

CHARLIE (O.S.)

I let you do it to me once, that's  
enough.

Two and a half men (FINAL DRAFT - PINK REV.)  
"Sarah like puny Alan"

36.  
(II/H)

ALAN (O.S.)

And you liked it. Now, c'mon, let me  
just finish the job and then you'll be  
ready when the women get here.

THE WOMEN LOOK AT EACH OTHER. THEY'VE HEARD ENOUGH AND THEY  
CROSS AWAY.

RESET TO:

INT. LIVING ROOM - CONTINUOUS

CHARLIE AND ALAN AS BEFORE.

CHARLIE

Alan, let go.

ALAN

Just relax.

SFX: CAR DOORS SLAM

ALAN (cont'd)

Wait. Car doors. They're here.

CHARLIE

How do I look?

ALAN

Good, good. Me?

CHARLIE

Very nice.

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

37.  
(II/H)

THEY QUICKLY GROOM THEMSELVES AND EACH OTHER AND STAND BY THE  
DOOR, WAITING. AND WAITING. STILL WAITING.

FADE OUT.

END OF ACT TWO

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

38.  
(TAG)

TAG

FADE IN:

INT. LIVING ROOM - LATER (NIGHT 2)  
(Charlie, Alan)

\*

CHARLIE AND ALAN SITTING ON THE COUCH, SHARING A BOTTLE OF  
COLD MEDICINE... AND WAITING. AFTER A BEAT OF PERFECT  
SILENCE:

\*

ALAN

Was that the doorbell?

CHARLIE

Alan, relax. Chicks are always late.

ALAN

I guess. (THEN) What about that?

CHARLIE

What about what?

ALAN

The doorbell.

CHARLIE

Alan, relax, chicks are always late.

ALAN

I guess.

Two and a half men (FINAL DRAFT)  
"Sarah like puny Alan"

39.  
(TAG)

CHARLIE

Okay, so here's the plan. We take  
them to the Ivy for an early dinner,  
and then...

ALAN

Then what?

CHARLIE

Then what what?

ALAN

Now that was the doorbell.

AND ON ALAN CROSSING TO THE DOOR, WE:

FADE OUT.

END OF SHOW

Das Übersetzen ist an sich keine junge Disziplin. Im Gegenteil, sie geht einher mit der Entwicklung der Sprache und Schrift. Im Vergleich dazu ist die Filmübersetzung eine sehr junge Disziplin, die es erst seit dem letzten Jahrhundert, nämlich mit der Verbreitung des Stummfilms, gibt. In den Zeiten vor der Einführung des Tonfilms, gab es so genannte Zwischentitel, die das Geschehen auf dem Bildschirm kommentierten, vorwegnahmen oder Informationen über Ort und Zeit gaben. Diese Zwischentitel waren schnell in verschiedenen Sprachen übersetzt und konnten so kostengünstig und somit profitreich auf ausländischen Märkten vertrieben werden. Als die Bilder dann sprechen lernten, standen die Produzenten vor neuen Herausforderungen. Man begann Filme in verschiedensprachigen Versionen zu drehen, ließ davon aber schnell ab, da dies so teuer war.

Die kostengünstigste Variante Filme in andere Sprachen zu übersetzen wurde die Untertitelung. Dabei handelt es sich um einen ein- bis zweizeiligen Text, der sich am unteren Ende des Bildschirms befindet. Die Schwierigkeit hierbei ist auch schon somit eingeleitet, denn einen gesprochenen Text schriftlich wiederzugeben wird einerseits durch die Tatsache erschwert, dass geschriebene Sprache immer formeller wirkt als gesprochene und andererseits, dass die Lesegeschwindigkeit weitaus geringer ist als die Sprechgeschwindigkeit (oder auch „Zuhörgeschwindigkeit“). Aus Gründen von räumlichen und zeitlichen Bedingungen werden bei Untertiteln oft Kürzungen der Dialoge vorgenommen. Neben den Schwierigkeiten und Nachteilen, wie z.B., dass der Zuschauer seine Aufmerksamkeit zwischen Sehen und Lesen teilen muss und dadurch von der Bildkomposition abgelenkt wird, gibt es auch Vorteile. Durch die Untertitel wird die Authentizität des Films gewahrt und auch die Sprachkompetenz in Untertitelländern liegt weitaus höher als in Synchronisationsländern.

Die Synchronisation hat sich vor allem in einwohnerstarken Ländern verbreitet, da diese Vorgehensweise eindeutig die teuerste ist und sich diese nur da rentiert. Im Vergleich zur Untertitelung ist die Synchronisation an einen Aufnahmeort gebunden und es sind mehr Personen am Arbeitsprozess beteiligt. Da ein Austausch der Stimmen/Sprachen stattfindet, ist die größte Schwierigkeit die Lippensynchronisation. Hilfreich ist es, wenn es nicht viele Großaufnahmen gibt und die Möglichkeit besteht, Dialoge in der Synchronisation weiterzuführen, wenn sich die Schauspieler im Off oder im Kontor befinden. Weitere Schwierigkeiten bilden die Gestensynchronität, Wortspiele, Anglizismen und kulturelle Unterschiede. Vorteile der Synchronisation begründen sich in einer störungsfreien Unterhaltung, der Zuschauer muss nicht einen Film lesen, sondern kann ihn auf sich wirken lassen. Kritisiert wird an dieser Variante, dass die Authentizität des Films und der Schauspieler verloren gehen.

## **Jassmien Schnirzer**

geboren am 09.03.1982

in Wien, Österreich

### **Ausbildung**

---

|           |                                                          |
|-----------|----------------------------------------------------------|
| seit 2004 | Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien |
| 2002      | Matura HBLA Wien Wassermannngasse                        |

### **Sprachkenntnisse**

---

|             |                                          |
|-------------|------------------------------------------|
| Deutsch     | Muttersprache                            |
| Englisch    | sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift |
| Spanisch    | Grundkenntnisse in Wort und Schrift      |
| Französisch | Grundkenntnisse in Wort und Schrift      |

### **Berufserfahrung**

---

|                   |                                                                                                        |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| seit 10/2012      | Assistentin der Betriebsleitung Apollo – Das Kino<br><b>Cineplexx Kinobetriebe Gesellschaft m.b.H.</b> |
| 07/2011 – 04/2012 | Assistentin der Geschäftsführung<br><b>Alltech Projektmanagement und Planung GmbH</b>                  |
| 09/2010 – 07/2011 | Office Assistant<br><b>Amlak Liegenschafts GmbH</b>                                                    |
| 12/2008 – 08/2010 | Servicemitarbeiterin<br><b>UCI Kinowelt MEC</b>                                                        |
| 04/2007 – 05/2007 | Regieassistentin<br><b>Komödie am Kai</b>                                                              |
| 12/2006 – 09/2008 | Lektorin<br><b>Observer GmbH</b>                                                                       |
| 06/2005 – 06/2006 | Lektorin<br><b>Meta Communication GmbH</b>                                                             |
| 03/2001 – 03/2005 | Servicemitarbeiterin<br><b>UCI Kinowelt MEC</b>                                                        |